



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

---

# VOGLER OCH PERGOLESIS STABAT MATER:

EN VÄG TILL HISTORISKT INFORMERAD

UPPFÖRANDEPRAXIS

Andreas Edlund



---

Konstnärligt masterprogram i musik

Titel/title: Vogler och Pergolesis Stabat Mater: en väg till historiskt informerad  
uppförandepraxis / Vogler and Pergolesi's Stabat Mater: an approach to historically informed  
performance practice

Författare/writer: Andreas Edlund

År/year: 2010

Handledare/supervisors: Johan Norrback, Ph. D., Joel Speerstra, Ph. D.

Keywords: Historically informed performance practice, interpretation, Vogler, Pergolesi,  
rehearsal method, improvements, Betrachtungen, work concept

## Abstract

(Denna sammanfattning på svenska, se appendix E.) The author is active as a musician in the field of historically informed performance practice (HIP) which emanated from the 20th century early music movement. Studying of historical sources has a central role, but the problem of how interpretation and selection of source material is affected by art and music ideals of our time, is commonly acknowledged. Georg Joseph Vogler shows in a series of articles in "Betrachtungen der Mannheimer Tonschule" (1778-1781) how Stabat Mater by Pergolesi could, and in his opinion, should be improved. The purpose of this thesis is to investigate how this source can be used from the standpoint of a performing musician: How can I use Vogler's methods in my playing?

The introduction problematizes Vogler's action in relation to his time, and to ours. What Vogler does corresponds to the ideals of the enlightenment, and others also did things similar to this. Today, the use of the word "improvement" is not possible – we can better describe Vogler's action as an update, as an adaptation to a new situation. In order to connect Vogler's improvements to performance practice and interpretation, the author presents a discussion where the work concept and the role of the musician in the 18th century is problematized: The attitude to a musical work was different, the "work" was more open, more free and less predetermined, the musician was both composer and performer, the borders between the terms play, compose and improvise are blurred – Vogler's improvements are an exponent of this. Maybe, by trying to do as Vogler, we could approach that 18th century spirit. Three musical investigations in ensemble form follow, where Vogler's methods (separated from his goals) in various ways are moved from theory to practice: The pre-study is a simulation worked out as a theatre play, experiment 1 tries out Vogler's tools without artistic intentions, experiment 2 integrates the tools in a rehearsal with artistic intentions. The music used in the second experiment is from an opera performance that was premiered six months later. The final versions are presented in the following chapter.

The experiments show that it is possible to do as Vogler, and that his methods can be used artistically. As a by-product, the author can formulate a musical material exploring rehearsal method, built on the methods of Vogler. In the end, the historical relevance of the thesis to the HIP musician is discussed. This should above all be described as indirect: the method is a way of approaching music from the 18th century angle described above. The author makes a comparison to theatre, and sees similarities in the way of working – the rehearsal method becomes a "theatre method" for musicians, not necessarily locked to a certain genres, style or time. The method can be used solely as a means for investigation but it is also possible to actually go further, eventually ending up with one's own, new version of the piece. Whether to choose to do that or not, is a different question.

# Innehåll

<b>1</b>	<b>Bakgrund</b>	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>Introduktion</b>	<b>8</b>
2.1	Voglers handling . . . . .	8
2.1.1	Då . . . . .	8
2.1.2	Nu . . . . .	9
2.1.3	Kommentar till texten . . . . .	10
2.2	Begreppet HIP . . . . .	10
2.2.1	Historisk tillbakablick: från 1700 till idag . . . . .	11
2.2.2	Definition av HIP . . . . .	12
2.3	Vogler + HIP . . . . .	13
2.3.1	Fröet till problemformuleringen . . . . .	13
2.3.2	Problematisering av verkbegreppet samt spela/komponera . . . . .	14
2.3.3	Problemformuleringen . . . . .	15
2.4	Om mig själv . . . . .	15
<b>3</b>	<b>Presentation av huvudkällan</b>	<b>17</b>
3.1	Inledning . . . . .	17
3.2	Förbättringarna . . . . .	19
<b>4</b>	<b>Musikaliska undersökningar</b>	<b>32</b>
4.1	Förstudie – "Repetitionen" . . . . .	32
4.1.1	Genomförande . . . . .	33
4.1.2	Resultat . . . . .	41
4.1.3	Slutsatser . . . . .	42
4.2	Laboration 1: Vi provar verktygen . . . . .	43
4.2.1	Genomförande . . . . .	44
4.2.2	Resultat . . . . .	59
4.3	Laboration 2: Vi använder verktygen i en repetiton . . . . .	59
4.3.1	Genomförande . . . . .	59
4.3.2	Resultat . . . . .	77
4.4	Slutsatser . . . . .	80
<b>5</b>	<b>Tillämpning</b>	<b>82</b>
5.1	JAKT – metoden når scenen . . . . .	82
<b>6</b>	<b>Diskussion</b>	<b>89</b>



6.1	Kritik . . . . .	89
6.2	Nya frågeställningar . . . . .	91
<b>7</b>	<b>Sammanfattning</b>	<b>93</b>
<b>8</b>	<b>Slutord</b>	<b>95</b>
<b>9</b>	<b>Summary in english</b>	<b>96</b>
<b>A</b>	<b>Lista över musikexempel</b>	<b>98</b>
<b>B</b>	<b>Manuskriptet för "Repetitionen"</b>	<b>99</b>
<b>C</b>	<b>Preludium till laborationerna</b>	<b>109</b>
<b>D</b>	<b>Intervju med The Gothenburg Combo</b>	<b>112</b>
<b>E</b>	<b>Sammanfattning på svenska</b>	<b>115</b>

# 1 Bakgrund

I början av år 2004 anlätades jag för att realisera en porträttkonsert av den tyske musikern Georg Joseph Vogler (1749–1814), oftast känd som abbé Vogler.<sup>1</sup> Konserten skulle bli en programpunkt på Göteborgs internationella orgelakademi i augusti samma år, och spelas in för att utgöra en del av en CD-produktion som skulle ingå som ljudande del i en bok om 1700-talets Göteborg skriven av bland andra professor Jan Ling.

Vogler var, som folk i hans skrå ofta var på den tiden, såväl tonsättare som musikteoretiker, pedagog och musiker. 1786 kallades han till det svenska hovet av Gustav III, som anställde honom som hovkapellmästare och lärare. Mest känd för sina samtida var han som framstående musikteoretiker, pedagog och orgelimprovisatör.<sup>2</sup> Abbéns tonmålningar vid orgeln var vida beryktade, med titlar såsom "Jerichos belägring", "Slaget vid Svensksund", eller "Afrikansk risstampning". Han hade en faibles för instrumentala effekter, och man kan tänka sig att det stundtals kunde gå rätt våldsamt till då abbén frammanade stridslarm och åskväder vid orgelverket. Vid ett av sina besök i Göteborg skulle Vogler undervisa och spela på domkyrkans orgel, och man var då orolig för Voglers behandling av instrumentet; han fick spela, men bara om han såg till "att Orgelwercket så wårdas att ej någon skada däraf tillfogas".<sup>3</sup>

Meningarna om den originelle Vogler var delade. Nordisk familjebok karakteriserar honom som en "märkvärdig blandning mellan snille och charlatan".<sup>4</sup> Av Mozart sågas han totalt<sup>5</sup>, medan Carl Maria von Weber, som ansåg Vogler vara en bättre pianist än självaste Beethoven, höjer honom till skyarna.<sup>6</sup> Tar man andra källor i akt får man en mer nyanserad bild. Som lärare var det inte många som ifrågasatte Voglers kvaliteter, däremot fick han utstå mycket kritik för sina kompositioner och sina publikfriande sensationslystna tonmålningar, som avfärdades som vulgära och ovärdiga. Det lär ha sagts av somliga att "mjölken surnade i sju socknar" av abbéns konster.<sup>7</sup> Han var dock

<sup>1</sup>Porträttet på motstående sida är hämtat i *Caecilia* (bd. 1, Schott verlag, Mainz 1824), 2009-10-01, URL: [http://www.digizeitschriften.de/main/dms/img/?PPN=PPN472885294\\_0001&DMDID=dmdlog2](http://www.digizeitschriften.de/main/dms/img/?PPN=PPN472885294_0001&DMDID=dmdlog2).

<sup>2</sup>Många tonsättare gick i lära hos Vogler. En av hans svenska elever var Johann Martin Kraus, internationellt torde Giacomo Meyerbeer och Carl Maria von Weber ha varit de mest kända. *Wikipedia: "Georg Joseph Vogler"*, 2009-10-01, URL: [http://sv.wikipedia.org/wiki/Georg\\_Joseph\\_Vogler/](http://sv.wikipedia.org/wiki/Georg_Joseph_Vogler/)

<sup>3</sup>Ur ett protokoll återgivet i Wilhelm Bergs *Bidrag till musikens historia i Göteborg 1754-1892*, Göteborg 1914, citeras på s. 139 i Jan Ling, "1700-talets musik i Patrick Alströmers öron", i: *Ekonomi och musik i 1700-talets Göteborg*, Göteborgs stadsmuseum, 2005, s. 97-152.

<sup>4</sup>*Nordisk Familjebok, Uggleupplagan (1921): "Vogler, Georg Joseph"*, 2009-10-01, URL: <http://runeberg.org/nfcl/0510.html/>

<sup>5</sup>..att utläsas ur Mozarts brev (på besök i Mannheim oktober 1777 till januari 1778). Gary Smith och Dennis Pajot, *Georg Joseph Vogler (1749-1814)*, 2009-10-01, URL: [http://www.mozartforum.com/Contemporary%20Pages/Vogler\\_Contemp.htm/](http://www.mozartforum.com/Contemporary%20Pages/Vogler_Contemp.htm/)

<sup>6</sup>Se *Wikipedia: "Georg Joseph Vogler"*.

<sup>7</sup>ibid.



Figur 1.1: Georg Joseph Vogler (ur *Caecilia*, 1824)

ingen bluffmakare – lika lätt som han härmade fåglar och åskdunder, kunde han ex tempore kontrapunktera en melodi och exekvera fugor.<sup>8</sup>

Det enda som finns bevarat av Voglers tonmålningar vid orgeln är ögonvittnesskildringar, samt tidningsnotiser med programkommentarer. Ett försök till rekonstruktioner av dessa Voglerska improvisationer skulle vara med som det mest spektakulära inslaget vid ovannämnda konsert på orgelakademin.<sup>9</sup> Det blev den mest utmanande delen av projektet, och jag satte genast igång med att gräva i abbéns musik och publikationer, bland annat den månatligen utkommande *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (Den mannheimska tonskolans betraktelser).<sup>10</sup> I denna källa fann jag Voglers förbättringar av Pergolesis *Stabat Mater*, vilka kom att bli startpunkt för detta magisterarbete.

<sup>8</sup>Patrik Wretblad, "Abbé Vogler som programmusiker", i: *Svensk tidskrift för musikforskning* (1927), s. 79–98.

<sup>9</sup>Det blev tre stycken tondikter, komponerade av mig själv baserade på musik av Vogler: "Jerikos belägring", "Herdarnas förnöjelse" och "Afrikansk risstampning". De två sistnämnda finns att avlyssna på CD-skivan som följer med Ling, "1700-talets musik i Patrick Alströmers öron".

<sup>10</sup>Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, faksimilutgåva i fyra band, Georg Olms förlag, Hildesheim, 1974/1778–81.

## 2 Introduktion

### 2.1 Voglers handling

Georg Joseph Vogler visar ingående i sina förbättringar hur man kan och bör förbättra Pergolesis *Stabat Mater*. Han pekar ut alla de misstag han anser att Pergolesi gjort, och korrigerar dem. Hur skall man se på Voglers handlingar? I följande två avsnitt försöker jag sätta perspektiv på det.<sup>1</sup>

#### 2.1.1 Då

Att påpeka och korrigera fel och brister i ett stycke musik, är en del av musikkritiken under 1700-talet. Johann Mattheson, startpunkten för den tyska musikkritiktraditionen, skriver att kritik bland annat skall "eliminera alla möjliga primitiva fel" i musiken samt "förespråka utveckling i denna rena harmonins vetenskap".<sup>2</sup> Det rimmar väl med Voglers förhållning, och hänger samman med en av upplysningstidens grundtankar: allting kan förfinas och utvecklas till det bättre. Vogler är en sann upplysningsman. Klarhet och enkelhet skall råda. Den musikaliska vetenskapen har gått framåt sedan Pergolesis tid, alltså kan dennes musik enkelt förbättras eftersom han inte förstod de grundläggande principerna.

Pergolesis *Stabat Mater* var under 1700-talet ett vida uppmärksammat musikstycke som spelades runt om i Europa, långt efter att dess upphovsman gått ur tiden. Det var populärt, men mycket omdiskuterat. Många tyckte att det var kyrkligt ovärdigt, då man ansåg att Pergolesi hade använt sig av en stil som var alltför operamässig. Det finns många olika bearbetningar av verket, exempelvis av Johann Sebastian Bach och Johann Adam Hiller. Johan Helmich Roman tros ha varit den som introducerade *Stabat Mater* i Sverige, och även här blev verket föremål för omarbetningar – Francesco Uttini stod för en av dem.<sup>3</sup> I *Svensk tidskrift för musikkforskning* från 1920 återger Patrik Wretblad en ordväxling i dagspressen där Uttini får sina fiskar varma<sup>4</sup>. Signaturen Dixi går till attack mot Uttini:

"At förbättra Pergolese, är en omöjlighet: at värdigt imitera honom en stor swårighet: det senare berömvärdt, det förra oförlåteligt."

<sup>1</sup>Se sektion 3 på sidan 17, för en ingående beskrivning av vad Vogler gör.

<sup>2</sup>Johann Mattheson, *Critica Musica* (1722). Citaten är översatta av mig och hämtade på *Grove Music Online*: "Criticism", 2009-10-01, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

<sup>3</sup>Patrik Wretblad, "Pergoleses 'Stabat Mater' inför musikkritiken i Stockholm på 1700-talet", i: *Svensk tidskrift för musikkforskning* (1920).

<sup>4</sup>ibid.

Repliken låter inte vänta på sig. Under signaturen *Contradixi* får Uttini sitt försvar:

”Herr Capellmästaren Uttini, [har] utom fauternas correction icke gjordt annan ändring, än sådan som alltid sker utomlands, då harmonien skal förstärkas.”

Uttinis version av *Stabat Mater* finns ej bevarad, men de ändringar *Contradixi* refererar till kan vara fyrstämmig körsättning av somliga satser, tillagda blåsarstämmor och mellanstämmor i ensemblen, samt utvidgning av fugan på slutet. Texten brukade oftast översättas – i Bachs och Hillers fall till tyska, i Uttinis till svenska (detta kritiserades dock inte i ordväxlingen).

Det tycks alltså ha varit gängse praxis att framföra nya, uppdaterade versioner av verket. Vogler går dock, som vi kommer att se, betydligt längre med sina förbättringar. Hans intentioner är också i grunden annorlunda. Voglers version tjänar framförallt till att illustrera dennes musikaliska rön, insikter och idéer. Om Vogler också avsåg att framföra verket är svårt att avgöra.<sup>5</sup> Så vitt jag vet har det varken uppförts då eller senare.

Floyd K. Grave har gjort en ingående analys av Voglers förbättringar där han undersöker de tankegångar som ligger bakom, och vilken effekt de olika förbättringarna får.<sup>6</sup> Grave urskiljer ur abbéns många teoretiska skrifter en tydlig förenande linje, som berättar om dennes idévärld: Allt i musiken kan byggas på principer, dikterade av naturen. Artistens kreativa inspiration måste kopplas till dessa principer för att komma till sin fulla rätt. Vogler har en vision om en tydlig, oförfalskad och ren koppling mellan musikalisk vetenskap och praktik – när den finns där, uppstår balans. Förbättringarna blir ett sätt att i en tydlig och pedagogisk form illustrera dessa principer. Vogler vill lyfta upp Pergolesis verk till just denna nivå av samstämmighet mellan princip och inspiration, och på så vis förlösa verkets inneboende kvaliteter.<sup>7</sup>

### 2.1.2 Nu

Att i den konstmusikaliska världen av idag säga att man gjort en förbättring, går inte. Det passar helt enkelt inte med vår syn på musik. Om man däremot lägger själva begreppet förbättring åt sidan, och uppfinner en ny term såsom ”situationsanpassning” eller ”tidsanpassning”, så öppnas nya vägar. Vogler anpassar Pergolesis *Stabat Mater* till en ny situation och en ny tid – verket anpassas till en annan publik, och till en annan musikalisk estetik i såväl interpretation som komposition. Igor Stravinskij baserar sin ”Pulcinellasvit” på musik av Pergolesi, som skall anpassas till balett, modern symfoniorkester och ny publik. Uri Caine arrangerar om Richard Wagners ”Valkyreritten”

<sup>5</sup>Ett indicium som skulle kunna tala mot framförande är att texten inte är översatt, något som generellt gjordes i de versioner som vi vet uppfördes på tysk och svensk mark. Å andra sidan säger Vogler aldrig något som direkt tyder på att ett uppförande var uteslutet.

<sup>6</sup>Floyd K. Grave, ”Abbé Vogler’s Revision of Pergolesi’s *Stabat Mater*”, i: *Journal of the American musicological society* 30.1 (1977), s. 43–71.

<sup>7</sup>Vogler har även gjort liknande analyser och omarbetningar av Bachs fyrstämmiga koraler. Se vidare Floyd K. Grave, ”Abbe Vogler and the Bach Legacy”, i: *Eighteenth-Century Studies* 13.2 (1979–80), s. 119–141

## 2 Introduktion

till en tarantella för sicilianskt kafékapell, industrisyntbandet Laibach gör Bachs *Kunst der Fuge* och Miles Davis spelar *Concierto de Aranjuez*. Det råder för mig ingen tvekan om att dessa anpassningar är förbättringar såtillvida att de helt klart fungerar bättre i sina nya sammanhang än originalen.

Vi kan alltså se en tradition som leder ända fram till våra dagar. Skillnaden mellan vad Bach gör när han komponerar orgelversioner av Vivaldis fiolkonserter och vad popbandet *The Fugees* gör med Roberta Flacks 70-tals-hit "Killing me softly with his song", kanske inte är så fruktansvärt stor som det spontant kan tyckas. Den stora, och viktiga skillnaden, ligger i intentionen. Vad kallar man sin handling? Arrangemang, bearbetning, instrumentering? Nytolkning, komposition eller omgestaltning? Eller rentav förbättring? Valet av nomenklatur speglar ett förhållningssätt och en attityd, dels till verket (förlagan) dels till det "nya verket" (som kan vara nedskrivet eller inte). Såvida man nu ens kallat sin handling något!

Det verkar som om man förr i tiden gjort dessa omarbetningar för att man ansett det nödvändigt och självklart. Senare, i vår tid, är det mer för att uttrycka sig själv, en konstnärlig handling med materialet som utgångspunkt för att skapa något nytt, något som blir ett helt nytt verk. Det förefaller mig att idén om nyskapande blir viktigare genom seklen; fokus flyttas från nödvändig uppdatering till konstnärligt statement.

### 2.1.3 Kommentar till texten

Ordet *förbättring* och andra ord härledda ur detta, används flitigt i denna text. Jag sätter inga citattecken runt, och ger inga ytterligare förklaringar – man får förstå det "rätt" utifrån sammanhanget, och utifrån den skissering av problematiken som jag nyss gjort.

## 2.2 Begreppet HIP

Inom klassisk musik av idag är det framförallt tonsättare och arrangörer som närmar sig musik på ovanstående sätt, i andra genrer såsom folk-, populär- och jazzmusik är det även musiker. Den klassiske musikern strävar vanligtvis efter att vara trogen tonsättaren: man skall respektera verket genom att spela originalversionen och använda en urtextutgåva.<sup>8</sup> Handlar det om äldre tiders musik, kan man gå ett steg till och ge sig in i en värld av historiska instrument och tidstroget musicerande – HIP.

Förkortningen HIP betyder *Historically Informed Performance*, på svenska ungefär historiskt informerad uppförandepraxis.<sup>9</sup> HIP får också beteckna den uppförandetradition inom vilken vi verkar som spelar tidig musik på tidstroga instrument.<sup>10</sup> Vad är

<sup>8</sup> Detta är givetvis en förenkling för att göra min poäng tydligare. Många andra faktorer spelar också in, såsom olika skolor och riktningar för det rent instrumentala, och olika tolkningstraditioner. Jag finner det inte nödvändigt att fördjupa saken här.

<sup>9</sup> Engelskans "informed" har flera underbetydelser som kan vara belysande i sammanhanget: *välgrundad, kvalificerad, god, väl avvägd/underbyggd, välöverlagd*.

<sup>10</sup> Vanligtvis menar vi medeltids-, renässans- och barockmusik när vi talar om tidig musik. HIP-musicerandet har emellertid sträckt sig vidare ända till senromantiken.

då HIP, och vad kommer det ifrån?

### 2.2.1 Historisk tillbakablick: från 1700 till idag

Bruket att spela gammal musik, och med det avser vi i det här fallet musik som inte är samtida, har funnits ganska länge. Redan i början av 1700-talet kommer i England, Frankrike och Preussen strömningar som ägnar sig åt äldre musik. I England startas *Academy of Ancient Music* 1726, och i Frankrike överlever musik av 1600-talstonsättarna Jean-Baptiste Lully och François Delalande en bit in på andra halvan av 1700-talet. I Tyskland finner vi i början av 1800-talet ett ökande intresse för J. S. Bach, då Felix Mendelssohn sätter upp Matteuspassionen vid *Berliner Sing-Akademie* 1829. Mendelssohn omarbetade verket, och dirigerade själv den alltigenom romantiska orkestern och 160-mannakören från pianot. Idén om att söka sig till gamla tiders instrument utifrån något slags tidstroghetsiver, fanns inte då. Tvärtom var det självklart att musiken skulle moderniseras och att man skulle använda de moderna uttrycksmedel som man normalt använde.<sup>11</sup>

I slutet på 1800-talet börjar emellertid de gamla instrumenten väckas till liv. Arnold Dolmetsch, musiker, musikvetare och instrumentbyggare, kan ses som en startpunkt för vad vi idag kallar HIP. Han byggde cembali, klavikord, lutor, gambor och blockflöjter av god kvalitet, med strävan att göra dem så tidstroga som möjligt.<sup>12</sup> Han ansåg också att man för att till fullo kunna tillgodogöra sig den tidiga musikens kvaliteter, inte bara var tvungen att använda historiska instrument, utan också spela på "rätt" sätt. De uppförandepraktiska, stilistiska och speltekniska konventioner som rådde under tonsättarens tid, måste återuppväckas. Dolmetsch är den som myntar begreppet *autenticitet*, som genljuder när vi talar om tidstroga instrument eller tidstroget uppförande. Han samlar sina forskningsrön i *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* från 1915, vilket är ett pionjärverk på området.<sup>13</sup>

Efter andra världskriget fram till nu intar tidigmusikrörelsen alltmer den position som den har idag. I början av 70-talet kommer det igång på allvar. Murarna runt den ditintills ganska isolerade, exklusiva värld som tidstroga uppföranden utgjort börjar rivas, och under 80- och 90-talen accepteras tidigmusikrörelsen alltmer av det musikaliska etablissemangen som en faktor att räkna med. Jag själv upplever 70-talet som ett slags startpunkt. Fler och fler skivinspelningar kommer, och den instrumentala nivån höjs. Sjungandet följer efter. Det är framföranden från den tiden och framåt som jag personligen framförallt inspirerats av – musiker såsom Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt och Frans Brüggen, senare Sigiswald Kuijken och Reinhardt Goebel, för med sig en frisk och upptäckarglad spelstil. Jag upplever en speciell kvalitet i den tidens inspelningar, en spelglatt musikantisk livfullhet som lagt grunden till det bästa av tidigmusik-musicerande av idag.

<sup>11</sup>För att få lite perspektiv på detta i relation till historisk uppförandepraxis, kan sägas att stråkmusiker använde sensträngar en bra bit in på 1900-talet.

<sup>12</sup>Sedan dess har det historiska instrumentbyggandet utvecklats mycket. De rekonstruktioner av historiska instrument vi har idag, ligger sanningen betydligt närmre än de instrument Dolmetsch byggde.

<sup>13</sup>Grove Music Online: "Dolmetsch, Arnold".

### 2.2.2 Definition av HIP

Att gå in i detalj på vad som skiljer HIP-spel från "vanligt" musicerande, är en mycket omfattande diskussion som faller utanför ramen för det här arbetet. I korthet skulle man kunna sammanfatta HIP såhär:

- Spel på tidstroga instrument.
- Användande av historiska speltekniker – tungstötar, fingersättningar, stråk, andning.
- Kunskap om dåtida uppförandep Praxis: notes inégales,<sup>14</sup> överpunktering, fraseering, dansformer et cetera.
- Musikhistorisk, sociologisk och kulturell medvetenhet, till exempel känsla för musikens dåvarande kontext, och användandet av historiskt relevanta temperaturer.<sup>15</sup>

Det finns emellertid problem med att kalla framföranden för autentiska eller tidstroga. Hur kan vi någonsin veta precis hur det var, vad som är autentiskt? För vem är det autentiskt? Vilken historisk information är relevant? Kan vi över huvud taget uppleva musik på samma sätt som 1700-tals-lyssnaren, när flera hundra år av musikhistoria passerat förbi? Vi gör vad vi kan: vi studerar källor från tiden såsom instrumentläroböcker och teoretiska verk, vi använder instrument som är byggda på gammalt vis, vi spelar med sensträngar och barockstråkar och stämmer våra klaver utifrån tidens praxis. Vi försöker assimilera de stilistiska konventioner som rådde så mycket som möjligt – speltekniker, ornament, tempon och karaktärer. I bästa fall blir det som Andrew Manze uttryckt det:

"Med källorna skolar vi vår instinkt, när vi uppträder använder vi instinkten."<sup>16</sup>

Vi är ändå barn av vår tid – även om vi är medvetna om det, kan vi aldrig frigöra oss helt därifrån. Den information vi får från källorna, filtreras genom vår tids ideal, värderingar och konstsyn.<sup>17</sup>

Som jag förstår det är det utifrån ovanstående beskrivna problematik som man gått över till att använda begreppet HIP, som i sig bär på insikt och ödmjukhet gentemot återskapandet av den tidiga musiken. Det är mindre problematiskt att kalla ett framförande för historiskt informerat än autentiskt.<sup>18</sup>

<sup>14</sup>En speltradition framförallt belagd i Frankrike, som i princip innebär att man spelar med triolfeeling.

<sup>15</sup>Olika sätt att stämma instrument med bunden intonation, t.ex. klaverinstrument, lutor och gambor.

<sup>16</sup>Min översättning. Andreas Edlund, "Samtal med Andrew Manze", i: *Tidig Musik* 2 (2000), s. 36–40.

<sup>17</sup>Det finns många exempel. Vi ägnar oss mycket lite åt improvisation och diminution, vi framför kyrkomusik med små kistorglar även om vi har tillgång till fullstora instrument (som var vad man som regel använde).

<sup>18</sup>Om det egentligen är någon avgörande skillnad på begreppen historiskt *autentiskt* och historiskt *informerat* framförande har diskuterats. Rör det sig kanske bara om en eufemism? För vidare läsning se Peter Kivy, "On the historically informed performance", i: *Music, language, and cognition*, Oxford University Press, 2007, s. 91–110.



Verket möter...	
Vogler	mig (+ en dos HIP)
Voglers tid	min tid
Voglers smak	min smak
Voglers musikaliska bakgrund	min musikaliska bakgrund
Voglers syfte	mitt syfte
Voglers publik	min publik

Tabell 2.1: Interpretationsmodell

## 2.3 Vogler + HIP

Vad har då Voglers förbättringar med uppförandepaxis eller interpretation att göra? Denna frågeställning är central ur två olika aspekter. För det första: jag som musiker vill använda det här till något. För det andra: jag vill göra ett magisterarbete med Vogler som grund, som verkligen är ett arbete i musikalisk gestaltning – inte bara ett musikvetenskapligt arbete med musikexempel.<sup>19</sup> De två aspekterna är sidor av samma mynt, de handlar båda om att finna ett sätt att se källan ur musikerns synvinkel, och kan jag utveckla den ena, bör den andra också kunna gå framåt.

### 2.3.1 Fröet till problemformuleringen

Det tog ganska lång tid innan jag fann en tillfredsställande väg. Här är en tankegång från ett tidigt stadium i processen, som utgår från resonemanget kring *förbättring = anpassning* som skisseras i avdelning 2.1.2 på sidan 9. Jag antar här, att förbättringarna inte bara är en produkt från *tonsättaren* Voglers skrivbord, utan också speglar *exekutörens* attityd till verket. Då skulle en enkel interpretationsmodell där jag utgår från Vogler som musiker, samt placerar mig själv i bilden, kunna se ut som i tabell 2.1.

Det är förstås så att mitt sätt att spela ett stycke musik automatiskt påverkas av dessa faktorer. Här skulle skillnaden vara att lyfta upp dem till en medveten nivå, att reflektera över dem och låta dem vara en uttalad del av interpretationsarbetet. Jag låter dem påverka slutresultatet mer, jag förändrar mitt förhållningssätt till själva in-studeringen, och bygger upp en annan slags relation till verket. Med detta hypotetiskt 1700-talsmässiga sätt att förhålla sig till musiken, skulle jag kanske kunna komma åt andra aspekter av HIP än de vanliga.

Ett annat, betydligt handgripligare sätt att närma sig frågan utkristalliserades efter hand, och fröet till det kom vid en av de första presentationerna jag gjorde. Jag hade då ännu inte formen för arbetet klar för mig, utan mest allmänt hållna tankar och idéer. På seminariet ifråga skisserade jag så: Utforska källan, framföra och spela in originalet och förbättringen, föra någon slags diskussion kring detta och dra slutsatser kring uppförandepaxis, generalbas och stil. En av mina kollegor tillade: "... och sen gör du

<sup>19</sup>Under den tid jag gick magisterutbildningen, var detta ett ofta förekommande diskussionsämne. Om man ska bedriva forskning i musikalisk gestaltning, måste det vara något annat än musikvetenskap.

förstås din egen förbättring, det är ju självklart!” Just då kunde jag varken se något självklart eller speciellt bra i idén, vilken jag inte riktigt tyckte hade med saken att göra. Så småningom insåg jag emellertid faktum. Jag *måste* gå i just den riktningen för att löpa linan ut, för att ta konsekvenserna av magisterutbildningens själva grundtanke som jag förstod den; om mitt musikaliska gestaltande och den skrivna delen av arbetet verkligen skulle integreras, om inspelningarna skulle lyftas till att vara något annat för texten än bara ackompanjerande ljudande illustrationer som vem som helst kunde spelat in, måste jag själv pröva att *göra* som Vogler.

Min första motvilja berodde på att jag inte var intresserad att fördjupa mig i komposition, vilket föreföll nödvändigt för att följa i Voglers fotspår. Men var det verkligen det?

### 2.3.2 Problematisering av verkbegreppet samt spela/komponera

Att vara musiker på 1700-talet innebar i allmänhet att vara både tonsättare och exekutör. Den långt drivna uppdelade specialisering vi har i dag existerade inte i samma utsträckning, och detta avspeglas i språkbruket. Låt oss titta på orden *komponera*, *improvisera* och *spela*. I källor från 1700-talet råkar man ofta på skildringar som blandar ihop dessa begrepp. Utsagan ”han komponerade en fyrstämmig fuga vid orgelverket” betyder helt enkelt att han spelade – eller mera troligt med vårt språkbruk, improviserade – en fuga på orgeln. Skillnaden mellan komponera, improvisera och spela fanns definitivt inte då som den finns idag.

Vidare talas det såvitt jag kunnat informera mig aldrig om *verk*. Man spelar/ improviserar/ komponerar en komposition, ett stycke musik, eller en satstyp – fuga, gavott, sinfonia, uvertyr etc. Den idé vi idag har om vad ett verk är, det så kallade verkkonceptet, där man betraktar verket som ett heligt, unikt, oföränderligt och oberörbart dokument, oss givet från den gudomliga tonsättaren, uppkom enligt en teori lanserad av musikfilosofen Lydia Goehr inte förrän i början av 1800-talet.<sup>20</sup> Denna idé är i allra högsta grad giltig även i musikervärlden; också som tolkare förhåller vi oss till verket på detta sätt. Enligt Goehr var ”verket” under 1700-talet inte ett verk i vår moderna mening, utan något friare och öppnare, något mycket mindre fast och förutbestämt.

Att problematisera dels verkbegreppet, dels det nutida motsatsparet komponera–spela, ger en intressant öppning. Genast förefaller det inte längre så långsökt att ”göra min egen förbättring”. Voglers förhållningssätt till *Stabat Mater* kan ses som ett uttryck för en annan tids syn på tonsättaren, verket och exekutören. Min uppgift måste bli att försöka omfatta detta förhållningssätt genom att göra som Vogler, fast inte med penna och papper, utan som musiker i en praktisk spelsituation. På så vis lämnar jag musikvetarens *betraktande* utgångspunkt, och intar musikerns *medverkande*.

---

<sup>20</sup>Lydia Goehr, *The imaginary museum of musical works : an essay in the philosophy of music*, Oxford: Clarendon Press, 1992.

### 2.3.3 Problemformuleringen

Jag kan nu precisera min frågeställning, som blir:

- Hur kan jag använda Voglers metoder i mitt musicerande?

Jag skiljer på Voglers *metoder* och *mål*. Med metoder avser jag hans rent hantverksmässiga, tekniska *handlingar*, de förändrande ingrepp han gör i musiken. När jag framgent använder uttryck som "att göra som Vogler", "Voglerska handlingar" och liknande, är det detta jag menar. Voglers mål är att "förbättra" verket, att anpassa det till hans smak och stil – dessa Voglers estetiska bevekelsegrunder (närmare beskrivna på s. 8) lämnar jag därhän. I de undersökningar jag kommer att göra, lyfter jag ut Voglers metoder ur sitt ursprungliga sammanhang, och tillämpar dem idag. I det nya sammanhanget blir de en del av min konstnärliga process, och integreras allteftersom med mina egna mål och syften.

"Mitt musicerande" befinner sig inom den historiskt informerade uppförandepraktisens ramar (se s.12). Spelplanen för undersökningarna utgörs av mitt musicerande, samt den musik jag skall laborera med – jag har för avsikt att i princip hålla mig inom stilen.

Undersökningen dokumenteras i kapitel 4.

## 2.4 Om mig själv

Eftersom de frågeställningar och tankar som kommer att presenteras i följande undersökningar är tätt sammanknutna med min musikerperson med dess specifika profil, kompetens och bakgrund, finner jag det lämpligt att berätta lite om mig själv.

Jag är från början klassiskt skolad klarinettist. Mitt intresse för orgel, komposition, kontrapunkt och harmonilära satte mig i kontakt med äldre tiders musik. Under utbildningen till klarinett- och teoripedagog spelade jag renässansensemble och började bekanta mig med cembalon, mest beroende på mitt intresse för generalbassiffror. Så småningom tog intresset för tidig musik över, och på individuella musikerutbildningen några år senare ägnade jag mig helt åt cembalospel.

Idag arbetar jag både som cembalist och klarinettist. Som klarinettist ägnar jag mig numera mest åt världsmusik, balkan och klezmer, även om det kan bli lite nutida musik då och då. Som cembalist spelar jag förstås den fantastiska solorepertoar som finns, men min huvudsakliga uppgift är att vara continuumusiker i ensemble. Då improviserar jag ackompanjemang över besiffrad bas på det instrument som står till buds, antingen orgel eller cembalo. Jag leder också ofta ensembler från klaveret.

Att på samma dag först framföra Monteverdis *Mariavesper* i Göteborgs domkyrka och några timmar senare lira med världsmusikbandet *Cerro Esperanza* på jazzklubben *Nefertitis* scen, är en kontrastrik upplevelse på många sätt! Två helt olika kulturer möts, inte minst vad beträffar arbetssätt. Vi kan kalla dessa två repetitionstraditioner för kammarkultur och bandkultur:

## 2 Introduktion

Kammarkultur	Bandkultur
verbal, analytisk	ickeverbal
trohet mot sanningsbärande text	ingen text, eller inte så viktig
diskuterar interpretationen	gehörsbaserad
fokus på att spela rätt	fokus på att hitta in, få "feeling"
övervägande reproduktiv	övervägande skapande, improvisatorisk

I praktiken är det förstås inte så svart och vitt. Ovanstående uppställning är tillspetsad och förenklad, men ger ändå en bild av de två arbetssituationer jag ställs inför. Denna framställning kommer utan tvekan att färgas av dessa mina båda musikersidor, även om jag framförallt utgår från cembalistens och barockmusikerns "HIP-perspektiv".

Vad beträffar HIP, så kom jag in i den spelkulturen gehörsvägen. Jag spelade med folk som redan höll på, lärde mig av dem och växte in i spelstilen och attityden – många jag känner har haft liknande ingångspunkt; man attraheras av spelstilen och soundet, lånar ett instrument och sätter igång. Först senare sökte jag mig till de skrivna källorna, som förstås innehåller omistlig information för den som verkligen vill få korn på 16- och 1700-talens musik.

## 3 Presentation av huvudkällan

### 3.1 Inledning

*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*<sup>1</sup> är en månadsskrift som gavs ut av Vogler med viss regelbundenhet åren 1778–1781. Den har ett pedagogiskt anslag och innehåller musikteori och en del journalistiskt material. Den riktar sig vad jag förstår främst till musikamatörer<sup>2</sup> och den som vill förkovra sig i musik, men även till andra tonsättare, och i varje nummer finns ett avsnitt som riktar sig direkt till dem. Vogler använder sig av Pergolesis<sup>3</sup> *Stabat Mater* från 1735 som utgångspunkt. Han menar att vi skall lära oss av "de gamle" och vad som var gott och sant i deras musik, men, och det här är viktigt, han visar också på fel och brister i Pergolesis verk och föreslår förbättringar. Det kan vara allt ifrån tilläggande av nya stämmor, styrkegrader och artikulationstecken, till korrigerande av harmonik, perioder och textunderläggning. Somligt mer kompositoriskt betingat, annat mer interpretatoriskt. Så här skriver Vogler själv i inledningen till förbättringarna:<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>Ungefär "Den Mannheimska tonskolans betraktelser".

<sup>2</sup>Originalen har *Liebhaber*, vilket skall tolkas som amatör i dess positiva bemärkelse utan vår tids nedsättande ton.

<sup>3</sup>Porträttet på denna sida är från *Hulton Archive/Getty Images*, 2009-10-01, URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/451597/59452/Giovanni-Battista-Pergolesi-1730>.

<sup>4</sup>Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, bd. 1, s. 19-20. Min översättning.



Figur 3.1: Giovanni Battista Pergolesi, ca 1730. (Hulton Archive/Getty Images)

### 3 *Presentation av huvudkällan*

“Für die Tonsetzer folgt nun eine betrachtung über Pergolesens Stabat Mater.

*För tonsättarna följer nu en betraktelse över Pergolesis Stabat Mater.*

Ob die Tonsetzkunst seit 50 Jahren gefallen oder gestiegen sei, ist eine Frag, mit der sich bereits schon viele herumzanften; aber eine Frag, die nicht kan entschieden werden, ohne die alte Musiken eben sowohl zu kennen als einzusehen, und gegen der unsrigen in Vergleich zu stellen.

*Om tonkonsten sedan 50 år fallit eller stigit, är en fråga, som redan många har ägnat sig åt; dock en fråga, som inte kan avgöras utan såväl insikt som kännedom om den gamla musiken, samt genom att jämföra den med vår.*

Es ist leicht der Erfindung etwas beizusetzen: also ganz natürlich, daß unsere Musiken heutiges Tages mannigfaltiger und vollständiger ausfallen, als jene der Alten.”

*Det är lätt att ta detta för givet: också helt naturligt, att dagens musik framstår som mångfaldigare och fullständigare än sådan som gamla.*

Kommentar: Sista stycket speglar upplysningstidens anda. Allt kan förfinas och bli bättre, allteftersom vetenskapen framåtskrider. Musik är också vetenskap, alltså förstår man bättre hur musik skall skrivas på 1770-talet än 50 år tidigare.

“Ob nun durch die Zusätze das Trockne vermieden, oder aber das Einfache verdorben worden: ist eine Anmerkung die schon mehr bestimmt, und uns zur Entwicklung der hierüber vorgefallenen verworrenen Meinungen ehender gelangen läßt, als die bisherige unrichtige Kanzelreden von der Tonkunst.

*Huruvida det Torra nu genom tillsatserna blir flödigare, eller om det Enkla blir fördärvat: är en anmärkning som är långt mer avgörande, och som lyckosammare låter oss utveckla de häröver framkomna förvirrade åsikterna, än Tonkonstens hittintills oriktiga predikande [mässande].*

Eines der berühmtesten Meisterstücken Europens, daß von allgemeinem Beifall gekrönt worden, ist das Stabat Mater von Pergolese, eines großen Tonsetzers, der diesen Namen von seiner Vatterstadt erhalten hat.”

*Ett av Europas mest berömda mästerverk, krönt av allmänt bifall, är Stabat Mater av Pergolesi, en stor tonsättare, som fått detta namn från sin hemstad.*

Kommentar: Stabat Mater är en sekvens från 1200-talet som ingår i den romersk-katolska liturgien. Pergolesis tonsättning intar en särställning för tiden. Verket var mycket berömt, om än diskuterat och kritiserat, och fortsatte efter sin tillkomst att spelas länge runt om i Europa under en epok då det normala var att ett stycke musik

hade en närmast obefintlig livslängd. Det hittade också till Sverige – i Göteborg framfördes det i domkyrkan av frimurarna varje påsk under andra halvan av 1700-talet.<sup>5</sup>

”Wir haben es deswegen zum Gegenstand unserer Betrachtung gewählt, und werden sowohl das Gute zum Nachahmen vorstellen, als das Schwache verbessern. Hiebei soll keine pedantische Regelmäßigkeit, sondern nur das Schöne, und dasjenige Schöne, welches von ungebildeten Ohren selbst vernommen wird, der einzige Zweck unsers Bestrebens sein: ein Zweck, den weder Vorurteil noch Eigenlieb vereiteln darf; denn so thörisch es wäre zu glauben, daß unser Tonwissenschaft abgenommen habe, und daß die jetzigen Tonsetzer nicht Kräfte genug besitzen, gleiche Stücke zu verfertigen: so blind wäre auch jener Gedanke, wenn wir dafürhielten, die Alten hätten mit ihrem einfacheren Stile immer die Scheibe verfehlet.

*Vi har därför valt det [verket] som exempel för vår betraktelse, och skall såväl framställa det goda till efterhärmande, som förbättra det svaga. Härvid skall ingen pedantisk regelmässighet råda, utan endast det sköna, och just det sköna som kan uppfattas av obildade öron, skall vara våra strävandens enda mål: ett mål som inte för fördunklas vare sig fördom eller självhädelse; ty så dåraktigt det vore att tro, att vår tonvetenskap skulle ha förfallit, och att dagens tonsättare inte besitter nog krafter, att förfärdiga liknande stycken: lika blind vore tanken, om vi skulle anta att de gamla med sin enklare stil alltid missade målet. [inte klarat skivan]*

Also zwischen diesen zwei ungereimten Nebenwegen soll unser Pfad in grader Linie fort= und zur Thätigkeit schreiten.”

*Alltså skall mellan dessa två sidovägar vår tråd i rät linje skrida fram och till handling.*

”Det sköna som kan uppfattas av ett obildat öra, skall vara våra strävandens enda mål”. Detta skulle kunna tolkas som den samstämmighet och balans mellan musikalisk teori och praktik som Vogler strävar efter att uppnå.<sup>6</sup>

Låt oss nu titta närmare på vad Vogler gör.

## 3.2 Förbättringarna

”Den första versetten”, säger Vogler, ”är mycket andäktig, och målar i dystra färger upp för oss Jesu Moders bedrövelse där hon står vid korset. Själva det instrumentala förspelet är en tilltalande förberedelse till de kommande orden. Här upptäcker vi emellertid tre fel. För det första att perioderna inte är ordentligt lagda och indelade;

<sup>5</sup>Ling, ”1700-talets musik i Patrick Alströmers öron”, s 105. Det spelades även i Stockholm och annorstädes.

<sup>6</sup>Se sektion 2.1.1 på sidan 9, sista stycket.

för det andra att andrafiolen och violan inte sjunger som de borde; för det tredje att besiffringen är otydlig”.<sup>7</sup>

I Voglers notbilaga till förbättringarna ser vi på varje uppslag till vänster Pergolesis originalmusik (fig. 3.2),<sup>8</sup> till höger Voglers förbättrade version (fig. 3.3).<sup>9</sup> Båda notbilderna är rikligt försedda med hänvisningar till texten, där Vogler i detalj diskuterar olika aspekter av de markerade ställena, och förklarar hur de skall förbättras. På högersidan finns ett extra system, som innehåller Voglers egen realisering av generalbas-satsen. Den omnämns inte i texten, förmodligen finns den där av rent pedagogiska och illustrativa skäl. Jag skall här redogöra i detalj för introduktionen i första satsen, samt dela in förbättringarna i olika grupper. Felen som utpekats i citatet här ovan definierar de tre första grupperna. I viss mån relaterar jag redan nu till praktiskt musicerande (punkt 3–5).

1. Struktur/form
2. Stämföring och satsfaktur
3. Harmonik
4. Text
5. Interpretation

Abbé Vogler går mycket noggrant igenom varje sats, som får sin rätta, korrigerade gestalt, och den avslutande fugan skrivs helt om. Genom hela verket kan man finna många exempel på de olika punkterna. Jag begränsar mig till introduktionen, takt 1 till 11 så långt det är möjligt (här saknas till exempel text, så punkt nummer fyra måste exemplifieras med ett annat ställe).

### 1. Struktur/form

Vogler anmärker i vårt exempel på att perioderna inte är som de ska. Den första som slutar vid bokstaven i) (fig. 3.2) har  $4\frac{1}{2}$  takt, den borde ha 4 eller 6. Den andra, från i) till k) som består av 2 takter, ligger på fel ställe i takten – den måste starta på 1:an i takten, inte på 3:an. Detta fel gör att perioderna förblir förskjutna genom hela ritornellen. Voglers lösning på problemet (fig. 3.3) blir att lägga till en halv takt vid p), varpå följande perioder hamnar på 1:an i takten. För att få det att gå jämnt upp i slutet, förlängs efterspelet i sista takten s) till en hel takt. Samma typ av förbättringar genomförs genom hela första satsen, också när sångstämmorna är med.

I andra fall är förändringen mer intrikat. Som exempel tittar vi på figur 3.4, som visar slutet av andra satsen.<sup>10</sup> Pergolesi upprepar halva sista sångfrasen som en slutkommentar, innan det instrumentala efterspelet börjar.

<sup>7</sup>Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, bd. 1, s. 23.

<sup>8</sup>ibid., bd. 4, s. 6.

<sup>9</sup>ibid., bd. 4, s. 7. Var Voglers avskrift av originalet kommer ifrån är okänt.

<sup>10</sup>ibid., bd. 4, s. 18.



Tab. VI.

*Organo*

*Vni*

*Viola*

*Sopr.* Sta - bat ma - - ter do - lo - ro - sa do lo - rosa

*Cont.* Sta - bat sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa

*P.* *f.* *f.*

Figur 3.2: Pergolesis original som återgivet i *Betrachtungen*.

3 Presentation av huvudkällan

Tab VII

*Grave*  
*con sordini* P.

*f.*

*tr* *smorz.*

*smorz.*

*Veni alla 8<sup>va</sup> colle 3<sup>ve</sup> parti cantanti* P.

*Viola* P.

*Sopr:* Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa do - lo - ro - sa

*Cont:* Stabat ma - ter do - lo - ro - sa

*ff.*

6 5 4 8 9 6 5 4 8 9 6 9 6 9 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Figur 3.3: Voglers förbättrade version.

The image shows a musical score for Viola C. B. with two vocal lines. The lyrics are "per-trans-i-oi-t per-trans-i-oi-t gla-di-us" and "per-trans-i-oi-t gla-di-us". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like "f." and "f. sfz".

Figur 3.4: Slutet av sats 2, original.

Vogler finner förmodligen detta alltför långdraget och monotont, och låter därför sångaren upprepa endast de två sista takterna, och kortar efterspelet med en takt (fig. 3.5).<sup>11</sup>

Det enda som sägs i textdelen angående detta ställe, är att melodiken ändras: ena gången anländer vi till c från d, andra gången från h, detta för att undvika monotoni.<sup>12</sup> Förkortandet av hela passagen är i mitt tycke en mycket större förändring.

## 2. Stämföring och satsfaktor

Vogler anser att violan och andrafiolen är underutnyttjade i satsen, och tar genast tillfället i akt att utveckla dem. Det finns mycket musik från tiden där altfiolstämman endast i undantagsfall spelar något självständigt, där den för det mesta rör sig i oktav med basen. Så även hos Pergolesi. Vogler gör en helt ny violastämma, som breddar harmoniken och fyller ut satsen på ett helt annat sätt än originalets. Han låter den röra sig i tersparalleller med basen (fig. 3.3, i–m), han inför motrörelse (andra raden), han ger den fokus i kadenserna: vid (q) med en genomgångston, strax efter (r) med en synkop. Andrafiolen spelar terser med förstafiolen i takt 6–7, och får tillsammans med förstafiolen spela pianissimo i oktaver mot sångstämmorna (z) istället för unisont. I många fall finner Vogler stämföringen undermålig. Då gör han små förändringar, som vid (x) och (s). Självklart korrigeras också uppenbara stämföringsfel, såsom parallellerna mellan andrafiol och bas vid bokstav (v).

<sup>11</sup>Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, bd. 4, s. 19.

<sup>12</sup>ibid., bd. 1, s. 40.

### 3 Presentation av huvudkällan

The image shows a musical score for the end of movement 2, featuring three staves. The top staff is for Viola, the middle for Soprano, and the bottom for VV. colla parte. The Soprano part includes the lyrics "per trans-i-uit per trans-i-uit" and "gla-di-us gla-di-us". The VV. colla parte part includes the instruction "L'accompanimento come Sopra." and figured bass notation. The score is marked with "Allegro" (Al.) at the beginning and end.

Figur 3.5: Slutet av sats 2, förbättring.

### 3. Harmonik

Besiffrad bas, eller generalbas, är en central företeelse under 16- och 1700-talen. I musik från denna tid spelas baslinjen av flera olika instrument, oftast en blandning av melodi- och ackordinstrument. Det kan vara celli, fagotter, kontrabasar, gambor, basuner, cembali, orglar, lutor, gitarrer och teorber, harpor och regaler och så vidare. Siffrorna är till för ackordinstrumenten: de ger information om vilka ackord som skall spelas till baslinjen. Hos Bach eller Couperin är besiffringen ofta omfattande och noga utskriven, hos det stora flertalet finns knappt några siffror alls.<sup>13</sup> Pergolesis besiffring är enligt Vogler otydlig och ofullständig. Vogler hänvisar till de grundläggande regler för besiffring han själv beskrivit, mot vilka han här finner många brott.<sup>14</sup> Vogler fullfärdigar besiffringen enligt dessa riktlinjer, och vi kan genast se, att högersidan har en mycket utförligare besiffring än vänstersidan (s. 21 och 22). Från min synvinkel har den noggrannare besiffringen ingen viktig praktisk betydelse förutom där den visar på ny harmonik, introducerad av Vogler. Vilken jag än skulle spela av dessa två varianter, skulle slutresultatet bli i princip detsamma. Jag tror att vikten av den kompletta besiffringen ligger mer på det pedagogiska planet: att tydligt visa hur stämföringen

<sup>13</sup>Mycket tyder på att en fullfjädrad musiker förväntades klara sig utan besiffring. Vivaldi tillfogade en av sina ganska sällsynta besiffringar den syrliga kommentaren "per li coglioni", på svenska ungefär "för dumskallarna", för dem som inte klarar sig utan. Kommentaren avser en passage från konsert i A (t. 61–66), RV240 / P. 280. Se Marc Pincherle, *Vivaldi, genius of the baroque*, W. W. Norton & Company, 1957, s. 58.

<sup>14</sup>Hänvisningen lyder (min översättning): "Se Vogler, *Kurpfälzische Tonschule*, femte huvudstycket".

Figur 3.6: Orgelpunkt i sats 2, original.

skall vara, vilka lägen ackorden bör ligga i, hur man kan harmonisera – alltså allt det man förmodligen redan har tillgodogjort sig som erfaren generalbasspelare.

Vogler kommenterar violastämman, takt 2 (fortfarande fig. 3.3 på sidan 22): "Om Pergolesi hade vetat att man inte bara kan använda nonan som dissonans mot grundtonen, utan också 11:an mot tersen och 13 mot kvinten, skulle han säkerligen ha satt violastämman på detta sätt."<sup>15</sup> Om han hade insett. Om han hade förstått. Det handlar inte om konstnärliga val här, utan om att just denna dissonansbehandling är dikterad av naturen. Alltså förefaller det Vogler självklart att använda den. Faktum är att alla harmoniförändringarna är just denna Voglers centrala idé gestaltad; harmoniska skeenden extrapolerade ur naturens egna akustiska principer.<sup>16</sup>

Här finns flera små förändringar av harmonik att peka på, exempelvis takt 4, slag 3–4: F<sup>7</sup> hela vägen, takt 11: den bedrägliga kadensen borttagen.

I figur 3.6 använder sig Pergolesi av en orgelpunkt, vilket Vogler ogillar. För det första har passagen beteckningen *tasto solo*, vilket är en anvisning till ackordspelaren att endast spela bastonen utan ackord. Vogler säger att denna instruktion enbart finns där för att Pergolesi själv inte kunde begripa de förvirrade ackord han själv skrivit. För det andra är Vogler generellt restriktiv angående orgelpunkter. Om de toner som rör sig ovanpå pedaltonen funktionsmässigt motsäger denna, liknar det mest en polsk säckpipa. I figur 3.7 tar han itu med saken – bort med orgelpunkten och in med en basstämma som bättre understryker melodilinjens (dessutom har han omarbetat stråkstämmorna helt och hållet).

<sup>15</sup>Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, bd. 1, s 25.

<sup>16</sup>Grave, "Abbé Vogler's Revision of Pergolesi's Stabat Mater".

The image shows a musical score for Soprano, Viola, and Organ. The Soprano part has the lyrics: "cu-jus a-ni-mam ge-mentem contris-ta-tam et do-lentem". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A handwritten note on the right side reads "7 Takt von B zu B.".

Figur 3.7: Orgelpunkten borttagen, Voglers förbättring.

Ofta uppstår förändringar av harmoniken till följd av förbättrad stämföring och av nya kontrapunktiska vändningar. Följaktligen är gränserna mellan de olika grupperna av förbättringar stundtals flytande.

#### 4. Text

När man håller på med äldre musik är det ganska vanligt att man stöter på ställen där textunderläggningen antingen inte är tydlig, eller inte känns logisk. Då brukar man använda sitt eget omdöme och hitta på något som känns naturligt. Vogler pekar på många sådana ställen, exempelvis frasen "juxta crucem" (fig. 3.8 och 3.9).

Andra gånger korrigerar Vogler själva utkomponerandet av texten. Låt oss titta på sats 3, "O quam tristis" (fig. 3.10). Här anmärks det på två saker: vid upprepadet av "et afflicta" bör det hellre heta "quam afflicta" (antagligen för variationens skull), och på en kort stavelse får det inte finnas någon fermat. Vogler sätter fermaten på föregående takt "quam" istället (fig. 3.11).<sup>17</sup>

Prosodin i följande exempel ur sats 2 (fig. 3.12) är i Voglers ögon outhärdlig. Han erkänner de kvaliteter som finns i satsen som helhet såsom valet av tonart och karaktär, men kan inte fördrå rytmiseringen av texten. För att korta och långa stavelser skall hamna rätt, måste rytmen skrivas om, man måste uppnå en överensstämmelse mellan musikalisk rytm och textlig prosodi (fig. 3.13).<sup>18</sup>

<sup>17</sup>Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, bd. 4, s. 52-53.

<sup>18</sup>Anmärkingen finns redan apropå förspelet i samma sats, då även harmonin kritiserar.



Tab: VIII,

*VV<sup>ni</sup>*

*Sopr.* *juxta crucem lacrymosa*

*Contr.* *juxta crucem lacrymosa dum pende-bat fi-li-us*

*Viola col Basso.*

Detailed description: This image shows the original musical score for the first system of 'Juxta crucem'. It consists of four staves. The top staff is for the Soprano voice, with the lyrics 'juxta crucem lacrymosa'. The second staff is for the Contralto voice, with the lyrics 'juxta crucem lacrymosa dum pende-bat fi-li-us'. The third staff is for the Viola col Basso, with a series of numbers (6, 5, 5, 6, 6, 6, 5, 9, 6, 6, 6, 6, 4, 3, 4, 5, 7, 4) indicating fingerings. The bottom staff contains a series of numbers (6, 6, 6, 6, 9, 6, 6, 6, 6, 4, 3, 4, 5, 7, 4) indicating fingerings. The score is marked 'Tab: VIII,' at the top left.

Figur 3.8: "Juxta crucem". Ur sats 1, original.

*juxta crucem la = crymo = sa*

*juxta crucem la cry = mo = sa dum pende - bat fi - li - us*

Detailed description: This image shows the improved musical score for the first system of 'Juxta crucem'. It consists of four staves. The top staff is for the Soprano voice, with the lyrics 'juxta crucem la = crymo = sa'. The second staff is for the Contralto voice, with the lyrics 'juxta crucem la cry = mo = sa dum pende - bat fi - li - us'. The third and fourth staves contain a series of numbers (6, 5, 5, 6, 6, 6, 5, 9, 6, 6, 6, 4, 3, 4, 5, 7, 4) indicating fingerings. The score is marked 'Tab: VIII,' at the top right.

Figur 3.9: "Juxta crucem". Ur sats 1, förbättring.

3 Presentation av huvudkällan

Tab. IV  
Larghetto  
V<sup>ni</sup>  
Viola  
Sopr. e Cont.  
O quam tristis et af-flicta et af-flicta

5b 3/4\* 6 7 4/9 3/p 7 6/4 3\*

This musical score is for the first system of 'O quam tristis'. It features five staves: Violin I (Tab. IV), Viola, Soprano/Contralto (Sopr. e Cont.), and two piano accompaniment staves. The tempo is marked 'Larghetto'. The vocal line includes the lyrics 'O quam tristis et af-flicta et af-flicta'. The piano accompaniment includes various chords and figures, with some marked with asterisks. The bottom staff shows figured bass notation: 5b, 3/4\*, 6, 7, 4/9, 3/p, 7, 6/4, 3\*.

Figur 3.10: "O quam tristis", original.

Larghetto  
V<sup>ni</sup>  
Sopr. e Cont.  
O quam tristis et af-flicta quam af-flicta

P. P.P.

5b 3/4\* 6 7 4/9 3/p 7 6/4 5\*

This musical score is for the second system of 'O quam tristis', labeled as an improvement. It features five staves: Violin I (Tab. V), Viola, Soprano/Contralto (Sopr. e Cont.), and two piano accompaniment staves. The tempo is marked 'Larghetto'. The vocal line includes the lyrics 'O quam tristis et af-flicta quam af-flicta'. The piano accompaniment includes various chords and figures, with some marked with asterisks. The bottom staff shows figured bass notation: 5b, 3/4\*, 6, 7, 4/9, 3/p, 7, 6/4, 5\*.

Figur 3.11: "O quam tristis", förbättring.



Original musical score for the vocal line of "Cujus animam gementem". The score is written for a single voice part (Soprano) and includes piano accompaniment (P.). The tempo is marked *VV<sup>ni</sup> colla parte P.*. The lyrics are: *Cu-jus a-ni-mam ge-mentem con-tris-ta-tam et do-len-tem*. The score consists of three staves: the top staff for the vocal line, the middle staff for the piano accompaniment, and the bottom staff for the piano accompaniment. The bottom staff includes figured bass notation (e.g., 5, 6, b, 4, 5, b, 5, b, 4, 5).

Figur 3.12: "Cujus animam gementem", original.

Improved musical score for the vocal line of "Cujus animam gementem". The score is written for a vocal line (Soprano) and includes piano accompaniment (P.). The tempo is marked *Violini colla parte P.*. The lyrics are: *Cujus a-ni-mam ge-mentem con-tris-ta-tam et do-len-tem*. The score consists of three staves: the top staff for the vocal line, the middle staff for the piano accompaniment, and the bottom staff for the piano accompaniment. The bottom staff includes figured bass notation (e.g., 3b, 5, 6, 3b, 4, 5, 2b, 5, 2b, 7, 5, 3b, 4, 5).

Figur 3.13: "Cujus animam gementem", förbättring.

## 5. Interpretation

Denna sista kategori är mycket intressant ur praktikerns synpunkt: här får vi en bild av hur Vogler ansåg att musiken skulle formas på ett interpretatoriskt plan. Vi återvänder till starten av verket (fig. 3.3 på sidan 22) där vi finner många tillagda artikulationstecken, legato- och frاسبågar, dynamikbeteckningar och ornament. Dessa förändringar, eller låt oss kalla dem kompletteringar, kommenteras nästan inte alls i texten. Kanske är det helt enkelt för att Vogler inte såg dem som förbättringar, utan blott som förslag till utförande, ett tänkbart förslag bland många andra. Notbilder från 16- och 1700-talen har som regel mycket lite interpretatoriska anvisningar. Musikerna förväntades förmodligen själva veta hur musiken skulle formas, och när vi idag spelar, lägger vi alltid till artikulationer och annat på just detta sätt. Jag har dock aldrig varit med om att man utformat just den här passagen som Vogler. Ställt i relation till dagens HIP-praxis är det ovanligt utarbetat, och att binda in åttondelsbasen i grupper om fyra, förefaller mig vara ett överraskande och radikalt grepp. Idag skulle skulle nog idén normalt sett aldrig komma upp, men kanske skrev Vogler bara ned i klartext hur man alltid utförde det! Det får vi nog aldrig veta.

Man kan läsa ut mycket intressant information ur detta outredda lager av förändring. Notbilden talar för sig själv, jag skall här blott peka på ett exempel som jag finner särskilt intressant. Här befinner vi oss i sats 1 igen (fig. 3.14a och 3.14b). Här ser vi flera olika saker. I förbättringen finns crescendo och diminuendo<sup>19</sup> i fiolstämmorna, förslagen skrivs ut som fjärdedelar, huvudtonen förses med en drill, slutklängen föruttas av sångarna. Tilläggen bekräftar mycket av det vi redan vet om uppförandepraxis – vi skulle kunnat hamna här på eget bevåg. Passagen i sista takten visar dock intressant information angående ett problem som jag ofta ställs inför som continuospelare. Melodistämmorna har långa förslag, vilket gör att harmonin på ettan i sista takten förändras från f-moll till f-moll med tillagd nona och kvart. Skall jag spela den nya harmoniken eller inte? Om den utskrivna realiseringen av generalbasen är ett förslag till utförande, skall jag inte göra det.<sup>20</sup> Vogler låter förslagsdissonanserna kollidera med grundackordet.

---

<sup>19</sup>Symbolen ser inte riktigt ut som idag, men förmodligen är det vad som avses. Det är för övrigt intressant att Vogler skriver crescendot fram till sista stavelsen in ordet *filius*, en stavelse som är obetonad. I dagens praxis brukar den avfraseras och spelas svagt – denna notation tyder på något annat.

<sup>20</sup>Man kan förstås tänka sig att man förväntas spela samma dissonans i continuo även om den inte är utskrivna, vare sig i siffror eller klartext.

The image displays two musical staves, (a) and (b), comparing an original composition with an improved version. Both staves feature a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics "dum pendebat fi-li-us" are written below the vocal line in both. Staff (a) is the original, and staff (b) is the improved version, marked with "F. 3. 12" at the top right. The piano accompaniment in (b) includes fingering numbers (5, 6, 3, 3, 3, 4) under the notes. The vocal line in (b) has a different melodic contour compared to (a).

(a) Original.

(b) Förbättring.

Figur 3.14: "Dum pendebat", sats 1.

## 4 Musikaliska undersökningar

Hur kan jag använda Voglers metoder i mitt musicerande? För att besvara frågan, genomförde jag tre stycken undersökningar:

- Förstudie – iscensatt simulering av Voglers förbättringar i praktiken
- Laboration 1 – vi provar *om* vi kan använda Voglers metod. Är det praktiskt genomförbart?
- Laboration 2 – vi provar *hur* vi kan använda den. Är det konstnärligt användbart?

### 4.1 Förstudie – ”Repetitionen”

Förstudien är ett försök att undersöka och gestalta hur Voglers arbete skulle kunna te sig i praktiken – hur skulle förändringarna kunna uppkomma i en ensemblesituation? Jag iscensätter här en fantasi kring en repetition där vi arbetar med de första elva takterna (förspelet i första satsen) av Pergolesis *Stabat Mater*. Efter att vi spelat igenom en gång, börjar vi arbeta med stycket. Någon föreslår att vi ska stråksätta på ett visst sätt, vi spelar igen, någon annan tycker att det vore finare med ett annat ackord på något ställe, vi ändrar och spelar igen. Vi tar bort en bedräglig kadens som känns som en gång för mycket, vi hittar på en roligare violastämma, ändrar några notvärden, lägger till en andrastämma, förlänger en för kort period, lägger till ett efterspel. Vogler motiverar hela tiden förändringarna, och jag lät mig i mitt fantiserande inspireras av de skäl han anger. Alla förändringar motsvarar exakt de som Vogler gjorde, och för varje förändring spelar vi allt nyare versioner, inalles sex stycken, tills vi har kommit fram till Voglers version.

För att kunna göra detta, skrev jag en liten teaterpjäs med musik och repliker. Musikerna fick förhålla sig fritt till replikerna, jag uppmanade dem att improvisera över situationerna snarare än att ta det ordagrant: allt för att få det att likna en ”riktig” repetition. Eftersom jag kände musikerna som skulle vara med (alla utom en), försökte jag anpassa skeendet efter deras respektive personligheter.

Stycket kom att framföras vid två olika tillfällen, med delvis olika musiker. Det manuskript som då användes, finns i appendix B på sidan 99. Här nedan följer en renskriven version, med vissa tillägg och ändringar för att göra det lättare att följa vad som händer. Jag refererar löpande till taktnummer för varje förändring som föreslås – jag har medvetet låtit bli att illustrera allt som sägs i dialogerna med not- och ljudexempel, eftersom det skulle bli för rörigt. Vill man se i detalj på vad som görs, får man leta reda på respektive ställe i de hela partitursidorna. Av tekniska skäl blev det

ingen inspelning av något av framförandena – den version som finns på CD-skivan är inspelad i studio vid ett annat tillfälle (se appendix A för mer information). Inramade siffror refererar till skivans indexnummer.

#### 4.1.1 Genomförande

"Repetitionen", ett enaktsdrama av A. Edlund, i regi av densamme. I rollerna: Violin 1 och 2, viola, cello, kontrabas, cembalo samt arg åhörare. Scenen utgörs av en replokal där notställ och cembalo står på plats. Musikerna kommer in, hälsar på varandra, småpratar, och går och sätter sig för att börja repetitionen. De börjar spela.

1 Original, första versionen (Fig. 4.1)

CEMBALISTEN: Jag tänker på grave-karaktären: vi kanske skulle binda in lite mer, spela mer legato. Om vi kunde binda fyra och fyra i basen i början (*provar*) och fiolerna kanske kunde spela sina suckmotiv i ett stråk för varje, är ni med? (*provar tillsammans ett par takter*) Sen tycker jag vi borde ändra baslinjen på ett par ställen, det där språnget i takt 7 är väl rätt obalanserat (*visar*), och då kan vi artikulera såhär. Och det där bop bop bop i takt 11 är ju bara tröttsamt tycker jag, det behövs inte, kan vi inte prova med bara fjärdedelar så att det lugnar sig lite där? (*visar*)

KONTRABASISTEN: Men måste vi spela samma bedrägliga kadens (alltså till dess-dur takt 8, 9 och 10) så många gånger då? När vi kommer till den sista är det lite väl tycker jag. Vi kan väl göra såhär bara... (*visar ny basstämma takt 10*)

CEMBALISTEN: Jomen det är bra, då slipper vi dessutom den där fula oktavparallellen mellan andrafiol och bas (6:e till 7:e åttondelen takt 10).

2 Version 2 (Fig. 4.2)

VIOLASTEN: Men hur är den här violastämman skriven egentligen. Nog för att violastämmor kan vara tråkiga, men den här är ett riktigt bottenskrap. Den känns helt meningslös. Det är ju ingen idé att spela nästan. Kan jag inte lägga in nåt annat?

CEMBALISTEN: Vad tänkte du då?

VIOLASTEN: Lite terser kanske..

CEMBALISTEN: Ja kanske det.. jamen lägg terser på basen i början i princip då, och sen kan du väl bredda stämföringen lite ihop med småfiolerna i nästa sektion.

3 Version nummer 3 (Fig. 4.3)

4 Musikaliska undersökningar

Grave

VI. 1  
VI. 2  
Vla.  
B.C.

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The tempo is marked 'Grave'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The Violin 1 part (VI. 1) starts with a whole rest in the first measure, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The Violin 2 part (VI. 2) starts with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The Viola part (Vla.) starts with a whole rest in the first measure, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The Bassoon part (B.C.) starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4.

5

*p* *p* *f*

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Violin 1 part (VI. 1) starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The Violin 2 part (VI. 2) starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The Viola part (Vla.) starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The Bassoon part (B.C.) starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. Dynamics are marked *p* (piano) for measures 5 and 6, and *f* (forte) for measures 7 and 8.

9

*f* *f*

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Violin 1 part (VI. 1) starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The Violin 2 part (VI. 2) starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The Viola part (Vla.) starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The Bassoon part (B.C.) starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. Dynamics are marked *f* (forte) for measures 9 and 10.

Figur 4.1: Version 1

4.1 Förstudie – "Repetitionen"

Grave

5

*p*

*f*

9

*f*

Figur 4.2: Version 2

4 Musikaliska undersökningar

Grave

5

9

*p*

*f*

*f*

Figur 4.3: Version 3



ANDRAVIOLINISTEN: Nämen då tycker jag det känns lite tunt där i fiolstämmorna i takt 5–6–7. När nu violan spelar med mer, så kunde jag lägga en stämma under förstaviolen på de där korta tonerna.

VIOLASTEN: Hur då då?

(ANDRAVIOLINISTEN *visar hur hon tänkt ihop med* FÖRSTAVIOLINISTEN. *Se fig. 4.4, takt 5–6.*)

CEMBALISTEN: Jamen vi provar så ihop en gång då.

4 *Version 4* (Fig. 4.4)

CELLISTEN: Ja det var jättefint. Men jag vet inte... känns som om det börjar på fel ställe.. Den där perioden känns ju bara helt fel (*takt 1–4 ½*). Jag menar vadå fyra och en halv takt? Jag tycker vi provar att förlänga med en halv så blir det åtminstone fem hela takter.

CEMBALISTEN: Jaha.. typ att man hänger kvar på c:et ett tag.. (*3:an i takt 5*) Vi provar så här då... (*visar ny ackordföljd: C–Fm–C*) Men det är ju genialt för då kan vi ändra en annan grej som jag aldrig har gillat: Med de perioder som är nu slutar ju förspelet mitt i sista takten innan sångarnas entré, och så kommer den där typiska pergolesiska slutklämman (*visar*). Och det känns som om man inte hinner förbereda för sånginsatsen så bra. Om det nu skall gå jämnt upp kan vi ju lägga till en halv takt där också, alltså ungefär... (*visar sista takten*) Fattar ni? Hitta på nåt.

5 *Femte versionen* (Fig. 4.5)

FÖRSTAVIOLINISTEN: Äh jag tycker vi ska ta det med sordin. Sen tycker jag att det är ett givet ställe för andraviolen att fylla ut lite mellan tredje och fjärde takten. Typ (*visar*) – och sen när du har det där e–ess (*takt 4*), *kan* du inte glissa lite där för att få det extra sorgligt? (*visar*)

ANDRAVIOLINISTEN: Jo det är schysst men då tar vi bort det där fula förslaget du har i näst sista takten, det passar ju inte alls, och bara drillar på g:et och e:et tycker jag. Det blir mycket snyggare.

CEMBALISTEN: Ska vi ta den en gång till då.

6 *Version 6, framme vid Voglers färdiga förbättring* (Fig. 4.6)

KONTRABASISTEN: Men det här är ju inte Pergolesi längre, jag tycker vi tar det som vanligt istället.

4 Musikaliska undersökningar

Grave

5

9

*p*

*f*

*f*

Figur 4.4: Version 4

4.1 Förstudie – "Repetitionen"

Grave

Musical score for measures 1-4. The piece is in a slow tempo, marked "Grave". It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has three flats. The first two staves have long, flowing melodic lines with many slurs. The third and fourth staves provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the third measure of the bass staves.

Musical score for measures 5-8. The tempo remains "Grave". The melodic lines continue with slurs and grace notes. The accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* is present in the second measure of the top staff and the third measure of the bottom staff.

Musical score for measures 9-12. The tempo remains "Grave". The melodic lines become more rhythmic with eighth notes. The accompaniment also features eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure of the top staff and the third measure of the bottom staff. The word "smorz." (ritardando) is written at the end of each staff in the final measure.

Figur 4.5: Version 5

4 Musikaliska undersökningar

The musical score is titled "Grave" and is set in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of four systems of four staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *con sord.* marking. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system includes *smorz.* (smorzando) markings in the upper staves. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figur 4.6: Version 6

CEMBALISTEN: Jamen det här var väl mycket bättre? Det är ju våran version, vadå inte Pergolesi?

ARG ÅHÖRARE: (*Reser sig upp, indignerad*) NU FÅR NI VÄL ÄNDÅ GE ER. VA? DET HÄR ÄR FRÄCKT OCH OSMAKLIGT. STABAT MATER ÄR FAKTISKT EN AV KYR-KOMUSIKENS RIKTIGA PÄRLOR. NÅN SLAGS RESPEKT FÅR NI VÄL HA!

CEMBALISTEN: Vi tar väl och spelar båda versionerna i följd då, så får väl var och en själv döma.

6 – 7 *Ensemblen spelar version 6 och 1 efter varandra* (Fig. 4.6 på motstående sida och 4.1 på sidan 34)

## 4.1.2 Resultat

### Magisterkonserten

Medverkande vid konserten var:

FÖRSTAVIOLINISTEN, Marie-Louise (Millis) Marming

ANDRAVIOLINISTEN, Sophia Larsdotter

VIOLASTEN, Joel Sundin

CELLISTEN, Kristina Lindgård

KONTRABASISTEN, Pär Engstrand

CEMBALISTEN, Andreas Edlund

ARG ÅHÖRARE, Sven Ahlin

Jag hade oroat mig för att de medverkande musikerna inte skulle gilla att agera på det här viset, eller att tycka att det hela var fånigt. Tvärtom hade alla roligt och spelade sina roller med den äran. Det var intressant att få höra hur musiken klingade, och minst lika intressant var den respons jag fick av musikerna:

- Voglers bågar i första och andra violin kan tyda på att tempot inte får vara för långsamt. Det fungerar helt enkelt inte stråktekniskt, det blir nästan ospelbart, ansåg Millis. Detta kom fram i samband med en diskussion om lämpligt tempo.
- Joel berättade att han varit med om att ibland spela med i baslinjen, även om det inte står. Vad beträffar ändringar sade han: "När jag komponerade och spelade egen musik ändrade vi mycket under repetitionerna, man ville ju att det skulle bli så bra som möjligt."
- Någon associerade till Busonis och Bachs bearbetningar av andras musik, och till barockmusikspel från 20- eller 50-talen.

#### 4 Musikaliska undersökningar

- Millis föredrog originalet och tyckte slutklämmen var fruktansvärd, men säger i samma andetag att hon anser att "HIP-svängen är lite stel ibland".

Publiken då? Ingen reagerade så starkt som den arge åhöraren i pjäsen. Vid handupp-räckning efteråt, visade det sig att nio personer föredrog Voglers version, sju Pergolesis och två tyckte att båda hade sina förtjänster. De medverkande i själva föreställningen, musikerna, föredrog spontant på det stora hela originalversionen, men menade samtidigt att de hade svårt att bedöma hur det verkligen blev (ett välkänt fenomen för den som sitter mitt i). De skulle dock kunna tänka sig att införliva somliga av Voglers förbättringar i ett framförande.

#### Interpretationsseminariet

Ett tillfälle att framföra *Repetitionen* igen uppenbarade sig, denna gång på ett seminarium om interpretation anordnat av kompositionsprofessor Ole Lützow Holm och teaterhögskolans rektor Per Nordin. Tanken med seminariet var att visa upp musikernas vardag för teaterfolk och skådespelare, och bjuda in till diskussion om gemensamma frågeställningar som har med interpretation att göra. Seminariet hade föregåtts av ett motsvarande seminarium, där teaterns vardag visats upp för musikfolk. Denna gång medverkade:

FÖRSTAVIOLINISTEN, Per Buhre  
ANDRAVIOLINISTEN, Dan Olsson  
VIOLASTEN, Elsbeth Berg  
CELLISTEN, Kristina Lindgård  
CEMBALISTEN, Andreas Edlund  
(KONTRABASISTEN samt ARG ÅHÖRARE utgick)

Efter framförandet höll jag ett kort anförande om mitt arbete. I den efterföljande diskussionen, kom följande ämnen upp:

- Problematisering av verkkonceptet
- Problematisering av interpretationsbegreppet – är detta interpretation? Inga tydliga slutsatser framkom, någon menade nej någon menade ja.
- Den historiska relevansen – "Andreas, jag tror inte man höll på sådär på 1700-talet.."

#### 4.1.3 Slutsatser

Genom förstudien fick jag både värdefull ny information samt bekräftelse på tankar jag redan haft. På magisterkonserten var det framförallt mötet och dialogen med musikerna som var viktigt, på interpretationsseminariet var själva diskussionen, själva seminariet det viktigaste.

- Ny uppdelning av Voglers förändringar ur musikerns synvinkel:
  - Sådana vi normalt gör (till exempel hitta på stråkbågar, lägga till/ta bort ornament).
  - Sådana vi aldrig/sällan gör (ändra perioder, lägga till stämmor, och så vidare).
- Presentationen av den voglerska verktygslådan lät mig på ett lekfullt sätt inviga musikerna i mitt arbete. Jag gav dessutom de två musiker som kom att vara med i nästa skede en förkunskap, bestående av både kännedom om Voglers förbättringar och om mitt förslag för tillvägagångssätt, som vi sedan kunde utgå från i laborerandet.
- Det verkar som om musikerna efter att ha stångats med förbättringarna tvingas ta ställning – både till originalet och förbättringarna. De måste börja se kritiskt på musiken på ett annat sätt än de vanligen gör.
- Bekräftelse på mina tankar kring problematiseringen av verk- och interpretationsbegreppen.
- Jag måste ägna mer tid åt att fundera på den historiska relevansen i mitt projekt.<sup>1</sup>

## 4.2 Laboration 1: Vi provar verktygen

I mina förberedelser för laborationerna upptogs jag av många frågor.<sup>2</sup> Jag funderade ganska länge. Många musiker? Vilka musiker? Vokalt/instrumentalt? Tonsättare, känd/okänd musik? Ett känt stycke kunde kanske ha låst oss, om vi redan hade en lång och djup relation till det. Det kunde ha funnits en poäng med att ha samma sättning som Vogler, eftersom jag då kunde provat alla hans grepp – med en duo skulle det till exempel vara omöjligt att moderera med mellanstämmor eftersom det inte finns några (annat än i cembalon!). Å andra sidan skulle det troligen vara lättare att handskas med en mindre grupp.

Till sist bestämde jag mig för att det var lämpligast att börja med få musiker. Dessutom insåg jag att frågan "vilken musik" var felställd; "vilka musiker" var långt viktigare – jag måste välja musiker som jag tror skulle kunna vara öppna för, och kapabla till, den här sortens experiment. Valet föll på Per Buhre, barockviolinist, countertenor och teaterman, och Kristina Lindgård, barockcellist. Båda har många års erfarenhet av barockmusicerande, jag känner dem och har spelat med dem tidigare. Båda var dessutom med på pilotstudien, vilket jag ansåg viktigt: på så vis var de redan initierade i vad det hela skulle handla om.

Dagen för vårt första möte gled jag helt sonika förbi bokhyllan, plockade på måfå ut något med rätt sättning, bläddrade lite, la ned noterna i väskan och gick. Jag och

<sup>1</sup>Jag återkommer till denna fråga i slutdiskussionen.

<sup>2</sup>I appendix C redovisas processen med utdrag ur mina arbetsanteckningar, som ger en mer utförlig bild av hur mina tankegångar gick.

mina laboranter visste alltså inte i förväg vad vi skulle spela. Jag hade inte läst in mig på stycket för att kunna planera arbetet.

Från början hade jag tänkt att planlägga mycket noga hur hela serien av laborationer skulle se ut, men det kändes omöjligt i och med att jag inte kunde förutse vad nästa steg borde bli innan vi tagit det första. Laboration 1 kändes som en logisk följd av pilotstudien, förhoppningsvis kommer insikt om vad laboration nummer 2 skall innehålla uppstå naturligt efter den första.

Med förstudien i ryggen gav vi oss så i kast med en allegrosats ur en händelsonat för fiol och continuo. Den moderna utgåvan vi använde<sup>3</sup> (fig. 4.7–4.8), har som brukligt är en generalbassats utskriften (höger hand). Händels original bestod bara av den besiffrade basen och melodistämman (se min utskrift, fig. 4.9–4.10), men på grund av de tidigare omnämnda omständigheterna vid repertoarvalet, fanns det ingen tid att skaffa en sådan utgåva för laborationen.

Som generalbassspelare föredrar jag alltid att spela enbart efter den besiffrade basen. Finns där en realisering är det svårt att låta bli att läsa i den och påverkas av den, lite grann som textremsan på TV. Per och Kristina spelade från samma utgåva som jag, alltså inga separata stämmor utskrivna.

Hela laborationen spelades tyvärr inte in, blott två förändrade versioner samt originalet. Jag har klippt ur dessa tre tagningar. Två av dem finns med i sin helhet på CD-skivan – originalet (spår 8) och version 2 (spår 26). Den första förändrade versionen spelades in ungefär på halva vägen, efter att vi kommit till punkt 10 i listan nedan. Punkterna står i den ordning vi utförde dem. Originalet spelades in på slutet, efter att vi arbetat med förändringarna i ungefär 2 timmar.

#### 4.2.1 Genomförande

Startinformation till oss tre, förmedlad av mig till mina medmusiker:

- Rekapitulation av voglerverktygslåda från förstudien. Voglers handlingar indelas i sånt som vi normalt sett kan tänkas göra (artikulation, bågar, dynamik) och sånt vi normalt absolut inte gör (lägga till, dra ifrån, ändra melodier).
- Fokus ska ligga på det vi normalt inte gör. Det vanliga är dock också tillåtet, fast gärna drivet längre. Kanske kan vara en bra ingång för att komma igång.
- Uppmaning: vi ska prova att göra allt detta bara för provandets skull. *Inga* konstnärliga ambitioner bakom, *inget* värderande, bara se om det överhuvudtaget går.

Det sista är en viktig detalj: eftersom vi är så oerhört vana vid att alltid värdera det vi gör, och att tänka på slutresultatet, är det svårt att låta bli.

<sup>3</sup>Georg Friedrich Händel, *Vier Sonaten für Altblockflöte und Basso Continuo*, utg. av Waldemar Woehl, Edition Peters, Leipzig



4.2 Laboration 1: Vi provar verktygen

The image displays three systems of musical notation for an 'Allegro' piece. Each system consists of a single melodic line (flute or violin) and a piano accompaniment (cello or bass). The tempo is marked 'Allegro' at the beginning of each system. The first system includes fingerings: 7 7 6, 6, 6, 6 6, 6 6, 6 8, and 6. The second system includes fingerings: 7 6, 6 6, 6, 6, 7 7, 6, 4, 8, and 5. The third system includes fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 6, and 6. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

Figur 4.7: Allegro ur sonat nr 3 för altblockflöjt (alternativt traversflöjt/violin) och generalbas av G.F. Händel (*Edition Peters*).

4 Musikaliska undersökningar

The image displays five systems of musical notation for a piece titled "Allegro, s. 2". Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The systems are numbered 24, 31, 38, 46, and 56. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal part is more melodic, often featuring slurs and accents. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

Figur 4.8: Allegro, s. 2.

4.2 Laboration 1: Vi provar verktygen

Allegro

Flöjt

B.C.

7 7 6 6 6 6 6 6 6 6 6

9 7 6 6 6 6 5 6 7 7 6 5 4 3

17 6 6 6 6 6 6 6

24 6 5+ 6 6

31 6 6 6 5 6 5+ 6+ 5 5+ 6 7

38 7 6+ 5 5+ 6 6 5 6 5+ 6+ 5 5+ 6

Figur 4.9: Min utskrift utan utskriven högerhand (forts. nästa sida).

4 Musikaliska undersökningar

The image shows a musical score for guitar, consisting of three systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system starts at measure 45 and ends at measure 51. The second system starts at measure 52 and ends at measure 59. The third system starts at measure 60 and ends at measure 64. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills (tr), and slurs. Below the bass staff, there are guitar-specific fingering indications: 6/5, 5/6, 5+4#, 7, 6, 6, 6/6, 6/6, 6, 7/6, 6, 6, 6, 6/5, 6, 7/7, 6/5, 4, 3.

Figur 4.10: Min utskrift, s. 2.

### 1. Vi spelar igenom stycket en första gång.

Vi spelade som sagt efter utgåvan i fig. 4.7, men notexemplen nedan utgår från min utskrift på två system.

8 Oförändrad version, inspelad i slutet av repetitionen (fig. 4.9).

### 2. Artikulation

Vi lägger till stråkbågar och sänker tempot en aning. Originalet var alltså:

Med vår förändring blir det:

### 3. Artikulation igen

Bort med bågar i hoppen. Då får vi:

(... som ligger ganska nära hur vi spontant spelade det.)

#### 4 Musikaliska undersökningar

##### 4. Vi tunnar ut

Vi gör en reduktion av takt 8–11:<sup>4</sup> jag ber cellisten att ta bort sextondelarna och göra en lugn baslinje i åttondelar istället.

9 Med sextondelarna lät det såhär:

6 7 6 6 6 6  
5

10 Med den nya basstämman:

6 7 6 6 6 6  
5

##### 5–6. Reduktion av 41–44

Sen gör vi en liknande reduktion av takt 41–44, som vi upplever som ett eko av 33–36. Vi har redan spelat det som ett eko (svagt), och att tunna ut passagen kommer kanske att göra ekot ännu tydligare. Vi lägger sedan till ett ritardando som landar på en fermat i takt 44.

11 Utan förändring:

6/5 # 6/5+ 6+/5 5+/# 6

<sup>4</sup>Fram till och med punkt 17 refererar alla takt nummer till det oförändrade originalet, sidorna 45 till 48.

12 Med förändring:

## 7. Vi tar fram saxen

Vi förkortar fraserna i nedanstående exempel genom att ta bort takterna 18–19, 22–23, 30–31, på initiativ av cellisten: "Det bara uppprepar sig, samma sak i basen hela tiden". Klamrarna markerar snitten.

13 Utan klipp:

#### 4 Musikaliska undersökningar

14 Klippt version:

The image shows two systems of musical notation for exercise 14. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with guitar tablature. The first system has four measures with a 'tr' (trill) over the first measure and '+' (accents) over the first and third measures. The second system has six measures with '+' accents over the first and third measures. The tablature includes numbers 6, 5+, 6, 6, 6, 5, #, 6, 5+, 6+, 5, #, and 6.

#### 8. Ändra melodilinje

Här försöker vi oss på en melodisk förändring.

15 Baslinjen (takt 29+32) som låter...

The image shows two measures of musical notation for exercise 15. The first measure has a '+' accent over the first note. The tablature includes numbers 6 and #.

16 ... får sin nya form:

The image shows two measures of musical notation for exercise 16. The first measure has a '+' accent over the first note. The tablature includes numbers 6 and #.

#### 9. Fram med saxen igen

Takt 37-40 lyfts ut, skälet var även här upprepning i basen. De nya skarvarna fick var och en fixa till efter egen förmåga.



17 Med 37–40:

18 Nu låter det:

### 10. Kadens

Vi låter cellon improvisera en kadens i takt 48, mellan B-delen och återtagningen.

19 Övergången var ursprungligen såhär:

20 Första försöket med kadens:

#### 4 Musikaliska undersökningar

Musical score for exercise 4, measures 1-7. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The bass staff includes fingering numbers: #, 6/5, 5 6, 5+ 4 #, 7, 6. Trills are marked with 'tr' above notes in measures 1, 3, 5, and 7.

#### 11. Vi förlänger

Sedan lägger vi till ett litet avsnitt strax före kadenstakten. Vi tar material ur takt 46-47 och fogar in i takt 48.

21 Då får vi:

Musical score for exercise 11, measures 1-7. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The bass staff includes fingering numbers: 6/5, 5 6, 5+ 4 #, 7. Trills are marked with 'tr' above notes in measures 3 and 7.

#### 12. Petite reprise

Nu till en finess som ofta återfinnes i fransk barockmusik, en så kallad "petite reprise", här med bedräglig kadens.

22 Slutet lät från början...

Musical score for exercise 12, measures 1-4. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The bass staff includes fingering numbers: 7 7, 6/5, 4 3. A plus sign '+' is placed above the second measure of the treble staff.

23 ... och vårt nya slut blir:

Musical score for exercise 23, showing a guitar piece with a treble and bass staff. The bass staff includes fret numbers: 7 7, 6/5 4 3, 7 7, 6/5 4 3. There are plus signs above some notes in the treble staff.

### 13. Pizzicato

Vi provar med pizzicato i A-delen. I den färdiga versionen kommer vi att använda oss av det på slutet.

24 Pizzicato.

Musical score for exercise 24, showing a guitar piece with a treble and bass staff. The bass staff includes fret numbers: 7 7, 6, 6, 6, 6 6, 6 6, 6 6, 6. The score includes trills (*tr*), Pizz., and Arco markings.

### 14. Konstpauser

Vi lägger till paustakter mellan fraserna i inledningen.

Musical score for exercise 14, showing a guitar piece with a treble and bass staff. The bass staff includes fret numbers: 7 7, 6, 6, 6, 6 6, 6 6, 6 6, 6. The score includes trills (*tr*), Pizz., and Arco markings.

### 15. Eko

Vi fyller ut konstpauserna vi nyss skapat med ekon.

7 7 6 6 6 6 6

### 16–17. Ny start med intro och dialog

Jag lägger till en introduktion i cembalon. Starten får en ny form: fiolen börjar själv, cellon svarar.

25 Dialogen utan intro.

6 6

### 18. Slutversion

Så var vi då framme vid den slutliga versionen, inalles 79 takter mot originalets 64. Den uppmärksamme kommer att höra förändringar som jag inte skrivit om. Det kan vara små detaljer som var musiker för sig tagit ansvar för, till exempel att få till en logisk linje efter att takter tagits bort eller lagts till.

26 Så här blev det i sin helhet – musikexempel 4.11 på motstående sida.

4.2 Laboration 1: Vi provar verktygen

Allegro *tr*

Flöjt

B.C.

6

6

6 6 6 6

9

6 6

6 7 6 6 6 6 5

6

7 7

17

6 5 4 3

7 7 6 6 6 6 6

25

6 6 6 6 6 6 6 6 7 6 6 6 6 5 6

33

7 7 6 5 4 3

6 6 6

40

6

5+

6

6

Figur 4.11: Händel i ny version (fortsätter på nästa sida).

4 Musikaliska undersökningar

47

54

60

68

75

6 5 # 6 5+ 6+ 5+ # 6 6 7 6 7 6

# 6 5 5 6 5+ # 4 #

7 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

7 6 6 6 6 6 6 7 7 6 5 4 3

7 7 6 5 4 3

Somliga händelser i satsen är fel i rent satsteknisk mening – cellons felton i takt 48 slag 2, samt sjutakten i takt 58, för att nämna två exempel. Min uppfattning är dock att man inte störs så mycket av dem. Kollisionen i cellon märkte jag inte förrän jag satt och skrev ner allt i efterhand. Att det blev sjutakt märkte vi! När jag hör den på inspelningen passerar den ganska omärkligt förbi, den har något av hemiolkaraktär över sig.

### 4.2.2 Resultat

Det visade sig vara en bra startpunkt att börja med den typen av förändringar som vi vanligtvis gör. Allt eftersom blev vi djärvare och djärvare.

Det var inga problem att genomföra förändringarna rent tekniskt, men efter ett tag var det svårt att komma ihåg allt. Vi gjorde inga anteckningar i noterna, det behövdes aldrig.

Det gick inte att helt hålla konstnärliga drivkrafter borta från experimentet. Detta är förstås en definitionsfråga – gränsen är suddig – men jag tycker mig se att konstnärliga överväganden smyger sig in här och där, med början redan i punkt 5–6. Där låter vi basen spela lugna notvärden istället för sextondelar, förmodligen med avsikt att göra ekoeffekten tydligare. Om denna avsikt är medveten eller inte, får jag låta vara osagt – för iakttagaren verkar det i alla fall som om här finns något slags musikaliskt-estetiskt incitament.

Alla medverkade i utformandet av versionen. Alla kom med förslag, alla förslag provades, och på slutet hade vi fler idéer än vad som fick plats i en tagning. När vi hade spelat in den fullt förändrade versionen, gick vi tillbaka till originalversionen för att göra inspelningen. Det kändes helt annorlunda att spela stycket då, efter att ha laborerat med det i två timmar, jämfört med hur det kändes när vi spelade igenom det i början av sessionen.

Det hela var kreativt, stimulerande och underhållande, men också en aning märkligt. Jag har aldrig gjort något liknande.

## 4.3 Laboration 2: Vi använder verktygen i en repetiton

Nu skall jag presentera laboration två, som man med anspelning på förstudien skulle kunna kalla *dokumentären* "Repetitionen". Jag transkriberade i detalj hela den del av laborationen som spelades in, med markeringar av var musik spelats. Sedan sanerade jag texten för att göra skeendena begripliga, för att uppnå större tydlighet – passager där alla pratar i mun på varandra i högt tempo blandat med skratt och utrop av olika slag, säger ju inte så mycket mer än att vi hade rätt trevligt. Jag börjar beskriva genomförandet vid en punkt där vi ännu inte satt på inspelningsutrustningen. Jag har valt att börja där för att jag kan återknyta till just den biten senare, när jag visar på hur metoden satte avtryck i verkliga livet.

### 4.3.1 Genomförande

**Uppföljning av laboration 1** Nya reflektioner från Per och Kristina. Båda fick loss mycket ny kreativitet efter vårt första möte. Kristina är uppenbart igång och mycket entusiastisk. Hon berättade att hon spelat en sonat av Gabrieli ett tag efter vår lab, och att hon kände att sonatsatsen dog i slutet, tappade energin. Så hon ändrade; broderade ut en grundmelodi på slutet. Tog hjälp av cembalisten. Något som hon aldrig gör annars, men som som hon sa, "behöver inte vara så svårt". Dessutom skrev hon inget i noterna, vilket var en aha-upplevelse från lab 1.

#### 4 Musikaliska undersökningar

Per: "Något är annorlunda." Barockoperaensemblen Utomjordiska, som jag är musikalisk ledare för, sätter i höst (oktober 2006) upp föreställningen JAKT: två korta operor av Blow och Charpentier. Per regisserar och var i valet och kvalet om vi skulle blanda operorna eller ej, något vi diskuterat rätt ingående. Efter laborationen förändrades kvalet till ett tveklöst: "Självklart!"

**Startinformation, laboration 2** Vid en handledarträff blev det klart, som jag tidigare skisserat, att en bra slutstation skulle vara att göra en version av ett stycke musik där det konstnärliga credot finns med; alltså först tillämpa metoden som i lab 1 och sedan göra en version som man står för konstnärligt. Jag berättade om detta för Per och Kristina, men sa att vi idag kanske inte gör hela den resan, utan fortsätter som sist för att bekanta oss mer med metoden.

Jag ville också gärna prova hur det skulle fungera med sång, därför valde jag ut starten av John Blows opera *Venus and Adonis* (1683).<sup>5</sup> Detta är ett av de verk som ingår i Utomjordiskas kommande föreställning JAKT. Per spelar Cupid, som i vår version inte bara sjunger utan även spelar fiol (stråke och fiol istället för båge och pil). Kristina spelar cello, och jag leder det hela från cembalon.

Alla tre hade hört musiken innan, jag och Per mest (jag tror att Per pluggat lite noter innan, för sångens skull), Kristina lite mindre. Vi hade alltså en relation till musiken, och datumet för premiären var redan fastlagt. Vi hade dock inte repeterat – detta var första gången vi spelade något ur *Venus & Adonis* över huvud taget.

### 1. Behold, my arrows and my bow

#### 1a. Pilskottsidé

Vi spelar igenom Cupids första insats i prologen, som kommer precis efter ouvertüren. Cupid gör alltså entré på scenen med änglavingar och fiol, iklädd kroppsstrumpa eller dylikt. Direkt provar vi en idé jag haft som går ut på att vår fiolspelande Cupid har en fiol med stråke istället för pil och båge. Vi stoppar in uppåtgående trettiotvåondelstirader som kan simulera pilskott. I originalet står det så:<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup>John Blow, *A masque for the entertainment of the King : Venus and Adonis*, utg. av Clifford Bartlett, King's Music, 1984

<sup>6</sup>Trettiotvåondelen som är skriven med mindre stil i takt två, är förmodligen tillagd av utgivaren för att takten skall gå jämt upp. Jag har inte sett något faksimil, men jag skulle tro att den inte finns där.



#### 4.3 Laboration 2: Vi använder verktygen i en repetiton

CUPID bows and sings.



Med vårt tillägg:



Här hade vi ännu inte börjat med inspelningen av repetitionen, därför finns inget ljudexempel. Jag återkommer till detta exempel senare.

Genomspelingen av prologens Cupid-partier fortsätter. När vi är klara, börjar vi jobba bakifrån bit för bit.

## 2. Lovers to the sweet shades retire

Här i slutet av prologen (fig. 4.12 på nästa sida) målar Cupid upp en bild som doftar av herdediktning: "De älskande drar sig tillbaka in i de täta, hemlighetsfulla skuggorna. De gör just vad dina ljuvaste tankar antyder..."<sup>7</sup>

Denna aria börjar i G, slutar i a, och avslutar prologen. Modulatoriskt är den lite överraskande, och den är inte helt självklar vare sig harmoniskt eller formmässigt. Där finns också en osäkerhet i de olika manuskript som föreligger om huruvida arian skall följas av "Cupids Entry" (C-dur, Ouvertyrkaraktär) innan första akten startar (a-moll, stillsamt, två blockflöjter och continuo), eller om starten på akt 1 skall komma direkt. Jag tycker personligen om utgivarens förslag – Cupids Entry avslutar prologen. Så här förlöpte det.

<sup>7</sup>Alla översättningar ur operan är mina egna.

*CUPID.* [Soft]

65

Lov\_ers to the close shades re-tire, do what your

70

kin - dest thoughts in - spire, Lov\_ers to the close

75

shades re-tire, do what your kin - dest thoughts in-spire.

Figur 4.12: Lovers to the sweet shades retire

## 2a. Ritardando sempre.

Vi försöker förstärka känslan av att låten<sup>8</sup> är ovanlig. Vi provade att spela som om allt föll sönder, genom att ritardera hela vägen. Vi upplevde det som OK, men det var ingen uppenbarelse.

## 2b. Vi lägger till glissandon och kromatik.

Varför detta märkliga harmoniska språk? Jag föreslår att det kanske är en antydning om sex: "Do what your kindest thoughts inspire". Jag försöker gestalta det genom att gradvis lägga till kromatik i cembalostämman, tilltagande mot slutet. Cellon provar att spela mer och mer glissando låten igenom. I näst sista takten spelar vi diss istället för d för att förstärka karaktären. Inspelningen har nu startat. Förklarande text och kommentarer skrivs med kursiv stil till inspelningens slut, inramade nummer refererar som tidigare till CD-skivan.

---

27 Vi hör Kristina prova att spela glissando i baslinjen t. 76–78 (fig. 4.12)

PER: Skönt att det blir den här slajmiga karaktären hos er också. Hela cupid-armén (*musikerna i orkestern skall vara amoriner*) måste ju hålla med om det här som jag säger, ni är ju mina lärlingar, ni måste ju haka på slajmet!

28 Takt 71–78

ANDREAS: Verkligen depraverat. Underbart.

KRISTINA: Här är det väldigt bra! Ta från "kindest".

29 Sång och cello provar att hitta ett samfällt uttryck, takt 75–78

ANDREAS: Sleazy, sleazy cupid. Snuskig som...

PER: Jag kan hitta nån att spela mot, nån snygg shepherdess... (*visar hur han skulle göra*) ... och DÅ!!

ANDREAS: Precis! Och mina kromatiska linjer funkade också rätt bra... Kan vi inte göra hela den i sitt sammanhang? Det hela börjar helt präktigt, sen blir det mer och mer barnförbjudet låten igenom... (*visar*)

PER: Cupid är en porrstjärna!!!

30 Hela stycket.

---

<sup>8</sup>Ordet "låt" förekommer ofta hädanefter i framställningen. Varför vi säger "låt" istället för "aria" eller "sats", kan jag bara spekulera i. Kanske hänger det ihop med hurdan musiken är – jag skulle t.ex. inte kalla "Erbarne Dich" ur *Matteuspassionen* för en låt.

#### 4 Musikaliska undersökningar

KRISTINA: Det är ändå samma stil på nåt sätt, rätt fräckt, man går inte över i nån jazz, vi håller oss inom stilen. . .

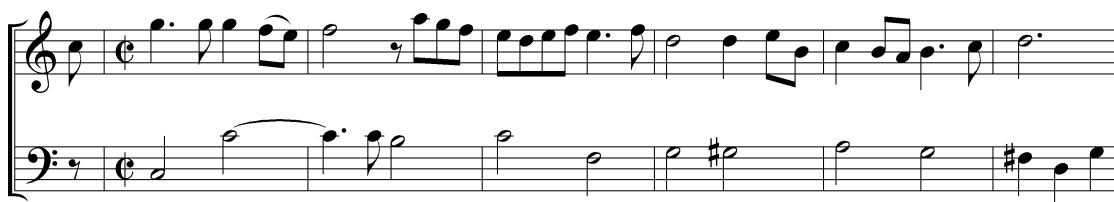
ANDREAS: Det var spännande. . .

PER: Det var jävligt nice!!

#### 2c. Dramaturgi i relation till nästa stycke

Innan vi går vidare reflekterar vi över hur vår version passar ihop med fortsättningen av operan. Vi diskuterar problemet med de olika ordningsföljderna som finns i olika källor, och hur dramaturgin blir annorlunda i de olika fallen. "Lovers" – "Act tune", eller "Lovers" – "Cupid's Entry"? "Act tune" fortsätter i ungefär samma karaktär. "Cupid's entry" bryter. I mitt tycke, har vi funnit en bra dramatisk orsak till brottet: En extremt käck och hurtig version av "Cupid's Entry" kan få funktionen av att vara ett slags låtsas-som-om-det-regnar-musik, efter vår sensuellt sexiga variant av "Lovers" ("Händerna på täcket" som Kristina uttryckte det).

31 Jag visar övergången "Lovers" – "Cupid's Entry"



32 Jag visar övergången "Lovers" – "Act Tune"



Båda varianterna förefaller helt möjliga. Det blev emellertid ingen av dessa två versioner som kom med i den färdiga föreställningen.

Summering: Vi gör inga reella förändringar av materialet här, mer än att vi som redan sagts har ändrat baslinjens d till diss i näst sista takten. Glissandon och kromatik är väl ett gränsfall mellan vanlig och voglersk förändring.

#### 3. In these sweet groves

"In these sweet groves" (fig. 4.13) kommer precis före "Lovers". Cupid sjunger solo en gång, sen kommer kören in. Texten blir på svenska ungefär: "I dessa ljuva lunder lärs kärlek ej ut, skönhet och njutning går ej att köpa: Naturen själv rör kvinnorna till varm längtan, och var ungdomlig friare älskar av naturen."

18 5 CUPID

25

In these sweet groves love..... is not taught,

30

Beauty and pleasure is..... not..... bought: To

warm desires the women nature

35

moves, And ev - - - 'ry..... youth - ful..... swain

by nature loves, and ev - - - 'ry.....

40

youth - ful..... swain by nature..... loves.

Figur 4.13: In these sweet groves

#### 4 Musikaliska undersökningar

Vid genomspelningen tidigare upplever vi att denna sång klingar väldigt engelskt. Jag känner detta framförallt i frasen i takt 37, "by nature loves", som för mig blir styckets clou. Vi försöker inte att bena ut vad det där engelska egentligen består i, vi bara associerar fritt. Hem till gården? Londonderry Air? Jag spelar den sistnämnda och glider över till "by nature loves", det är allt lite av samma anda i vissa stycken.

Kan vi förstärka det engelska? Kan vi få med mer av det? Kristina föreslår att vi tar ut just den frasen lite extra genom att landa på den. Sedan spelar vi igenom satsen för att se om vi får några idéer.

33 Hela solodelen.

#### 3a. Vi ändrar toner i basen (takt 41)

Vi provar om det känns mer eller mindre engelskt i karaktären om vi ändrar på baslinjen.

ANDREAS: Det där är också väldigt engelskt, att det går till d direkt där (syftar på takt 41, baslinjen). Kan vi ta sista raden...

34 Original.

loves, and ev - ry youth-ful swain by na - ture loves.

ANDREAS: Kan vi prova att spela så här en gång, H-c-d, istället, för att känna skillnaden...

35 Ny baslinje.

loves, and ev - ry youth-ful swain by na - ture loves.

KRISTINA: En gång till som det står!

36 Original igen.

ANDREAS: Det blir mindre speciellt med H-c-d.

#### 4.3 Laboration 2: Vi använder verktygen i en repetiton

Kommentar angående det "engelska": det är väl ett folkmusikaliskt tonfall vi är ute efter. Så fort det rör sig åt det pentatoniska hållet, får vi associationer i den riktningen. H-d-d=pentatoniskt, H-c-d=diatoniskt.

### 3c. Vi tar repris på en fras (takt 35–38)

ANDREAS: Om vi lägger till en vända till? Om du sjunger den där frasen tre gånger istället? Ta repris från 38 till 35 så får vi det en extra gång.

Per: Allright.

ANDREAS: Testa från början.

37 Solodel med repris takt 35–38, vidare in i kören.

moves, and ev - ry youth-ful swain by na - ture loves, and ev - ry

youth-ful swain by na - ture loves.

PER: Det blir jävligt konstigt!

(sammelsurium)

ANDREAS: ... på ett sätt blir det roligt: Hörde ni nu? En gång till. Hörde ni nu? En gång till. Hörde ni nu då?

... kanske som om man måste upprepa sig för nån som inte fattar galoppen? Per provade också med att göra repriserna på fiolen.

### 3d. Vi gör ett intro, ändrar i basen

ANDREAS: Ett sätt kunde vara att spela det som intro, då blir det alltså...

38 Vi spelar från takt 35 med upptakt till slut som fiolinintro, innan sångversen börjar.

#### 4 Musikaliska undersökningar

ANDREAS: Då kanske man kunde börja på g i basen i alla fall, vi kan komponera om lite... Kan vi prova det såhär? (*visar*) Alltså första fyra tonerna spelar vi en ters högre, sen kan vi spela som det står.

39 Förändrad bas.

Här uttryckte jag aldrig någon orsak till att göra om baslinjen. I efterhand tänker jag att det dels var för att låta satsen börja på huvudtreklangen, dels för att helt enkelt göra en förändring.

### 3e. Sång och fiol samtidigt, överlappning

ANDREAS: Kan man överlappa också, att du börjar sjunga samtidigt som du spelar tonen? (*Per provar*) Vi testar en gång till, vi tar introt igen.

Vi hade alltså:

40 Och med överlappningen:



#### 4.3 Laboration 2: Vi använder verktygen i en repetiton

VI.

Cupid

In these sweet groves love is not taught,

ANDREAS: Just, det går ju! Krävs väldigt lite för att man ska få känslan av...

PER: ...ja känslan...

ANDREAS: ...nu var det en ton bara, ändå känner man sådär: "Oh Gud han sjunger och spelar samtidigt", eller hur!?

PER: Alltså jag får ju... Det är samma hjärna som spelar och sjunger, det är det som är problemet.

ANDREAS: Nej, du har en där bak som du kan använda till fiolen...

### 3f. Per sjunger och spelar baslinjen på fiolen

PER: Helst skulle jag ju spela själv...

41 Per försöker spela baslinjen på fiolen och sjunga till. Cello och cembalo faller in.

In these sweet groves love is not taught, beau-ty and plea - sure is not

PER: I början gick det ju förvånansvärt bra!!

ANDREAS: Ja det gick förvånansvärt bra! Vi tar det en gång till från början då.

42 En gång till, lite fler fiollinjer går i mål denna gång.

PER: Äh, jag måste anstränga mig alltså.

ANDREAS: Det var också spännande.

PER: Det är jävligt... det är väldigt... jomen det är ju så lätt, i början är det så lätt för jag gör bara en sak i taget.

ANDREAS: Ja, det är lite komplementärrytmik där!

### 3g. Tersstämma under sången

ANDREAS: Kan du inte prova om du spelar en tersstämma under med stråken en gång?

43 Per gör ett första försök. Notutskrift av starten ungefär så:

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line in G major with lyrics: "In these sweet groves love is not taught, beau-ty and plea - sure is not". The middle staff is a violin line, and the bottom staff is a bass line. The music is in 4/4 time and starts with a treble clef for the vocal and violin parts, and a bass clef for the bass part.

ANDREAS: Ibland går det ju faktiskt.

PER: Det är ju också jävligt fint.

ANDREAS: Ibland går det faktiskt.

44 Ett försök till.

PER: Men jag har ju en stämma här i noterna i kördelen, jag spelar ju tenoren, den står ju där!

ANDREAS: Ja det är ju faktiskt en tersstämma.

45 Per spelar tenorstämman på fiolen, Andreas sjunger alten. (Fig. 4.14)

PER: Den blir lite för hög den där.

ANDREAS: Ja just, den är ju en oktav lägre egentligen. Du kan ju sy ihop nåt som passar.

*Hit komna i repetitionen reflekterar vi över vad vi gjort. Det krävdes ganska lite för att skapa illusionen av simultan sång och spel. Vi är alla överens om att vi vill använda oss av Per som sjungande violinist, som sammanfattar det hela med att det är svårt att intonera, men möjligt. Han uttrycker det som att han spelar mer på fingarna i fiolen, och mer på örat i sången. Vi diskuterar också formen, hur vi skulle kunna sätta ihop vers och kör på olika sätt. Till sist provar vi en sista variant av fiolsjungandet.*

### 3h. Pizzicato-komp

*Kristina har sedan en lång stund börjat knäppa pizzicato-ackord i bakgrunden, medan Per och jag pratar på.*

ANDREAS: ... men vi måste prova det du håller på med nu, du måste spela det i tretakt bara!

4.3 Laboration 2: Vi använder verktygen i en repetiton

Whilst this Chorus is singing a Shepherd and Shepherdess dance to it.

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a keyboard accompaniment (bass clef). The vocal line begins with a tempo marking of 45 and contains the lyrics: "In these sweet groves love..... is not taught, Beau-ty and". The keyboard accompaniment provides a harmonic foundation. The second system continues the vocal line with lyrics: "plea - sure is..... not bought. To warm de-sires the wo-man" and "Beau-ty and plea - sure is..... not bought. To warm desires the". The keyboard accompaniment continues with a tempo marking of 50. There are handwritten annotations: "C + Comb." in the first system and a sharp sign (#) at the end of the second system.

Figur 4.14: "In these sweet groves", kördelen

46 Kristina kompar Per med arpeggierade ackord.

PER: Den här stämman är inte riktigt bra, man kunde göra en mix av alt och tenor...  
(han talar om vad han skall spela som andrastämman på fiolen)

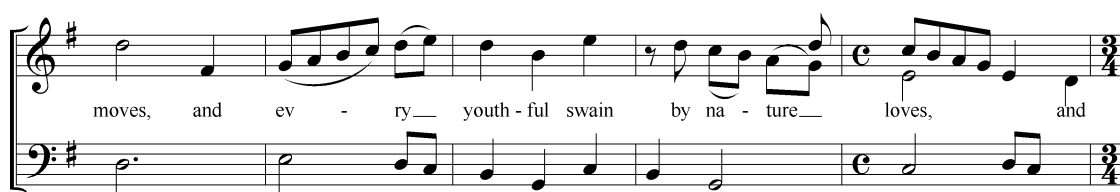
ANDREAS: ...ja eller helt enkelt improvisera som ni först gjorde. Det är det mest uppenbara.

### 3i. Imitationer

Här presenterar jag en idé om att göra imiterande svar på frasen "by nature loves". Om jag hade den idén redan innan eller om den kom på repetitionen, minns jag inte.

ANDREAS: Bara en sak till man kunde kolla in, om man skulle göra såhär:

47 Visar på cembalon.

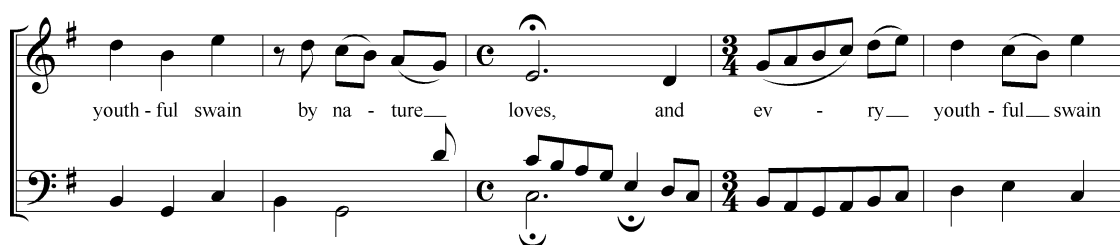


Kan vi prova med cellon först, som upptakt ... (visar) ... sen fortsätter det (visar) ... du spelar din upptakt, alltså det på sista åttondelen i den takten så blir det... (visar)

KRISTINA: Just det...

ANDREAS: ... och sen kommer (visar) ... det blir en fyrtakt isåfall.

48 Imiterande version efter lite övning



PER: Jag kan göra nåt rent sceniskt ... (agerar och visar) ... alltså att jag lämnar över, i och med att ni är mina cupidsar.

KRISTINA, ANDREAS: Precis exakt!

ANDREAS: Visst, det är skitkul.

PER: Sånt är ju extremt rare.

ANDREAS: Extremt publikvänligt.

PER: Jävligt kul, det krävs så lite för att bryta gränserna.

#### 4.3 Laboration 2: Vi använder verktygen i en repetiton

KRISTINA: Det gör så mycket, såna små grejer.

PER: Det är ju sånt folk ser.

ANDREAS: Tänk såhär då, att vi gör ännu fler gånger, som om det är en massa cupidsar som är med... (*visar*) Maria, fiol... cello, sen går det vidare.

#### 49 Ny variant med fler imitationer

KRISTINA: Visst.

PER: Det är ju jävligt nice.

KRISTINA: Då får du det flera gånger.

PER: Också den nicea grejen att jag smälter in i orkestern...

ANDREAS: Kan vi inte prova på tre: Sång, jag, Per med fiolen, sen Kristina, sen går vi vidare. Om du vill skulle du kunna spela... (*visar hur cellon kan landa på C i slutet*)

KRISTINA: Ja det kan jag göra, det är snyggt.

#### 50 Cupid-flöjt-fiol-cello

The musical score is for a 3/4 time signature piece in G major. It features four staves: Flute (Fl.), Violin (Vl.), Voice, and Cello. The lyrics are: "ev - ry youth - ful swain by na - ture loves, and". The score shows the vocal line and the instrumental accompaniment for the flute, violin, and cello.

KRISTINA: Nån gång kan vi kanske göra det.

PER: Jag tycker sista gången är ascoolt: (*agerar*) Alla med, alla cupidsar håller med? Ja då så, då fortsätter vi!

ANDREAS: Som intro funkade det också, men om man nu ska utvärdera konstnärligt, så var väl introt mindre intressant.

KRISTINA: Ja det blir ju inte lika... det här är ju roligare... det andra blir ju mera uppenbart.

*Per börjar sjunga lite här och där på nästa bit, "Courtiers", jag diskuterar tiden med Kristina, kollar parkeringstiden. Efter en stund repeterar vi vidare.*

*Summering: Övervägande voglerska förändringar.*

#### 4. Courtiers, there is no faith in you

Vi fortsätter att backa i partituret. I denna sång driver Cupid med den förnäma publiken:<sup>9</sup> "Hovmän, det finns ingen trohet i er, ni byter så ofta som ni kan! Era kvinnor är trogna – tills de ser en annan man! Cupid, har du funnit många som länge varit bundna med samma kätting? Vid hovet finner jag bara nån gammal lord eller två. Vem stannar då längst i din förtrollning? De dåraktiga, de fula och de gamla!"

51 Vi spelar igenom igen. (se sidorna 75 – 76)

#### 4a. Åttondelar i basen (takt 2–4), cellonedgång (takt 7)

PER: Man tror ju att jag sjunger att kvinnorna är trogna... (*the women they continue true...*)

ANDREAS: ...men det är de ju inte förstås...

PER: Nä (...until they see another man). Kan vi inte göra hela, kunde vara roligt att göra åttondelar där från takt 2 ... (*visar*)... eller hur? Där kan du Kristina också göra nån harang (*takt 7*).

52 En version med ovanstående ingredienser. Jag introducerar ett mellanspel efter takt 8.

The image shows a musical score for the song 'Courtiers, there is no faith in you'. It consists of two systems of music. The first system is in 4/4 time and features a vocal line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The lyrics are: 'Court-iers, there is no faith in\_ you, you change\_ as of - ten as\_ you can: Your wo-men they con-'. The second system is in 6/4 time and continues the vocal line with the lyrics: 'tin-ue true But\_ till\_ they see an - o - ther\_ man.' The word 'Cem.' is written above the vocal line in the second system. The bass line continues with a melodic accompaniment.

#### 4c. Mellanspel i fiolen (mellan takt 8–9)

Jag visar för Per hur han skulle kunna ta över det mellanspel jag nyss gjort. Han provar.

<sup>9</sup>Venus och Adonis skrevs 1683 för kung Charles II och uppfördes vid dennes hov.

16

4

*CUPID.*  
[Soft.]

Courtiers there is no faith in...you, You change as of - ten

as..... you can: Your wo - men they con - tin - ue true But

till..... they see an - o - ther man. *SHEPHERD. (ALTO.)*  
Cu - pid, hast..... thou

10

CUPID

ma - ny found Long..... in..... the same fet - ters bound? At

Figur 4.15: Courtiers, there is no faith in you (s. 1)

15

Court I find constant and true On - ly an aged.....

lord..... or two. The

Who do thine Em - pire long - est hold?

20

fool - ish ug - ly..... and the old.

Figur 4.16: Courtiers, there is no faith in you (s. 2)



#### 4.3 Laboration 2: Vi använder verktygen i en repetiton

till they see another man.

KRISTINA: Lite irländskt! Ja precis! Nästan bara, det är kul.

ANDREAS: Vi provar i sammanhanget med fiolen. Han är väldigt folkig (*sic*), Cupid.

53 Från början, med fiolmellanspel. Vi fortsätter till slutet, där jag lägger in ett svar på Cupids sista fras i analogi med mellanspelet. Hela noten i fig. 4.17 på följande sida (taktnumren stämmer ej med originalet).

PER: Den gör du!? Eller jag...

ANDREAS: Beror på fortsättningen. Men det är kul att lägga in den där i mitten också tycker jag, det blir mer överraskande.

*Det blir mer överraskande från vår horisont, eftersom vi lade till något som inte stod i noterna. Det upplevs förmodligen inte så av en lyssnare som inte vet vad det står.*

*Apropå de tillagda mellan- och efterspelen i fiol och cembalo associerar jag fritt vidare till en duellsituation, med duellerande amoriner. Vi provar dock ingenting på repetitionen, vi bara leker med tanken. I den färdiga föreställningen finns ett avtryck från detta frö.*

*Sammanfattning: Vanliga förändringar av tempo, karaktär et cetera, utgående från texten. Vaglerska förändringar – åttondelsbasen, mellan- och efterspel, cellopassagen.*

---

Här lämnar vi repetitionen. Det som hände under de resterande 20 minuterna var att vi repeterade på ett avsnitt längre fram i föreställningen, "Cupid's Lesson", som Per inte hade sjungit på alls tidigare.

#### 4.3.2 Resultat

Liksom i laboration 1 kom idéerna från alla. Iniativet växlade mellan personerna, men jag tror att jag var mer styrande denna gång, närmast Per, sedan Kristina. Kanske är det förresten bättre att säga att jag inte styrde, det är nog fel ord – snarare var det så att jag ledde repetitionen mer än i lab 1.

Utgångspunkten var att fortsätta där första laborationen slutade; med att utforska verktygen. Utan att vi medvetet styrde över det, kom vi snart in på ett mer konstnärligt förhållningssätt. Parallellt med prövandet av olika idéer, uppstod spontant ett konstnärligt motiverande och utvärderande. Förmodligen blev det så för att vi arbetade med något som vi faktiskt skall göra på riktigt, för att vi hade ett tydligt mål, och för att vi hade konstnärliga och musikaliska ambitioner.

På slutet, framförallt under de sista 20 minuterna, gled vi tillbaka till ett mer normalt

4 Musikaliska undersökningar

Court-iers, there is no faith in you, you change as of ten as you can: Your wo-men they con-

tin-ue true But till they see an o-ther man.

Cu-pid, hast thou ma-n-y found Long in the same fet-ters bound?  
At Court I find

Who do thine Em-pire long-est hold?  
con-stant and true On-ly an aged lord or two. The

fool-ish ug-ly and the old. Cem.

Figur 4.17: Courtiers ändrad.

#### 4.3 Laboration 2: Vi använder verktygen i en repetition

sätt att repetera. Leken, experimenterandet och undersökandet tonades ner, och vi började göra mer som vanligt. Detta kanske berodde på trötthet, eller att vi var mindre bekanta med "Cupid's Lesson" än de andra styckena. Jag skulle tro att trötthetsfaktorn hade den största inverkan: under hela laborationen var vi tvungna att aktivt pressa oss till att använda den voglerska verktygslådan, för att bryta våra gängse arbetsmetoder. När vi sedan mot slutet av repetitionen tappar lite fokus och koncentration, börjar vi göra mer som vanligt.

Laborationen som helhet var lustfull och bejakande. Vi upplevde aldrig att vi gick utanför stilen.

## 4.4 Slutsatser

Med de två laborationerna har jag

- visat att det går att göra som Vogler "på golvet", alltså i en praktisk situation med instrument i händerna.
- visat prov på hur vi kan tillämpa Voglers metoder i en vanlig repetition, med mer konstnärliga än laborativa förtecken.

Enkla, raka slutsatser. Det är emellertid något annat jag skulle vilja peka på. När jag ser tillbaka och funderar över vad vi egentligen gjort, ser jag att *vi har funnit en ny repetitionsmetod*.

Låt oss rekapitulera den första laborationen: Vi börjar med att spela igenom stycket i original, a prima vista. Sedan börjar vi genast förändra det, på alla tänkbara voglerska sätt. När vi är färdiga spelar vi först in vår slutversion, sedan originalet igen. Det har nu förflutit strax över två timmar. All denna tid har vi intensivt ägnat åt att arbeta med *ett enda* musikstycke vars speltid är mindre än tre minuter, och jag vill poängtera att vi inte blev uttråkade. I vanliga fall hade vi förmodligen inte ägnat just denna sats mer än på sin höjd en kvart, vilket förstås har med den krassa verkligheten att göra; tiden är oftast knapp, och man måste snabbt få ihop allt för att kunna göra konsert. Har man någon gång mer tid för repetitioner, hinner man komma in mer i musiken, men rent konkret brukar den extra tiden enligt min erfarenhet mest användas för att fastlägga en massa detaljer. I vår laboration repeterar vi på ett sätt som undviker detta, trots att vi ägnar avsevärd tid åt ett mycket kort musikstycke.

Genom att göra som Vogler, har vi funnit en repetitionsmetod. Metoden är undersökande, och bygger på en historisk källa. Genom ett aktivt interagerande med själva kompositionen, lär vi tillsammans känna musiken och dess material på en annan nivå och får en gemensam relation till den. Vi tvingas att betrakta stycket mer från tonsättarens synvinkel, genom att konkret gå in i det och vrida och vända på dess byggstenar. Kanske förstår vi i slutändan bättre de val tonsättaren gjort, och varför det är komponerat just som det är. När vi fläckvis lämnar det skrivna, tvingas vi dessutom indirekt att lyssna mer på varandra och att samspela mer. Vi närmar oss improvisation och gehörsspel.

I den andra laborationen tillämpar vi repetitionsmetoden – vi går vidare från det rena provandet av verktygen till att integrera dem i vår normala praxis. Man kan se att det påverkar vår grundläggande attityd; vi umgås med musiken på ett annat sätt än vanligt, vi ställer andra frågor, vi ifrågasätter själva kompositionen som ett led i vårt sökande efter en interpretationsingång. Att mina medlaboranternas synsätt har förändrats, ser vi också i uppföljningen av laboration 1 på sidan 59: Kristina hade förmodligen aldrig reflekterat över Gabrieli på det sättet tidigare, och Pers tidigare tveksamhet om huruvida de två operorna skulle sammansmältas till en eller ej, försvann.

Man märker på vad som sägs i laboration 2, att vi omedvetet eller medvetet försöker se användningspotentialen i allt vi hittar på. Vår attityd är en aning mer utvärderande och censurerande än i laboration 1, och detta blir på sätt och vis en begränsning – det

är lätt att konstatera att vi inte gjorde flera, enligt lab 1-tänkandet, ganska uppenbara förändringar. Det uppstod helt enkelt aldrig några konstnärliga eller musikaliska impulser som ledde till just de förändringarna, eller så lyckades de inte ta sig igenom självcensuren och förkastades redan innan de kom ut. Av detta drar jag slutsatsen att det kan vara värdefullt att frikoppla repetitionsmetoden från konstnärliga ambitioner och mål. Att börja med att följa *alla* tänkbara infall, helt utan tanke på varför, kvalitet eller värde, kan göra att man i slutändan finner något man inte annars hade funnit. Att konstnärligt utvärdera och ta ställning till vad man gjort, kan man göra senare.

## 5 Tillämpning

### 5.1 JAKT – metoden når scenen

Utomjordiskas föreställning *JAKT* sattes upp i katedralen på Röda Sten, Göteborg, hösten 2006. Föreställningen är ett hopkok av två korta operor som båda har jakt med i handlingen, *Venus & Adonis* av John Blow, och *Actéon* av Marc-Antoine Charpentier. Texten översattes inte, utan det sjöngs på originalspråken engelska och franska. Blows orkestersats är fyrstämmig, Charpentiers trestämmig. Därför skrev jag till en fjärde stämma för att inte ha violasten sysslolös. Somliga av Charpentiers körsatser reducerades för att passa oss bättre – bland annat gjordes fyrstämmig blandad kör om till manskör eller trestämmig damkör. Handlingen i korthet:

Adonis vill inte ut och jaga, han vill hellre stanna hemma hos sin älskade Venus. Hon insisterar på att han ska ut och visa sig manlig ihop med grabbarna. Han beger sig motvilligt ut på jakt. Actéon är en av polarna i jaktlaget. Han visar sig vara den mesigaste av dem, och intar ryggläge i första bästa dunge så fort han får chansen. Tyvärr råkar den dunge Actéon siktat in sig på, ligga alldeles invid en källa där jakt- och kyskhetsgudinnan Diana nakenbadar med sina nymfer. Han tjuvtittar, blir upptäckt, och förvandlas som straff till en hjort. Han flyr, och hamnar i skottlinjen. Endast Adonis inser att villebrådet är Actéon, och försöker hjältemodigt rädda denne. Det är förgäves. Actéon dör och Adonis blir dödligt sårad. Han återvänder hem till Venus, och dör i hennes armar.

Cupid är en underhållningsfigur som inte har så mycket med själva handlingen att göra.

Kort efter att laboration nr 2 var avslutad skrev jag följande: "Det råkade bli så att tiden för mina ensemblelaborationer sammanföll med att Utomjordiska varit i startgroparna för sin nya produktion, *JAKT*. Då vi alla tre har funnit detta vara ett mycket stimulerande sätt att arbeta på, skulle jag gärna vilja försöka fortsätta utforska metoden i arbetet med föreställningen, så långt det är möjligt. Det skulle helt säkert dyka upp många nya utmaningar och problem. Förhoppningsvis kommer delar av denna operauppsättning kunna finnas med i den gestaltande delen av mitt magisterarbete."

Fördelen med att arbeta med detta magisterarbete dragit ut på tiden, visar sig nu i att jag kan presentera bitar av den färdiga operaföreställningen. Blev den konstnärliga slutprodukten annorlunda för att jag hade med metoden? Jo, det vill jag tro. Jag tror också att den fick vissa kvaliteter som den inte hade fått annars – somliga lösningar hade nog helt enkelt aldrig kommit upp. Den kanske rentav blev bättre? Det är förstås omöjligt att yttra sig om.

Laboration 2 var den första repetitionen vi hade inför *JAKT*. Jag skall inte påstå att jag medvetet "fortsatte utforska metoden i arbetet med föreställningen" som jag sade ovan, men helt klart är att repetitionsarbetet (och följaktligen föreställningen som helhet!) kom att färgas av laborationerna. Laboration nr 2 satte direkta avtryck på Cupids partier, och som en uppföljning tänkte jag här presentera de färdiga versionerna. Gå gärna tillbaka till lab 2 och jämför. Spårnumren syftar som vanligt på CD-skivan.

### 1. Behold, my arrows and my bow

Att sjunga och spela fiol samtidigt (se laboration s. 60) blev något som jag tog fasta på. Somligt kunde vi improvisera fram – exempelvis pilskotten i form av uppåtgående tirader, som avlossas mot publiken vid väl valda tillfällen – annat fick jag komponera. I fig. 5.1 ser vi stämman jag skrev åt Per.<sup>1</sup> Sångstämman är i mitten, texten är inte inskriven. Jag har ändrat rytmen i basen i takt 9 andra slaget, för att det skulle bli en tydligare imitation. I övrigt är sång- och basstämman identisk med originalet.

**54** Föreställningens version utvecklades en hel del. En utskrift av denna, gjord i efterhand, återges på nästa uppslag (fig. 5.2 och 5.3). Följande förändringar skedde under repetitionsarbetet (taktnumren syftar på fig. 5.1.):

1. Tillagda pilskott i entrén, innan sången börjar. Publiken är under beskjutning.
2. Basen ändrad takt 2.
3. Per helt solo från "No one bosom" i takt 4 till och med ettan i takt 6.
4. Tillagda pilskott mellan takt 6 och 7, cembalon blandar sig i. Flirten med publiken fortsätter.
5. Ny entré för basen i takt 7.
6. Fiolackorden i 7–8 borttagna.
7. Fjärdedel på ettan i basen takt 9.
8. Fiolstämman spelar åttondelar istället för fjärdedel i slutet av takt 9.
9. Rytmen i basen ändras i takt 11, i analogi med 9, "Thither with".
10. Taktart i slutet ändras tillbaka till original, det vill säga  $\frac{4}{4}$ -takt hela vägen ut. Nästa del startar attacca.

<sup>1</sup>Källfilen fanns tyvärr inte kvar, bara en pdf-fil som inte gick att integrera i detta dokument. Detta är en ny utskrift, så exakt kopierad som möjligt.

5 Tillämpning

*Behold, my arrows*

The musical score is divided into four systems. The first system shows the beginning with VI, Cupid, and B.C. staves. The second system starts at measure 4. The third system starts at measure 8. The fourth system starts at measure 12 and includes the instruction 'FETT ritardando' and the lyrics 'Comeshep - herds... all!'. The score uses various time signatures including 2/4, 3/4, and 3/8.

Figur 5.1: "Behold, my arrows and my bow", tillkomponerad fiolstämma



5.1 JAKT – metoden när scenen

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is for Flöjter (Flute), the middle for Cupid, and the bottom for B.C. (Bassoon/Clarinet). The music is in common time (C) and features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. The lyrics are written below the Cupid staff.

**System 1:**

- Flöjter: Rapid sixteenth-note runs.
- Cupid: Rests.
- B.C.: Sustained notes with a low register.

**System 2 (Measures 5-7):**

- Flöjter: Rapid sixteenth-note runs.
- Cupid: *hold* My ar - rows — and my bow And I de - sire my art to
- B.C.: Sustained notes.

**System 3 (Measures 8-10):**

- Flöjter: Rapid sixteenth-note runs.
- Cupid: show: No one bo - som — shall be found, Ere I have done, with - out a wound
- B.C.: Sustained notes.

**System 4 (Measures 11-13):**

- Flöjter: Rapid sixteenth-note runs.
- Cupid: But it would be — the great - est
- B.C.: Sustained notes.

Figur 5.2: Versionen från föreställningen (sidan 1).

5 Tillämpning

14

art To shoot— my - self in-to your— heart: Thit-her with both my wings I move, Pray en-ter-tain the

17

God of Love: Thit-her with both my wings I move, Pray en-ter - tain the God of \_ Love.

20

The musical score consists of three systems. The first system (measures 14-16) features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The second system (measures 17-19) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 20-22) shows a piano solo with a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line, ending with a 3/4 time signature change.

Figur 5.3: Sidan 2.

## 2. Courtiers

[55] Förändringarna i basen kom inte med (se laboration och noter på s. 74 och framåt). Mellanspelet i fiolen blev efterspel i fiolen. När Cupid spelat klart, fortsätter fiolen att låta tills han lyfter upp den och blåser på den så att den tystnar. Tonen spelas av en annan violinist som gömmer sig bakom sitt notställ – detta var resultatet av "dueling violins"-idén som kom upp på lab 2. Vi provade olika duellvarianter, men det blev aldrig kul, det blev detta lilla musikaliska skämt istället. Herdinnan som Cupid samtalar med sjungs av Amanda Flodin.

## 3. In these sweet groves

[56] Formen på denna låt blev: Solo – kör+orkester – orkester. Per ackompanjerar sig själv med fiolen i famnen. Idén med imitation av "engelska tonfallet" kommer på två ställen, dels i soloversen, dels i orkesterns efterspel. Även här skrev jag en stämma till Cupid, att användas i soloversen (fig. 5.4). Laborationen finns på sidan 64.

## 4. Lovers to the sweet shades retire

[57] Här kom vi inte att göra speciellt mycket rent musikaliskt av det vi provade i laborationen (s. 61). Inga glissandi, inget gradvis kromatiserande. Kanske berodde det helt enkelt på att vi inte fann något behov av det – passagen fick istället en ganska enkel funktion av brygga till nästa del. De sexuella anspelningarna hos Cupid finns dock kvar. Stycket vi lade efteråt, blev själva ouverturen (alltså varken Cupid's Entry eller Act tune<sup>2</sup>) som får fortsätta i den karaktär Cupid har bäddat för.


---


<sup>2</sup>Se 4.3.1 på sidan 64.

## 5 Tillämpning

*In these sweet gr.*

Dessus. 

7 

12 

18 

Denna version är för Cupid med fiolen i knät ackompanjerandes sig själv ukulele-style. Man kunde också prova en med baslinje i pizzcello och endast ackordfrängande i cupidfiolen (sångstämman plus ackordanalysen). Alt. cupid+ukulelefiol med egen, enklare harmonisering.

Figur 5.4: Cupids fiolackompanjemang

## 6 Diskussion

Jag har i mina undersökningar visat att det går att använda Voglers metoder, och ur dem formulerat en repetitionsmetod. Jag har delvis tillämpat denna metod i en fullskalig operaproduktion. Metoden bygger på en historisk källa.

### 6.1 Kritik

#### Historisk relevans: HIP på ett annat sätt

Vid ett par olika tillfällen har frågan om den historiska giltigheten i mitt arbete kommit upp till diskussion.<sup>1</sup> Höll man verkligen på så där på 1700-talet? Det finns inga som helst belegg för att vare sig Vogler eller någon annan repeterat musik på det sätt jag här presenterat. Vi vet inte ens om Voglers version av *Stabat Mater* överhuvudtaget har spelats, eller var tänkt att spelas. Detta är emellertid inte vad jag försökt undersöka. Min frågeställning – hur kan jag använda Voglers metod i mitt musicerande? – är konstnärlig och praktisk, och startar de facto från ett hugskott, ett helt ounderbbyggt "tänk om". Alltså saknar mitt arbete direkt historisk relevans.

Jag anser dock, att min föreslagna repetitionsmetod har en viktig *indirekt* historisk koppling. En yrkesmusiker på 1700-talet förväntades vara både komponist, musiker och improvisatör. Dessutom hade man en gedigen bildning i grundläggande discipliner såsom latin, filosofi, retorik, et cetera. Idag har vi en annan situation, där kravet på höggradig specialisering närmast omöjliggör den sortens universalkompetens. Att arbeta med musik utifrån min föreslagna repetitionsmetod, kan vara en genväg till att på ett lekfullt och prestigelöst sätt gå in i tonsättarens eller improvisatörens tankebanor, och på så vis närma sig 1700-talsmusikerns anda utan att behöva gå den långa vägen. Man gör gränserna mellan musiker, improvisatör och tonsättare suddigare. Historiskt relevant? HIP? I mitt tycke, definitivt ja.

#### Repetitionsmetoden – en teatermetod för musiker

Är det då nåt nytt med det här sättet att arbeta? Ja och nej. Om man ser till teatervärlden<sup>2</sup> så är det närmast regel att arbeta på ett undersökande sätt i någon form – man undersöker materialet, sedan byggs föreställningen. Jag var en gång med i en uppsättning, där vi improviserade på situationer ur pjäsen en hel månad innan vi ens hade kollationering.<sup>3</sup> Inom musikvärlden är det annorlunda. Det finns mycket sällan

<sup>1</sup>På 50%-redovisningen och på interpretationsseminariet, se 4.1.2 på sidan 42.

<sup>2</sup>Det jag skriver om teaterns värld, bygger enbart på mina egna, personliga erfarenheter.

<sup>3</sup>Jag är medveten om att detta är ett extremfall. Teatern i fråga var Unga Klara på Stockholms stadsteater.

någon lång repetitionsperiod som inom teatern, oftast får man nöja sig med ett par dar. När det finns mer tid, som när man arbetar med repertoar på längre sikt med en fast ensemble, brukar det ändå inte bli någon skillnad. Det materialundersökande, reflekterande och omprövande arbetssättet, har jag mest stött på när man jobbar med nyskriven musik tillsammans med tonsättaren, eller i samband med sceniska produktioner där musiken måste anpassas till sceniska skeenden. Alltså tillbaka till teatern!

Teatermänniskan förhåller sig ofta mycket fritt till texten och formen. I interpretationsprocessen skriver man om repliker som inte faller på plats, byter ut ord, lägger till text, tar bort eller flyttar om scener – allt för att berätta sin historia, för att kunna säga det man valt att säga, för att kunna göra ett så bra framförande som möjligt. Som klassisk musiker förhåller jag mig jämförelsevis mycket strikt till texten (notbild) och formen. I interpretationsprocessen försöker jag att komma fram till ett så bra framförande som möjligt *utan* att ändra på toner, stryka/skriva om fraser, eller stuva om i partituret. Vad beträffar gehörsmusik är situationen friare, då man inte har något skrivet att ta hänsyn till. Som folkmusiker är det naturligt att jag har en låt efter den eller den spelmannen, och att jag så småningom skapat en egen variant av låten. Om jag spelar den i ett band bygger vi kollektivt upp en version som känns bra. Kanske lägger jag till en repris, eller bakar ihop den med en annan låt. Självklart kan man inte dra alla musiker över en kam; naturligtvis finns undantag i alla genrer.

Fallet *JAKT* sitter på två stolar: här har vi att göra med musikedramatik. Det förefaller redan från början mer naturligt att vara friare, eftersom vi har ett sceniskt sammanhang att arbeta med. Det skulle säkerligen upplevas som extremare att angripa icke-scenisk musik på det här sättet, med avsikt att göra en vanlig konsert. Varför det är på det viset kan jag inte ge något uttömmande svar på. Kanske har det med betydelser och förståelse att göra; när det finns ord och text med tydlig innebörd och handling som skall förstås, gör man vad man kan för att öka förståelsen. När det rör sig om ren musik, saknas denna konkreta nivå av betydelse.

### Jag själv och repetitionsmetoden

Ytterligare en intressant kommentar från ett seminarium: "Men Andreas, sådär har ju du alltid hållit på!" Är det sant? Har jag alltid hållit på såhär? Har jag i själva verket inte kommit fram till något nytt, utan bara ordnat med ett slags pseudovetenskapligt alibi för att legitimera ett respektlöst förhållningssätt till partituret?

Jag förstår kommentaren, men jag håller inte med. Jag har förvisso brukat ta mig vissa friheter, både med noterad och gehörsbaserad musik<sup>4</sup>, men det jag gjort nu är ändå en helt annan sak – mitt fokus har legat mer på att undersöka än att prestera, och jag har tillåtit mig att laborera mycket friare med materialet än normalt. Jag har gjort det på en medveten, reflekterande nivå, och jag har baserat mig på en historisk källa.

Måste man då hålla på och ändra i musiken? Kan man inte bara spela den som den är? Naturligtvis kan man det. Jag pläderar inte på något sätt för att man måste

---

<sup>4</sup>Jag rör mig som jag tidigare beskrivit ganska fritt mellan genrerna. Se sektion 2.4 på sidan 15.

någoting, men det finns två sidor av metoden. Dels kan den vara ett verktyg för att undersöka det verk man skall spela, dels kan den öppna för att faktiskt förändra det. Många gånger har jag upplevt att inte riktigt kunna förlika mig med ett visst verk i dess helhet: kanske har jag trots långvariga ansträngningar svårt att hitta in i en viss sats eller passage, kanske kan jag inte komma fram till en nivå där jag riktigt står för allt till hundra procent. Vad gör jag? Tiger och lider, eller lägger ner projektet? Med utgångspunkt i metoden skulle jag istället kunna tillåta mig att finna en väg till en lösning som jag trivs med och kan stå för, genom att skapa en ny version av verket, genom att anpassa det till mig.

## 6.2 Nya frågeställningar

Flera intressanta frågor för fortsatta undersökningar har uppstått under detta arbete. Varje fråga skulle kunna studeras separat, men jag kan också se möjligheten att kombinera flera frågor inom en och samma undersökning.

- Går det att använda metoden på andra tiders musik?

Jag har i detta arbete endast ägnat mig åt musik som tidsmässigt ligger relativt nära Voglers *Betrachtungen* (*Stabat Mater* är från 1735, *Venus & Adonis* är från 1683 – jag rör mig inom en tidsrymd om ca 100 år). Hur skulle det vara att använda repetitionsmetoden på annan repertoar? Även om det inte finns någon idémässig koppling till senare tiders musik, vore det intressant att prova. Arbetet handlar specifikt om 1700-talsmusik, men själva essensen av repetitionsmetoden – att undersöka ett verk och dess möjligheter genom att laborera med materialet – torde vara möjlig att koppla till vilken tid och vilken musik som helst. Jag tillstår att jag i detta resonemang uteslutande har tänkt på noterad musik. På något sätt verkar det lite långsökt att applicera metoden på gehörsbaserade genrer. Jag är inte helt klar över varför jag tycker det. Kanske känns det lite som att sparka in en öppen dörr; dessa genrer har redan ett annat förhållningssätt till "verket" (se avsnitt 6.1 på föregående sida). Märk väl: detta är utsikten från min horisont! En folk- eller jazzmusiker kanske skulle tycka annorlunda.

- Hur skulle det bli att tillämpa metoden fullt ut – i ett konstnärligt sammanhang – på instrumentalmusik?

Som jag beskrivit i avsnitt 6.1, upplever jag instrumentalmusik som en mer låst form än opera. Det vore mycket intressant att utmana gränserna och se hur långt man skulle kunna gå med ett rent instrumentalt verk: att arbeta enligt metoden, komma fram till en "ny" version, och framföra den.

- Repetitionsmetoden som pedagogisk metod?

Repetitionsmetoden har potential att kunna fungera som ett pedagogiskt redskap. Detta skulle kunna provas på elever på olika nivå, för att undersöka hur.

- Hur kan jag arbeta mer med improvisation kring det musikaliska materialet?

## 6 *Diskussion*

I viss mån apellerade våra laborationer till improvisatoriska färdigheter. Detta har jag inte undersökt alls; kanske vore det en intressant väg för vidare utveckling, att lägga fokus på denna aspekt. Går det? Vad händer isåfall med själva metoden, och med resultatet?



## 7 Sammanfattning

Under förberedelserna inför en konsert med musik av den tyske musikern Georg Joseph Vogler, kommer jag i kontakt med dennes "förbättringar" av Pergolesis *Stabat Mater*. Jag blir genast intresserad. Hur kan man påstå att man har förbättrat en annan tonsättares verk? Hur skall man se på detta?

För att förstå vad Vogler egentligen håller på med, reflekterar jag över hans handling: jag sätter den först i relation till Voglers egen tid, sedan till vår. Voglers tänkande präglas av upplysningstidens ideal – den musikaliska vetenskapen går ständigt framåt, allt kan förfinas och bli bättre ju mer upplysta vi blir. Att korrigera fel och brister, att förbättra, är en del av den framväxande musikkritiken under 1700-talet. Voglers handling är alltså inget unikum, och vad *Stabat Mater* beträffar, finns en lång rad versioner. Vogler skiljer dock ut sig genom att noga ha dokumenterat vad han gjort.

När jag blickar tillbaka, kan jag se att Vogler framförallt anpassat *Stabat Mater* efter sin tids ideal, smak och stil. Satt i relation till nutiden, blir detta ett sätt att förklara förbättringarna – det rör sig inte om förbättring i någon absolut mening, snarare om en anpassning till ny tid, situation och sammanhang. Jag föreslår termen "situationsanpassning". Då ser vi att det finns en tradition som leder ända in i våra dagar, oavsett vad man kallat sin handling. Jag drar paralleller till Igor Stravinskij, Uri Caine, The Fugees, Miles Davis och Laibach.

I nästa avsnitt ger jag en bild av tidigmusikrörelsens framväxt, och begreppet HIP – *Historically Informed Performance*. Därefter kopplar jag ihop Voglers förbättringar med HIP. Har de något med varann att skaffa? Hur kan jag använda mig av denna källa som musiker? Jag problematiserar verkbegreppet – på Voglers tid var verket, enligt musikfilosofen Lydia Goehr, inte ett verk i vår moderna mening utan något friare, öppnare och mindre förutbestämt – samt begreppen komponera-improvisera-spela: det finns många exempel på att dessa tre ord hade överlappande betydelser, den knivskarpa skillnad dem emellan som finns idag fanns inte då. Sett i detta ljus, står det klart hur jag skall använda källan: jag måste göra som Vogler. Jag skall använda hans metoder, men jag skall göra det som musiker i en praktisk musikalisk situation, "på golvet", med mitt instrument. Magisterarbetets huvudsakliga problemställning blir: Hur kan jag använda Voglers metoder i mitt musicerande? Fokus ligger på själva handlingen – Voglers syften lämnar jag därhän.

Kapitel 3 innehåller en presentation av min huvudkälla, tidskriften *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* skriven och utgiven av Vogler åren 1778–1781. I denna finns avsnitten om *Stabat Mater*, i form av en följetong som löper genom flera nummer. Jag beskriver förbättringarna i detalj, och delar in dem i grupper.

För att belysa min huvudfråga, genomför jag sedan tre olika musikaliska undersökningar – förstudie, laboration ett och två. Förstudien är en simulering i form av en

teaterpjäs: Hur skulle Voglers förbättringar kunnat uppstå under en repetition? Jag framför pjäsen två gånger, och får på så vis presentera arbetet både för publiken och för musikerna. Två av dem är sedan med på laboration nr 1, som undersöker om det går att göra som Vogler "live" – är det praktiskt genomförbart? Vi provar att använda Voglers metoder på en sonat av Händel, och kan sedan besvara frågan jakande. I nästa laboration integreras tillvägagångssättet i en vanlig repetition – hur kan vi konstnärligt använda oss av Voglers metoder? Laborationen ger prov på det. Vi arbetar här för första gången med musik ur vår kommande operaföreställning *JAKT*. De färdiga versionerna som de kom att te sig i föreställningen, redovisas i kapitel 5. Laborationerna har besvarat mina frågor, men den kanske intressantaste slutsatsen är en biprodukt – genom att prova Voglers metoder har jag funnit en undersökande *repetitionsmetod*, som bygger på en historisk källa.

I den avslutande avdelningen diskuterar och kritiserar jag arbetet. Det finns inga belägg för att man repeterat musik på detta sätt på 1700-talet. Jag pekar ändå på en indirekt historisk koppling: repetitionsmetoden kan för en modern, specialiserad instrumentalist vara en genväg till att närma sig 1700-talets musikeranda, där gränsen mellan musiker, improvisatör och komponist är utsuddad.

Är det nåt nytt med denna arbetsmetod? Ja och nej. Jag jämför med teatervärlden, där man ofta arbetar på liknande sätt. Jag ställer teatermänniskan mot musiker av olika genretillhörighet för att fördjupa jämförelsen. Jag sätter in mig själv i ekvationen; jag har även tidigare förhållit mig fritt till musik jag spelat, men denna gång har jag gjort det på ett sätt som varit friare, mer frikopplat från prestation, mer reflekterande och mer medvetet. Jag har dessutom baserat mig på en historisk källa.

Därefter tar jag upp den enkla frågan: "Måste man hålla på och ändra i musiken?" Självklart inte, men som jag ser det finns det två sidor av min repetitionsmetod. Man kan stanna vid att undersöka materialet och på så vis fördjupa sin relation till musiken, men man kan också gå vidare och göra en egen version av verket som är anpassad till en själv, en version man kan stå för till 100%. Det skulle för mig vara ett skäl gott nog till förändring av verket.

Avslutningsvis redovisar jag mina tankar om nya spår att utforska: Prova repetitionsmetoden på annan musik, musik som inte är från 16- och 1700-talen. Tillämpa repetitionsmetoden fullt ut, i ett konstnärligt sammanhang, på instrumentalmusik. Prova repetitionsmetoden i ett pedagogiskt sammanhang. Improvisation kontra repetitionsmetoden.

## 8 Slutord

I början fann jag det problematiskt att få ihop musikalisk forskning med musikaliskt utövande – nu upplever jag att det i mångt och mycket kan vara samma sak. Efteråt har det naturligt dykt upp möjligheter och situationer där jag kunnat arbeta på ett sätt som ligger nära det jag skisserat i magisterarbetet. Avståndet mellan mina båda musikersidor, den klassiska och den gehörstraderade, har minskat. Detta arbete hjälpte mig att vidga mina vyer, och blev relevant för mitt konstnärskap och min konstnärliga utveckling.

## 9 Summary in english

On preparing a concert with music by the german composer Georg Joseph Vogler, I became acquainted with his "improvements" of Pergolesi's Stabat Mater. I instantly became very interested. How can one possibly claim to having improved another composer's work? How should one deal with this?

To understand what Vogler is actually doing, I reflect upon his action: first I put it in relation to his own time, then to ours. Vogler's thinking reflects the ideals of the age of enlightenment – the musical science is in constant evolution. As our knowledge increases, everything can be more perfected and improved. To correct flaws and shortcomings, to improve, is also a part of the newborn Music Criticism of the 18th century. So, what Vogler does is not unique, and concerning Stabat Mater, there is a long row of versions by different authors.

Looking back, I can see that Vogler above all has adapted Stabat Mater to the ideals, style and taste of his own time. In relation to the present, this turns out to be a way of explaining the improvements – it is not improvement in the absolute sense of the word, it is more like an adaption to a new time, situation and context. I propose the term "situation-adapted". This allows us to see that there is a tradition from those days leading in to our time, regardless of what name is given to the action. I draw parallels to Stravinsky, Uri Caine, The Fugees, Miles Davis and Laibach.

In the next section, I give a brief description of the early music movement and the term HIP – Historically Informed Performance. After that, I connect Vogler's improvements with HIP. Do they have anything to do with each other? How can I use this source as a performing musician? I problematize the work concept – in Vogler's time, the musical work was, according to music philosopher Lydia Goehr, not a work in our modern meaning, but something more free, more open and less predetermined – and the terms compose/improvise/play: there are many examples showing that these three words were overlapping each other, the clearly defined difference between them that we have nowadays did not exist then. Seen from this viewpoint, it is clear how I am going to use the source: I have to do as Vogler. I will use his methods, but I will do it as a performing musician in a practical situation of music-making, with my instrument. The main question of this master's thesis will be: How can I use Vogler's methods in my playing? The focus is on the action in itself, rather than the purpose behind.

Chapter 3 contains a presentation of my main source, the periodical *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, written and published by Vogler 1778-1781. Here we find the improvements of Stabat Mater, in a series of articles spanning several issues. I describe the improvements in detail, and divide them in groups.

To explore my main question, I make three musical investigations – pre-study, ex-

periment 1 and 2. The pre-study is a simulation in the form of a theatre play for six musicians: How would Vogler's improvements have emerged in a rehearsal? I perform the play twice, in this manner presenting my work for the audience as well as the musicians. I continue to work with two of them in experiment nr 1, which investigates if it is possible to do as Vogler "live" – is it practically doable? We try to use Vogler's methods on a sonata by Handel, and find that it is indeed. In the next experiment the method is integrated in a normal rehearsal – how can we artistically use Vogler's methods? The experiment exemplifies that. Here we work for the first time with music from our soon-to-come opera production *JAKT* (Hunting). The final versions, as they turned out for the actual show, are presented in chapter 5. The experiments have answered my questions, but possibly the most interesting conclusion is a by-product – on trying Vogler's methods I have found out an investigational rehearsal method, based on a historical source.

In the ending section I discuss and criticize my work. There is no evidence that music was rehearsed in this way in the 18th century. Nevertheless, I venture to point out an indirect historical relevance: the rehearsal method can to a modern, specialized instrumentalist be a shortcut to approaching the spirit of 18th century musicianship, where the borders between performer, improviser and composer are erased. Does this method of work bring anything new? Yes and no. I make a comparison to theatre, where similar methods are often used. I put the theatre man against the musician to deepen the comparison. I put myself into the equation; I have already before exercised an open, free attitude towards the music I play, but this time I have done it in a way more free, more focused on process than results, more reflecting and more conscious. On top of that, I have based myself on a historical source.

Thereafter, I raise the simple question: "Is it necessary to go about changing the music?" Certainly not, but as I see it there are two sides of my rehearsal method. It is perfectly sufficient to stay with investigating the musical material, and in this way deepen one's relation to the music, but it is also possible to take things one step further and make an own (annan ordning) version of the work that is adapted to oneself, a version the performer can fully stand for. That would for me be a reason good enough to make changes to a musical work.

To conclude, I present my thoughts concerning future research on the rehearsal method: Try it on music that is not from the 17th and 18th centuries. Fully apply it in an artistic context on instrumental music. Use it in a pedagogical situation with students. Investigate its possibilities in relation to improvisation.

## A Lista över musikexempel

1 – 7 Förstudie – "Repetitionen" (s. 32)

Inspelningen gjord i studio av Jonas Franke-Blom, september 2009. Medverkande:

VIOLINER – Marie-Louise Marming, Margarida Araújo  
VIOLA – Jonas Franke-Blom (på cello)  
CELLO – Kristina Lindgård  
KONTRABAS – Malin Höglund  
CEMBALO – Andreas Edlund

8 – 26 Laboration 1 (s. 43), 27 – 53 Laboration 2 (s. 59)

Inspelat på Göteborgs musikhögskola av Per Buhre, våren 2006. Medverkande:

VIOLIN OCH SÅNG – Per Buhre  
CELLO – Kristina Lindgård  
CEMBALO – Andreas Edlund

54 – 57 Utdrag ur JAKT (s. 82)

Liveinspelning från föreställning i Katedralen på Röda Sten (Göteborg), oktober 2006.  
Inspe­lingstekniker: Göran Finnberg.

CUPID – Per Buhre  
SHEPHERDESS – Amanda Flodin  
KÖR – Nina Ewald (S), Amanda Flodin (A), Harald Nilsson (T), Tore Norrby (B)

FLÖJTER – Maria Bania  
VIOLINER – Gabriel Bania, Per Buhre  
VIOLA – Margarida Araújo  
CELLO – Kristina Lindgård  
GAMBA & KONTRABAS – Pär Engstrand  
LUTA & GITARR – Fredrik Bock

MUSIKALISK LEDNING, CEMBALO – Andreas Edlund

## **B Manuskriptet för "Repetitionen"**

Med början på nästa sida återges det manuskript som användes vid de olika framförandena av "Repetitionen".

# Repetitionen

Metamorfos i 6 delar av Pergolesi/Vogler/Edlund

1

Grave

Violino Primo.

Violino 2°

Violetta.

Basso.

Musical score for the first system, measures 1-4. The score is in 3/4 time and features four staves: Violino Primo (top), Violino 2°, Violetta (third), and Basso (bottom). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Grave'. The Violino Primo part has a melodic line with a fermata over the first measure. The Violino 2° part has a similar melodic line. The Violetta part has a bass line with a fermata over the first measure. The Basso part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score continues with four staves: Vln. I (top), Vln. II, Vla., and B. (bottom). The key signature remains three flats. The Vln. I part has a melodic line with a fermata over the first measure and a dynamic marking of *p* (piano) at the start of the second measure. The Vln. II part has a similar melodic line. The Vla. part has a bass line with a fermata over the first measure and a dynamic marking of *p* at the start of the second measure. The B. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a dynamic marking of *p* at the start of the second measure and *f* (forte) at the start of the fourth measure.

Musical score for the third system, measures 9-12. The score continues with four staves: Vln. I (top), Vln. II, Vla., and B. (bottom). The key signature remains three flats. The Vln. I part has a melodic line with a fermata over the first measure and a dynamic marking of *f* at the start of the second measure. The Vln. II part has a similar melodic line. The Vla. part has a bass line with a fermata over the first measure and a dynamic marking of *f* at the start of the second measure. The B. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a dynamic marking of *f* at the start of the second measure.



## Repetitionen

ANDREAS: Jag tänker på grave-karaktären: vi kanske skulle binda in lite mer, spela mer legato. Om vi kunde binda 4 och 4 i basen i början [PROVA] och fiolerna kanske kunde spela sina suckmotiv i ett stråk för varje, är ni med? [PROVA TILLSAMMANS ETT PAR TAKTER] Sen tycker jag vi borde ändra baslinjen på ett par ställen, det där språnget i takt 7 är väl rätt obalanserat [VISA HUR VI GÖR] och då kan vi artikulera såhär. Och det där bop bop bop bop är ju bara tröttsamt tycker jag, det behövs inte, kan vi inte prova med bara fjärdedelar så att det lugnar sig lite där? [VISA HUR VI GÖR]

PÄR: Men måste vi spela samma bedrägliga kadens (alltså till Db) så många gånger då? När vi kommer till den sista är det lite väl tycker jag. Vi kan väl göra såhär bara [VISAR takt 10 andra halvan]

ANDREAS: Jomen det är bra, då slipper vi dessutom den där fula oktavparallellen mellan v12 och bas. [SPELA nr 2]

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system is labeled '2' and the second system is labeled '5'. Both systems are in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (B.).

In the first system (measure 2), the Violin I part has a melodic line with a slur over the first four notes. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola part has a sustained note. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

In the second system (measure 5), the Violin I part has a melodic line with a slur over the first four notes. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. There are dynamic markings 'p' (piano) in the second and fourth measures of both systems.

## Repetitionen

9  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
B.

JOEL: Men hur är den här violastämman skriven egentligen. Nog för att violastämmor kan vara tråkiga, men det här är ett riktig bottenskrap. Den känns helt meningslös. Det är ju ingen idé att spela nästan. Kan jag inte lägga in nåt annat?

ANDREAS: Vad tänkte du då?

JOEL: Lite terser kanske..

ANDREAS: Ja kanske det.. jamen lägg terser på basen i början i princip då och sen kan du väl bredda stämföringen lite ihop med småfiolerna i nästa sektion.

[SPELA nr 3]

3  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
B.

## Repetitionen

Musical score for measures 6-8. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first measure (6) starts with a *p* dynamic. The Vln. I part has a sixteenth-note triplet in the first measure. The Vln. II part has a quarter note followed by a quarter rest. The Vla. part has a quarter note followed by a quarter rest. The B. part has a quarter note followed by a quarter rest. The second measure (7) continues the patterns. The third measure (8) concludes the phrase with a quarter note and a quarter rest.

Musical score for measures 9-11. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first measure (9) starts with a *f* dynamic. The Vln. I part has a quarter note followed by a quarter rest. The Vln. II part has a quarter note followed by a quarter rest. The Vla. part has a quarter note followed by a quarter rest. The B. part has a quarter note followed by a quarter rest. The second measure (10) continues the patterns. The third measure (11) concludes the phrase with a quarter note and a quarter rest.

SOFIA: Nämen då tycker jag det känns lite tunt där i fiolstämmorna i takt 5-6-7. När då violan spelar med mer. så kunde jag lägga en stämma under förstaviolen på de där korta tonerna.

JOEL: Hur då då?

[SOFIA visar hur hon tänkt ihop med MILLIS: SPELA nr 4, takt 5-6]

ANDREAS: Jamen vi provar så ihop en gång då.

[SPELA nr 4]

# Repetitionen

4

Musical score for measures 4-7. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. Measure 4: Vln. I has a whole note G4, Vln. II has a whole note F4, Vla. has a whole rest, and B. has a whole note G3. Measure 5: Vln. I has a half note G4, Vln. II has a half note F4, Vla. has a half note G3, and B. has a half note G3. Measure 6: Vln. I has a half note G4, Vln. II has a half note F4, Vla. has a half note G3, and B. has a half note G3. Measure 7: Vln. I has a half note G4, Vln. II has a half note F4, Vla. has a half note G3, and B. has a half note G3. Dynamics include *p* in the Viola part.

5

Musical score for measures 8-11. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The key signature is three flats and the time signature is 4/4. Measure 8: Vln. I has a half note G4, Vln. II has a half note F4, Vla. has a half note G3, and B. has a half note G3. Measure 9: Vln. I has a half note G4, Vln. II has a half note F4, Vla. has a half note G3, and B. has a half note G3. Measure 10: Vln. I has a half note G4, Vln. II has a half note F4, Vla. has a half note G3, and B. has a half note G3. Measure 11: Vln. I has a half note G4, Vln. II has a half note F4, Vla. has a half note G3, and B. has a half note G3. Dynamics include *p* in the Violin I and Bass parts.

9

Musical score for measures 12-15. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The key signature is three flats and the time signature is 4/4. Measure 12: Vln. I has a half note G4, Vln. II has a half note F4, Vla. has a half note G3, and B. has a half note G3. Measure 13: Vln. I has a half note G4, Vln. II has a half note F4, Vla. has a half note G3, and B. has a half note G3. Measure 14: Vln. I has a half note G4, Vln. II has a half note F4, Vla. has a half note G3, and B. has a half note G3. Measure 15: Vln. I has a half note G4, Vln. II has a half note F4, Vla. has a half note G3, and B. has a half note G3. Dynamics include *f* in the Violin II and Bass parts.

## Repetitionen

KRISTINA: Ja det var jättest fint. Men jag vet inte... känns som om det börjar på fel ställe.. Den där perioden känns ju bara helt fel. Jag menar vadå 4.5 takt? Jag tycker vi provar att förlänga med en halv så blir det åtminstone fem hela takter.

ANDREAS: Jaha.. typ att man hänger kvar på c:et ett tag.. Vi provar så här då [VISAR] [SPELA nr 5 takt 4-6]

Men det är ju genialt för då kan vi ändra en annan grej som jag aldrig har gillat: Med de perioder som är nu slutar ju förspelet mitt i sista takten innan sångarnas entré, och så kommer den där typiska pergolesiska slutklämmen VISA Och det känns som om man inte hinner förbereda för sånginsatsen så bra. Om det nu skall gå jämnt upp kan vi ju lägga till en halv takt där också alltså ungefär VISA fattar ni? Hitta på nåt.

[SPELA nr 5]

5

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.

5

5

5

5

*p*

*p*

## Repetitionen

Musical score for the 'Repetitionen' section, measures 9-12. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 9 starts with a '9' above the staff. Dynamics include 'f' in measure 10 and 'smorz.' in measures 11 and 12.

MILLIS: Äh jag tycker vi ska ta det med sordin. Sen tycker jag att det är ett givet ställe för andrafiolen att fylla ut lite mellan tredje och fjärde takt. Typ [spela takt 3] Och sen när du har det där e-ess, KAN du inte glissa lite där för att få det extra sorgligt?!?! [visa takt 4]

SOFIA: Jo det är schysst men då tar vi bort det där fula förslaget du har i sista takten, det passar ju inte alls, och bara drillar på g:et och e:et tycker jag. Det blir mycket snyggare.

ANDREAS Ska vi ta den en gång till då.

[SPELA nr 6]

Musical score for 'SPELA nr 6', measures 6-9. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 6 starts with a '6' above the staff. Dynamics include 'p' in measures 7 and 8, and 'con sord.' in measures 7 and 8.

## Repetitionen

First system of musical notation for 'Repetitionen'. It consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first measure of each staff is marked with a '5' above the staff. The second measure of the Vln. I and Vln. II staves is marked with a forte 'f' dynamic. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of musical notation for 'Repetitionen', continuing from the first system. It consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The key signature and time signature remain the same. The first measure of each staff is marked with a '9' above the staff. The music continues with similar rhythmic patterns. The word 'smorz.' (ritardando) is written below the Vln. I, Vln. II, and Vla. staves in the final measure of the system.

PÄR: Men det här är ju inte Pergolesi längre, jag tycker vi tar det som vanligt istället.

ANDREAS: Jamen det här var väl mycket bättre? Det är ju vår version, vadå inte Pergolesi?

PUBLIKPERSON: NU FÅR NI VÄL ÄNDÅ GE ER. VA? DET HÄR ÄR FRÄCKT OCH OSMAKLIGT. STABAT MATER ÄR FAKTISKT EN AV KYRKOMUSIKENS RIKTIGA PÄRLOR. NÅN SLAGS RESPEKT FÅR NI VÄL HA.

ANDREAS: Vi tar väl och spelar båda versionerna i följd då så får väl var och en själv döma. [SPELA 6 och 1, sedan sluttal & ev. handuppräckning]

# Repetitionen

1 Grave

The first system of the musical score consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and B. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The Vln. I staff begins with a whole rest followed by a series of quarter notes with a slur. The Vln. II staff has a dotted half note followed by quarter notes. The Vla. staff has a whole rest followed by quarter notes. The B. staff has a continuous eighth-note pattern.

The second system continues the musical score. The Vln. I staff features a melodic line with a slur and a *p* dynamic marking. The Vln. II staff has a dotted half note followed by quarter notes. The Vla. staff has a dotted half note followed by quarter notes. The B. staff has a dotted half note followed by quarter notes, with *p* dynamic markings under the first and second measures.

The third system concludes the musical score. The Vln. I staff has a melodic line with a slur. The Vln. II staff has a dotted half note followed by quarter notes. The Vla. staff has a dotted half note followed by quarter notes. The B. staff has a dotted half note followed by quarter notes.



## C Preludium till laborationerna

Inför laborationerna fanns en hel rad frågor att tänka igenom. Hur skulle de genomföras? Hur många de skulle vara? Jag var tvungen att fatta en lång rad beslut, samt precisera en massa lösa tankar för mig själv. Denna process redovisas här, med en text som är tagen ur mina arbetsanteckningar. Den är i princip oredigerad, men jag har gjort en del förtydliganden och tillfogat några kommentarer.

**Laborationernas syfte.** Jag vill prova en metod extraherad ur Voglers *Betrachtungen* i en praktisk situation. Med hjälp av textstudium och förstudien "Repetitionen" har jag formulerat en voglersk verktygslåda som skall användas. Fråga att undersöka (den första är huvudfråga, de andra är följdfrågor):

1. Går det? Kan vi använda verktygen "live"?
2. Hur blir det?
3. Har vi nån användning för det?
4. Hur kan vi använda det?

Fokus ligger på punkt 1, det är där laboration 1 kommer att börja. Fråga 2 kan delvis finnas med i senare laborationer, fråga 3 och 4 hör snarare hemma i slutdiskussionen.

**Metod.** Hur skall det då gå till? Repetitionen var en slags simulering, ett scenario där allt agerande och alla förändringar var förestavade. I en verklig situation borde det inte finnas något förutbestämt handlande och förändrande, allt ska komma från musikerna själva. Från simulering till verklighet föreställer jag mig en lång kedja av tänkbara laborationsmodeller (förstudien listad som nr 1):

1. Förestavade förutbestämda handlingar och förändringar
2. Förestavade handlingar, lista med möjliga redskap: t.ex. nu skall vi prova att ta bort saker, lägga till, ändra harmonier etc. Utforska redskapen, presentera en palett för försöksensemblen. Jag tror att det kanske kommer att kunna underlätta för ensemblen. Om jag inte gör det, kan det vara svårt för musikerna att förstå på vilken nivå vi skall arbeta, både metodmässigt och stilistiskt. OBS! Presentera på ett neutralt sätt, inte försöka styra för mycket. Brygga mellan pilot och verkliga handlingar.
3. Utgångspunkt: Den här musiken är dålig, vi måste förbättra den. Försöka se musikens "Dåliga sidor", övning i att skärskåda musiken. (kanske dålig paragraf..)

### C Preludium till laborationerna

4. Utgångspunkt: Den här låten är fin, men den är för lång. Kan vi förkorta den?
5. Utgångspunkt: Den här låten är fin, kan vi inte förlänga den?
6. Utgångspunkt: Det här är bra musik, men just det där eller det där känner jag inte bekväm med. Hur kan vi anpassa (ändra) det?
7. Utgångspunkt: Ingen, mer än "Låt oss göra det här till vår låt" utifrån alla tänkbara möjligheter. (Låt oss anpassa verket till OSS så att vi kan stå för den resulterande versionen till 100%)

Formuleringen till punkt 7 har jag fått en del inspiration till efter en intervju med gitarrduon The Gothenburg Combo. Intervjun var ett led i min process med detta arbete, och ett referat av den finns i appendix D. De olika punkterna var ett försök att i förväg lägga upp en plan för hur laborationerna skulle se ut. Ganska snabbt insåg jag att en sådan planering var omöjlig. Laboration 1 kom att börja i punkt 2, men sen tog sig arbetet sina egna vägar. Det föll sig helt enkelt så, att övriga punkter inte fick plats inom ramen för laborationerna, dels på grund av begränsning av arbetsområdet, dels för att det inte kändes viktigt.

Man kan med fördel beskriva punkterna utifrån graden av subjektivitet; från 1 som är helt reproduktiv till 7 som är helt subjektiv, med det konstnärliga tänkandet helt integrerat. Första frågan "Går det?" (se ovan) besvaras i punkt 2.

**Ensemblen. Hur många musiker?** Jag väljer att arbeta med tre musiker (mig själv + två till). Varför?

- Större möjligheter att gå på djupet
- Mer lätthanterligt på det praktiska planet
- Större möjlighet för alla att komma till tals
- Undvika en större grupp som skulle kunna bli mer tungrodd, undvika "de tysta" i den större gruppen

Nackdelar:

- Kan inte laborera så mycket med att lägga till mellanstämmor
- Kanske mindre kreativitet p.g.a. kvantitativt sett mindre idéflöde i mindre grupp
- Tyckandeunderlag från färre personer (gör det egentligen något??)

**Vilken sorts musiker?** Tankar på att hitta musiker som är vana vid att improvisera, komponera etc. fanns förstås. Solklart passande skulle då vara jazzimprovisatörer, teatermusiker, men eftersom jag vill hålla mig inom mitt 1700-tal och min HIP-sfär kan jag inte välja sådana. Då skulle problemet uppstå, att de inte känner stilen, och följaktligen inte heller utifrån egen erfarenhet kan förstå den sfär vi avgränsat för våra laborationer. Jag bestämmer mig istället för att välja två musiker som har mycken erfarenhet av HIP-spelandet. De bör vara intresserade av själva idén, och ha nyfikenhet och vilja att prova på något nytt. Det är bra om de har mycket åsikter, vilket omöjliggör att endast jag håller låda hela tiden.

**Vilken musik?** Samma som Vogler? Definitivt inte nödvändigt. Det kunde i och för sig vara intressant av vissa skäl, t.ex. att själv genomföra förändringar, och sedan jämföra med Voglers, men det är inte det som är syftet! Dessutom tror jag att det skulle kunna hämma oss i vårt laborerande.

Samma sättning som Vogler? Det skulle kunna ha en poäng, eftersom vi då kunde prova alla de sorters förändringar han gör.

Känd musik? Bra ur ett pedagogiskt perspektiv, läsaren av detta arbete känner musiken och kan relatera till den. Kanske dåligt ur vårt perspektiv – skulle kunna låsa oss, om vi redan har ett personligt förhållande till stycket.

Samma i de olika laborationerna? Ja eller nej beror på hur laborationerna kommer att gestalta sig. Skulle tro att det är kreativare att byta repertoar.

**Diverse spånor från skissblocket, nedslag i processen.** Vad angår den ljudande delen av paketet: Jag behöver inte nå några högt stående konstnärliga resultat, fokus ligger på att presentera denna metodiska idé i gestaltad form.

Vad vill jag prova? De olika möjligheterna som Vogler föreskriver, som oftast ligger på detaljnivå, MEN: kanske i högre grad på det dramaturgiska, formmässiga planet? Det som GBGcombo eller en teaterregissör arbetar mest med.

Kosmetisk nivå / strukturell nivå (ornamental / strukturell), kontextualisering? Undersöka vilken nivå som är intressantast för oss. Kanske följdfråga – vilken nivå var intressantast?

Vill jag gå på djupet? Svar JA. Det är inte intressant för mig i det här läget att involvera många personer för att få större mängd input, och därmed kanske större allmängiltighet i frågan. Viktigare att djupare sondera möjligheter med, och resultat av, metoden i fråga, även om det kanske bara får giltighet för oss tre som är med. Resultatet får tillåtas färgas mer av individerna än om det vore flera inblandade.

## D Intervju med The Gothenburg Combo

Jag träffar Thomas Hansy och David Hansson i gitarrduon The Gothenburg Combo för en intervju. David känner jag sedan tidigare, och har spelat ihop med honom i nutidamusiksammanhang. Jag vet också att Combo har en profil som är ganska ovanlig; de gör sina egna versioner av de verk de spelar. Detta vore väl i och för sig inte konstigt om repertoaren de arbetade med vore jazz- eller folkmusik, men nutida konstmusik? Romantiska gitarrpärlor? [Fritt referat av intervju med Gbg Combo, Restaurang Krakow, Göteborg 060224]

### Hur kom det sig att ni började ändra på musiken ni spelar?

- Inget principellt ställningstagande av typen "Vi SKA ändra"
- Lång process, växte fram ur en kultur som skapades av dem själva: lyssningssessioner och diskussioner om musik på fredagarna (mest de två).
- Inte antites, men utifrån hur de upplevde mycket av de framföranden (vad är det vi hör) de hörde uppstod ett behov hos dem. Har med att göra att kunna stå till 100% för det som de gör på scenen. Det måste kännas helgjutet, och då anpassar de verket efter sig själva.

### Vad förändrar ni? Vad förändrar ni inte? Var går gränsen?

- Ta bort saker, förlänga skeenden
- Ändra ackordläggningar (för idiomatikens skull) egentligen inte ändra själva harmoniken
- Byta stämmor – passar en viss passage bättre för den ena gitarristen så lägger de om, don efter person.
- Spelararter, dynamik etc. (d.v.s. för mig mer normala förändringar)
- Ändrar i regel inte på melodier, lägger endast sällan till helt nytt material.
- Frågan om gränsen är felställd, i och med att förändrandet är ett verktyg, inte en nödvändig troshandling. Alltså finns ingen gräns, men det uppstår förstås ett läge där man får bestämma om man skall spela ett visst verk eller inte. "Inga gränser, men ansvar."

### Varför?

- Stå för det man gör fullt ut, annars är det ingen idé
- Måste kännas fullt ut kul att gå in på scen, ingen ångest. Att anpassa verket efter oss är ett sätt att underlätta den känslan.

### Hur?

- Repar från start tillsammans (inget individuellt s.k. sättande av stämman först), startar med "reading".
- Somliga förändringar uppstår ur felläsning, slump, misstag som visar sig vara bra, andra ur egna idéer kring materialet som inte utnyttjats av tonsättaren.
- Somliga utifrån "det här funkar inte". Ibland tycker de olika, och då kan de ha olika versioner.
- Verket kan också förändras utifrån erfarenheter de haft av att spela det på konsert – de märker att somligt inte håller inför publik, eller fungerar inte i sin ursprungliga form som del av ett större program (större helhet) .

### Vilken musik?

- Nutida musik: om de tycker att ett verk är dåligt, spelar de det inte (förstås), men om de har fått ett beställningsverk där det förväntas ett uruppförande är sannolikheten stor att de gör om stycket om de inte gillar det.
- Exempel: Henrik Strindberg, bortklippt bit.
- Dror Feiler, 7 minuters fff-vägg kortades till 3 minuter med sempre ppp de första 2 1/2 minutrarna, sedan fff.
- Å andra sidan: Peter Hansen, ingen förändring.
- Äldre musik (läs: 1800-tal): Omstuvningar av typen borttagning av transportsträckor, collage av bitar de gillar.
- Paradoxalt nog tycker de att det är lättare att ändra i nya verk än i gamla, där tonsättarna är döda sedan länge.

### Vad tycker tonsättarna?

- I vissa fall kan Combos förändring av verket att upphovsman måste uppges med Tonsättaren/Combo. I andra fall får verket titeln "Titel / Combo-versionen".
- Thomas och David uppskattar att det ibland känns som om de gjort mer av låten (ja, de använder den termen) än tonsättaren. 70%? Tonsättarna är oftast positiva, men ibland känner de inte igen sin musik. Oftast presenterar Combo sina versioner för tonsättarna innan konserten, men inte alltid.

### **Sammanfattning**

I samtalet återkommer de ofta till analogin med teater. Det är nog också så man enklast beskriver deras förändrande attityd till musiken; ett till största delen dramaturgiskt förhållningssätt. Ta bort, lägg till, stuva om, allt utifrån viljan att skapa en för dem så konstnärligt helgjuten och effektiv version som möjligt av musiken, samt anpassa den maximalt för dess nya kontext, som utgörs av Thomas och David och publiken.

## E Sammanfattning på svenska

Författaren är verksam som barockmusiker inom s.k. historiskt informerad uppförandepraxis (HIP), en riktning som växt fram ur 1900-talets tidigmusikrörelse. Studium av historiska källor har en central roll, men det är ett allmänt erkänt problem att urval och tolkning av källmaterialet påverkas av vår tids syn på konst och musik. Georg Joseph Vogler visar i en artikelserie ur *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (1778-1781) hur han anser att Pergolesis *Stabat Mater* kan och bör förbättras. Syftet med föreliggande arbete är att undersöka denna källa ur en utövande musikers perspektiv: Hur kan jag använda Voglers metoder i mitt musicerande?

Introduktionen problematiserar Voglers handling i relation till dennes samtid, och ur ett nutida perspektiv. Vad Vogler gör går i linje med upplysningstidens idéer, och flera andra gjorde som han. Idag är ordet förbättring i denna mening oanvändbart, vad Vogler gjort kan istället beskrivas som en uppdatering och en anpassning till ett nytt sammanhang. För att sammankoppla Voglers förbättringar med uppförandepraxis och interpretation presenterar författaren ett resonemang, där verk- och musikerbegreppen under 1700-talet problematiseras: Synen på ett musikaliskt verk var annorlunda, "verket" var öppnare, friare och mindre förutbestämt, musikern var både tonsättare och exekutör, gränsen mellan begreppen spela, komponera och improvisera är suddig – Voglers förbättringar är ett uttryck för detta. Genom att försöka göra som Vogler, kan man kanske närma sig denna 1700-talsanda. Tre musikaliska undersökningar i ensembleform genomförs, där Voglers metoder (skilda från hans syften) på olika sätt flyttas från teori till praktik: Förstudien är en simulering i form av en teaterpjäs, laboration 1 provar Voglers verktyg *utan* konstnärliga avsikter, och laboration 2 integrerar verktygen i en repetition *med* konstnärliga avsikter. Musiken i laboration 2 är ur en operaföreställning som fick sin premiär ett halvår senare. De färdiga versionerna redovisas i följande kapitel.

Undersökningarna visar att det går att göra som Vogler, och att hans metoder kan tillämpas konstnärligt. Som en biprodukt kan författaren formulera en materialundersökande repetitionsmetod, byggd på Voglers metoder.

I avslutningen diskuteras arbetets historiska relevans för HIP-musikern, vilken framförallt bör beskrivas som indirekt: metoden är ett sätt att närma sig musiken ur den ovan beskrivna 1700-talssynvinkeln. Författaren gör vidare en jämförelse med teater, och ser likheter i arbetssättet – repetitionsmetoden blir en "teatermetod" för musiker, som inte nödvändigtvis är bunden till en viss genre eller tid. Man kan använda metoden enbart som ett undersökande redskap, men det är också tänkbart att faktiskt gå vidare och komma fram till sin egen, nya version av verket. Om man väljer att göra det är en annan fråga.

## Källförteckning

- Blow, John, *A masque for the entertainment of the King : Venus and Adonis*, utg. av Clifford Bartlett, King's Music, 1984.
- Caecilia* (bd. 1, Schott verlag, Mainz 1824), 2009-10-01, URL: [http://www.digizeitschriften.de/main/dms/img/?PPN=PPN472885294\\_0001&DMDID=dmdlog2](http://www.digizeitschriften.de/main/dms/img/?PPN=PPN472885294_0001&DMDID=dmdlog2).
- Edlund, Andreas, "Samtal med Andrew Manze", i: *Tidig Musik* 2 (2000), s. 36-40.
- Goehr, Lydia, *The imaginary museum of musical works : an essay in the philosophy of music*, Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Grave, Floyd K., "Abbe Vogler and the Bach Legacy", i: *Eighteenth-Century Studies* 13.2 (1979-80), s. 119-141.
- "Abbé Vogler's Revision of Pergolesi's Stabat Mater", i: *Journal of the American musicological society* 30.1 (1977), s. 43-71.
- Grove Music Online: "Criticism"*, 2009-10-01, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/>.
- Händel, Georg Friedrich, *Vier Sonaten für Altblockflöte und Basso Continuo*, utg. av Waldemar Woehl, Edition Peters, Leipzig.
- Hulton Archive/Getty Images*, 2009-10-01, URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/451597/59452/Giovanni-Battista-Pergolesi-1730>.
- Kivy, Peter, "On the historically informed performance", i: *Music, language, and cognition*, Oxford University Press, 2007, s. 91-110.
- Ling, Jan, "1700-talets musik i Patrick Alströmers öron", i: *Ekonomi och musik i 1700-talets Göteborg*, Göteborgs stadsmuseum, 2005, s. 97-152.
- Nordisk Familjebok, Uggleupplagan (1921): "Vogler, Georg Joseph"*, 2009-10-01, URL: <http://runeberg.org/nfcl/0510.html/>.
- Pincherle, Marc, *Vivaldi, genius of the baroque*, W. W. Norton & Company, 1957.
- Smith, Gary och Dennis Pajot, *Georg Joseph Vogler (1749-1814)*, 2009-10-01, URL: [http://www.mozartforum.com/Contemporary%20Pages/Vogler\\_Contemp.htm/](http://www.mozartforum.com/Contemporary%20Pages/Vogler_Contemp.htm/).
- Vogler, Georg Joseph, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, faksimilutgåva i fyra band, Georg Olms förlag, Hildesheim, 1974/1778-81.
- Wikipedia: "Georg Joseph Vogler"*, 2009-10-01, URL: [http://sv.wikipedia.org/wiki/Georg\\_Joseph\\_Vogler/](http://sv.wikipedia.org/wiki/Georg_Joseph_Vogler/).
- Wretblad, Patrik, "Abbé Vogler som programmusiker", i: *Svensk tidskrift för musikforskning* (1927), s. 79-98.
- "Pergoleses 'Stabat Mater' inför musikkritiken i Stockholm på 1700-talet", i: *Svensk tidskrift för musikforskning* (1920).