



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Interpretation av dubbelgreppspassager i violarepertoar

Martin Cederstrand

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik,
klassisk inriktning

Vårterminen 2014

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, klassisk inriktning
15 högskolepoäng
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårterminen 2014

Författare: Martin Cederstrand

Arbetets titel: Interpretation av dubbelgreppspassager i violarepertoar

Handledare: Einar Nielsen

Examinator: Dan Olsson

ABSTRACT

Nyckelord: Dubbelgrepp, interpretation, viola

Syfte: Syftet med detta arbete har varit att utveckla mig som interpret genom att skaffa mig en bredare kunskap om hur dubbelgrepp och ackord nyttjas inom olika epoker av klassisk konstmusik skriven för viola.

Frågeställning: Kan kännedom om dubbelgreppens (inklusive ackordspelets) musikaliska funktion, kompositörernas syfte med dem och de olika epokenas ideal för dubbelgreppsspel, hjälpa mig i mitt eget utförande och interpretation av dubbelgrepp?

Metod: Min metod har varit att först välja ut ett antal dubbelgreppspassager ifrån olika epoker inom klassisk konstmusik och sedan intervjua ett antal olika teoriprofessorer och musiker om hur dessa bör tolkas. Slutligen har jag övat på passagera och gjort inspelningar av mina egna tolkningar av dessa.

Innehållsförteckning

Inledning

Bakgrund och syfte.....5

Frågeställning och metod.....6

Intervjuer.....7

Genomförande

Teknikproblematik.....8

Tolkningsunderlag.....14

Diskussion.....17

Sammanfattning.....18

Källförteckning.....19

Ljudexempel

Inledning

Bakgrund

Jag har valt att skriva om dubbelgrepp och i viss mån ackordspel i klassisk konstmusik skriven för viola. Jag spelar själv viola och anledningen till att jag valt detta ämne är för att jag själv alltid har haft en komplicerad relation till dubbelgrepp. Dubbelgreppen är ett element som jag personligen tycker skapar en extra dimension i den klassiska konstmusiken och som kan lyfta ett stycke till helt andra dimensioner, men det problematiska med dessa är att tekniken ofta kommer i vägen för interpretationen. Eftersom man i dubbelgreppspassager måste intonera två toner samtidigt och oftast även göra lägesförflyttningar är det lätt att det musikaliska uttrycket blir lidande.

Något som jag också finner problematiskt med dubbelgrepp och ackordspel är hur man ska interpretiera dem när man väl har kommit över alla de tekniska hinder som finns. Det finns ju en hel del åsikter och ideal om hur musik från olika epoker bör framföras, men jag har aldrig hört något om hur just dubbelgrepp bör interpretieras.

Syfte

Syftet med detta arbete var från början att bara skriva om det rent tekniska kring att spela dubbelgrepp på viola. Jag hade då tänkt mig att gå igenom alla intervaller var för sig och utreda alla tekniska svårigheter kring dessa, men jag ändrade mig under resans gång. Eftersom det redan har utträtts så mycket om tekniken kring dubbelgrepp och skrivits en hel del litteratur om den, finner jag det intressantare att skriva om hur man bör interpretiera dem. Självklart går det inte att komma ifrån den tekniska biten helt och hållet, eftersom den lätt kan bli ett hinder för den konstnärliga visionen om den inte har retts ut. Därför kommer mitt arbete att innehålla en teknikdel, men fokuset kommer att ligga på interpretationen. Syftet med detta arbete är alltså att jag ska få en bredare kunskap om hur dubbelgrepp och ackord nyttjas inom olika epoker av klassisk konstmusik skriven för viola. Med underlag av detta hoppas jag kunna skapa en stilenlig interpretation, men även ha friheten att frångå epokens ideal för att skapa något som känns rätt för mig som utövande musiker. Jag har även som mål att kunna skapa musik av passager där dubbelgrepp och ackord används kontinuerligt utan att min interpretation hindras av några tekniska begränsningar.

Frågeställning

Kan kännedom om dubbelgreppens (inklusive ackordspelets) musikaliska funktion, kompositörernas syfte med dem och de olika epokernas ideal för dubbelgreppsspel, hjälpa mig i mitt eget utförande och interpretation av dubbelgrepp?

Metod

För att försöka få svar på mina frågeställningar ovan kommer jag i detta arbete att välja ut ett antal exempel på dubbelgreppspassager ifrån skilda epoker ur violarepertoaren som jag finner intressanta. Jag kommer sedan att intervjua ett antal olika teoriprofessorer och instrumentalister om varför kompositörerna har valt att använda sig av just dubbelgrepp i de passager jag har valt, om det finns några speciella ideal för hur man spelar dubbelgrepp enligt epoken och hur de själva anser att passagen bör spelas.

Slutligen kommer jag att öva på passagerna och spela in mina egna versioner av passagerna med underlag av den information som jag då har samlat på mig.

De dubbelgreppspassager som jag kommer att använda mig av i mitt arbete är:

Johann Sebastian Bach: Fuga ur Sonat i g-moll för soloviolin, takt 1-6

Johannes Brahms: Sonat i Ess-dur för viola och piano, sats 2, takt 126-135

William Walton: Konsert för viola och orkester, sats 1, takt 81-92 och 143-148

Krzysztof Penderecki: Cadenza per viola sola (ej fasta taktmarkeringar)

Intervjuer

Jag har genomfört totalt åtta intervjuer under arbetets gång varav fyra har varit med teoriprofessorer och fyra med stråkmusiker.

Jag har innan varje intervju enligt *Informationskravet* klargjort för alla uppgiftslämnare vilka villkor som gäller för deras deltagande och att de har rätt att avbryta sin medverkan närhelst de vill.

Jag har även informerat dem om att deras deltagande är helt frivilligt och att de har rätt att vara anonyma.

Enligt *Samtyckeskravet* har jag insamlat alla uppgiftslämnares samtycke.

Under hela arbetets gång har jag förvarat alla uppgifter jag insamlat under intervjuerna säkert så att ingen utomstående skulle ha kunnat få tag på dem enligt *Konfidentialitetskravet*.

Det har inte insamlats några etiskt känsliga uppgifter under intervjuerna men jag har ändå valt att inte nämna någon deltagare vid namn, utan bara kallat dem för musiker eller professor 1, 2, 3 etc.

Enligt *Nyttjandekravet* kommer inga av de uppgifter som jag insamlat att användas för kommersiellt eller icke-vetenskapligt bruk, utan kommer endast att förekomma i detta arbete. Informationen om de fyra kraven har jag funnit i boken *Den kvalitativa forskningsintervjun* (Kvale, 1997).

Jag har ställt tre likadana frågor till alla stråkmusiker och teoriprofessorer:

1. Vilken är dubbelgrepppassagens funktion?
2. Varför har kompositören valt att använda sig av dubbelgrepp i passagen?
3. Har du någon personlig åsikt för hur denna passage bör tolkas?

Den enda frågan som har skilt sig är att jag till stråkmusikerna har ställt frågan:

Finns det enligt dig några speltekniska svårigheter med passagen och isf vilka är de?

Medan jag till teoriprofessorerna istället har frågat:

Finns det några ideal för hur dubbelgrepp bör tolkas enligt epoken?

Genomförande

Teknikproblematik

Som jag nämnde tidigare i inledningen av arbetet, under rubriken *Syfte och frågeställningar*, kan man inte komma ifrån att det finns en viss teknisk problematik i att spela dubbelgrepp. I de dubbelgreppspassager som jag har valt ut till detta arbete finns det några olika tekniska svårigheter som jag kommer att reda ut här.

Jag börjar med passagen ur *Cadenza per viola solo* av Krzysztof Penderecki.

Som man kan se på bilden här ovan är det genomgående mönstret i hela passagen att den ena stämman i varje dubbelgrepp är en bordunton. Enligt musiker 1 är den stora svårigheten med detta att få en jämn balans i varje dubbelgrepp så att den melodiförande stämman går fram och inte tas över av bordunstämman. Speciellt svårt blir detta på de ställen i passagen där bordunen är tonen G, D eller A, eftersom dessa enklast spelas som lösa strängar på violan. Detta gör att man hamnar i en obekväm position på de ställen där melodistämman går över bordunstämman i register, då man måste spela melodistämman på en lägre sträng än bordunen. Är man inte van vid detta kan det bli väldigt förvirrande eftersom dubbelgrepp oftare spelas med den högst noterade tonen på den högre strängen.

Musiker 1 nämnde även att flera av dubbelgreppen i passagen är svåra ur en intonationssynpunkt då många av intervallen är dissonanta.

Ett problem som har varit stort för mig personligen med denna passage är att jag tidigare inte har spelat någon musik som varit så fritonal, och fann det därför svårt att höra en tydlig melodi i passagen.

För att kunna spela denna passage helt obegränsat började jag därför med att öva melodistämman utan bordunen för att etablera den i fingrarna och i örat. Jag tog sedan tag i problemet med att melodistämman går över bordunstämman och intonationen av dissonanta dubbelgrepp med hjälp av diverse olika förövningar. Jag övade då först skalor i flera olika tonarter upp och ner på alla strängar med en bordunton klingande på en övre sträng, och därefter enskilda dubbelgrepp som exempelvis stora septimor och små sekunder för att etablera intonationen och vänja örat vid dessa intervaller. När förarbetet var färdigt la jag sedan på bordunstämman i passagen på den melodistämman som jag tidigare hade övat på.

Nu vidare till de två passagera i William Waltons *Concerto for viola and orchestra*.

The image shows a musical score for the first two passages of the Viola Concerto by William Walton. The score is written for viola and includes measures 78, 84, and 88. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings (mp, ff, mf), and performance instructions such as 'molto espress. e rubato', 'allarg. (♩ = 92) ben tenuto', 'poco rit.', and 'a tempo'. The score shows various time signatures and key signatures, with a box around measure 79 containing the number 9.

Bilden här ovan visar den första av de två passagera. Enligt musiker 2 är de tekniska svårigheterna i denna passage intonationen och koordinationen. Hela denna passage består av både små och stora parallella sexter från början till slut. Personligen skulle jag inte säga att sexten för sig själv är det svåraste av alla dubbelgrepp vad gäller intonation, men när det följer många efter varandra blir det desto svårare eftersom man hela tiden måste använda ett av de fingrar man redan har använt när man spelat den föregående sexten eller göra en lägesförflyttning av hela dubbelgreppet. Det är då ett koordinationsproblem kan leda till ett intonationsproblem.

Om man vill spela så många sexter som möjligt i ett läge måste man som tidigare nämnt använda ett av de fingrar man använt i det föregående dubbelgreppet och man måste då göra en förflyttning med detta finger parallellt över strängarna, vilket är svårt rent tekniskt och man kan då lätt hamna lite fel i intonation vid förflyttningen. Om man däremot vill göra en lägesförflyttning av hela dubbelgreppet är problemet att samma intervall blir mindre och mindre ju högre upp man kommer på strängarna, och om man då inte justerar detta med handen utan behåller samma storlek på dubbelgreppet som man haft i den lägre positionen kommer man att hamna fel i intonationen. Något som jag tycker är en svårighet med denna passage är att sexterna i mitten av den går upp i ett högt läge på instrumentet och därtill ska spelas väldigt starkt och uttrycksfullt. Om man har problem med intonationen av dubbelgreppen där uppe är det väldigt lätt att ens hela koncentration fokuseras på det, vilket oftast resulterar i att man tappar volym och känsloladdning.

När jag har spelat den här passagen har jag valt att blanda de två sätten att spela sexterna som jag nämnt ovan. Detta har jag gjort dels för att passagen spänner över ett så stort register att man inte kan spela alla sexterna i samma läge då man inte har fler än fyra fingrar och därför förr eller senare måste göra en lägeväxling. Dessutom tycker jag det är lättare att göra en lägesförflyttning av dubbelgreppet än en parallell förflyttning på de ställen där två stora eller två små sexter följer efter varandra.

I mitt förarbete till denna passage började jag med att spela skalor i både små och stora sexter för att öva intonationen av dessa intervaller. Jag använde mig även av övningar ur *Contemporary violin technique: Volume two* (Galamian och Neumann, 1962) och *Das Skalensystem* (Flesch, 1956). Jag separerade sedan de båda stämmorna i passagen och övade dem separat med alla lägeväxlingar och dynamiska förändringar för att befästa koordinationen och intonationen innan jag slutligen sätta ihop de två stämmorna och finslipade de båda nämnda tekniska faktorerna.

I passage två (bilden ovan) sa musiker 2 att det tekniska problemet återigen är intonation och koordination.

Denna passage skiljer sig dock markant från den första eftersom den består av blandade intervaller. Trots att de två svårighetsfaktorerna är samma som i den första skapar blandade intervaller ytterliggare ett problem vilket är att man inte kan använda ett fast mönster på samma sätt som med sexterna, vilket musiker 2 också nämnde vid intervjun. Här förekommer både intervallerna ters, kvart, tritonus, kvint, sext, septim och oktav vilka alla har sina egna tekniska svårigheter. Att ingen av stämmorna rör sig samtidigt höjer också svårighetsgraden ytterliggare ett snäpp då samma ton har upp till tre olika förhållningar på vissa ställen innan den byts och det ställer högre krav på intonationen.

Musiker 2 sa även att balansen är en stor svårighet i denna passage då båda stämmorna är likvärdiga och varje rörelse måste tas fram. Man måste alltså hela tiden lägga extra tyngd på varje stämma när den rör sig utan att motstämman som ligger stilla tar över, vilket ställer krav på stråktekniken.

För att ta mig runt problemen i denna passage började jag med att först se över exakt vilka intervaller som förekommer mellan stämmorna. Jag gjorde sedan precis som i föregående passage och spelade de båda stämmorna var för sig och under denna förberedelse övade jag även att spela lite starkare på de ställen där stämman rör sig. När detta var färdigt satte jag ihop stämmorna och lyssnade noga på de olika förhållningarna för att intonera dem. Slutligen övade jag på att och växla tyngden med stråken mellan strängarna för att ta fram alla rörelser i stämmorna.

Nästa passage är ur Johannes Brahms *Sonat i Ess-dur för viola och piano*.



När jag intervjuade musiker 3 om denna passage och frågade om det fanns några tekniska svårigheter ansåg denne att det inte finns några större sådana i passagen eftersom de flesta dubbelgreppen ligger bra till på instrumentet. Musiker 3 nämnde dock att det kan vara svårt att få passagen kraftfull och uttrycksfull.

Personligen skulle jag återigen vilja nämna att intonationen är ett problem även i denna passage, framförallt eftersom tonarten i det mittavsnitt av satsen där passagen är belägen går i tonarten B-dur. Att spela dubbelgrepp i denna tonart är svårt bara det i sig pga av det stora antalet korsförtecken, och att man dessutom måste ställa om från tonarten ess-moll som satsen har gått i innan kan lätt ställa till det för en.

I förarbetet med att bemästra denna passage övade jag först skalor i B-dur för att etablera tonarten. Jag spelade sedan varje stämna för sig för att efter detta sätta ihop dem och finslipa intonationen. Efter detta övade jag på hela passagen med en stämton i B för att anpassa intonationen av tonerna i dubbelgreppen till tonarten och inte bara till varandra. För att kunna få fram passagen på ett kraftfullt sätt övade jag först den på ett enda dubbelgrepp men med de rytmer som passagen innehåller och med den dynamik jag ville ha. När jag väl gjort detta övade jag slutligen hela passagen med rätt toner och dynamik.

Den sista passagen är ur Johann Sebastian Bachs *Sonat i g-moll för soloviolin* som även kan spelas på viola.

The image shows a musical score for a Fuga in G minor, Allegro. It consists of two staves of music. The top staff is in G minor (one flat) and the bottom staff is in D minor (two flats). The music is highly polyphonic, with many triplets and complex rhythmic patterns. There are numerous fingering numbers (1-5) and bowing marks (V) throughout the score. The tempo is marked 'Allegro' and the piece is titled 'Fuga'.

Svårigheterna med denna passage är såklart att den från början är skriven för violin som till skillnad från violan, har en högre E-sträng. Då violan saknar denna måste alla dubbelgrepp som på violin kan spelas i första positionen på A- och E-strängen, på viola istället spelas i ett högre läge på D- och A-strängen. Svårigheterna med att spela dubbelgrepp anser jag ökar ju högre upp man kommer på instrumentets hals eftersom intervallerna blir mindre och mindre och tonorienteringen blir svårare. Därför blir de ställen i passagen där ackord med tre toner förekommer enligt mig extra svåra på viola på grund av att tre toner måste intonas samtidigt i ett högt läge.

Eftersom denna passage bygger på polyfoni kan ett annat problem vara att få fram varje ny stämmas insats så att flerstämmigheten blir tydlig och att det inte låter som att dubbelgreppen bara är en utsmyckning av en enskild stämma.

Problematiken med att dubbelgreppen ligger i ett högt läge har jag tagit mig runt genom att öva dubbelgrepp och ackord inom tonarten i höga lägen för att öka intonations- och orienteringssäkerheten.

För att sedan få fram varje enskild stämmas insats i passagen har jag övat på att vinkla stråken så att extra tyngd läggs på den ton i dubbelgreppet som inleder den nya stämman.

Tolkningsunderlag

När jag nu har rätt de tekniska svårigheterna i passagerna är det dags att gå in på interpretationen av dessa.

För att få ett så fast underlag som möjligt för min egen tolkning av passagerna valde jag att först ta reda på vad dubbelgreppen har för funktion i dessa, varför kompositörerna har valt att använda sig av dubbelgrepp och om det finns några stilsliga ideal från de olika epokerna för hur man spelar dubbelgrepp genom de intervjuer jag har gjort. Jag har även samlat på mig några olika personliga åsikter om hur passagerna ska tolkas av de personer jag har intervjuat.

I *Cadenza per viola solo* ansåg professor 1 att dubbelgreppen har en solistisk funktion och att de används för att skapa flerstämmighet i ett stycke som är skrivet för endast viola. Professor 1 sa även att hela stycket byggs på att fler och fler intervaller läggs till efterhand, och i just denna passage är melodistämman en slags återtagning av intervallsbygget som skedde i början medan den andra är en bordunstämma. Passagen är alltså ett detaljarbete i tematiken med en orgelpunkt som stöd.

Musiker 1 ansåg att passagens funktion är att höja intensiteten i stycket rent musikaliskt, eftersom passagen byggs på samma intervaller som i inledningen fast med en bordunstämma tillagd och att det är första gången som dubbelgrepp används i styckets snabbare mittendel.

På frågan varför kompositören har valt att använda sig av dubbelgrepp i denna passage svarade professor 1 att det är för att dels få ut mer av instrumentet men också för att ge en extra dimension till materialet.

Musiker 1 ansåg också att kompositören har använt sig av dubbelgrepp för att få ut mer klang ur instrumentet.

Angående om det finns några speciella ideal för hur man tolkar dubbelgrepp enligt epoken svarade professor 1 att det inte finns något som skiljer sig från hur man tolkar övrig europeisk konstmusik. Stycket har enligt professor 1 en struktur som liknar barockens i återanvändandet av intervaller och kontrapunktiken med dess både horisontella och vertikala uppbyggnad.

När jag sedan frågade professor 1 om en personlig åsikt för hur man bör tolka denna passage svarade denne att man bör vara noggrann med att ta fram melodin i den dolda kontrapunktiken och studera förhållandena mellan yttonerna i dubbelgreppen. Denne sa också att man bör jobba med minimala uttrycksförändringar och dynamik i passagen.

Musiker 1 svarade att man bör hålla en bra balans mellan stämmorna där den tematiska rörelsen står still och trycka till på de ställen där nya förhållanden mellan stämmorna uppstår.

I Waltons *Concerto for viola and orchestra* ansåg professor 2 att den första dubbelgreppspassagens funktion är att vara en klanglig och uttrycksmässig förstärkning av den melodi som använts tidigare i stycket. Detta genom att den i denna passage ligger i en högre oktav med en extra understämman i parallella sexter. Professor 2 sa också att dubbelgreppen gör att solostämman skapar en rikare harmonik i passagen. Musiker 2 ansåg även denne att dubbelgreppen är till för att förstärka melodin och uttrycket.

Professor 2 ansåg att dubbelgreppen i den andra passagen skiljer sig markant från den första eftersom deras funktion i denna är att skapa två likvärdiga stämmor istället för att den ena stämman är en förstärkning av den andra. Professor 2 nämnde även att passagens funktion i formen på stycket är vara en slags återtagning av introduktionen som orkestern spelar med en del variationer.

Musiker 2 pratade också denne om att dubbelgreppens funktion är att skapa polyfoni med två likvärdiga stämmor varav en är diskant och en är bas.

På frågan om varför kompositören har valt att använda sig av dubbelgrepp svarade professor 2 att Walton i den första passagen förmodligen ville få fram en speciell karaktär som endast kan åstadkommas om båda stämmorna ligger i solostämman, snarare än om en av dem hade legat i orkestern.

I den andra passagen ansåg professor 2 att kompositören ville skapa polyfoni i solostämman vilket inte hade kunnat åstadkommas på samma sätt om inte båda stämmorna hade legat i samma instrument.

Musiker 2 nämnde återigen att Walton i den första passagen använt sig av dubbelgrepp för att förstärka uttrycket medan han i den andra passagen har velat få fram två stämmor lika mycket och skapa en passage där solisten har en dialog med sig själv.

Professor 2 svarade på frågan om det finns några ideal för epoken att konserten är skriven i början av 1900-talet när ett väldigt romantiskt spelsätt låg i tiden vilket kan få en att tro att dessa passager ska spelas med väldigt mycket vibrato och portament. Men professor 2 ansåg snarare att hela konserten är skriven på ett mer neoklassiskt vis än traditionellt romantiskt.

På frågan om deltagarna hade några egna åsikter på interpretationen svarade därför professor 2 att dessa passager bör spelas transparent och inte alltför romantiskt. Denne påpekade att på de inspelningar där Walton själv dirigerade konserten var interpretationen mer sparsmakad än på många andra inspelningar från den tiden, och den bör därför tolkas på samma sätt av framförare idag.

Musiker 2 tyckte precis tvärtom angående den första passagen, vilken denne ansåg borde spelas väldigt romantiskt och passionerat med mycket vibrato. I den andra passagen tyckte däremot musiker 2 precis som professor 2 att den bör spelas på ett mer sparsmakat sätt. Detta för att denna passage är ett ställe i musiken där allt stannar upp kring de två stämmorna som rör sig om lott och det inte finns något som för stycket framåt på samma sätt som i den första passagen.

I Brahms *Sonat i Ess-dur för viola och piano* är dubbelgreppspassagens funktion att förstärka uttrycket i den melodiska linje som ligger i både violan och pianot enligt professor 3. Denne sa att eftersom de två första samklangerna i passagen är ackord över tre strängar tar det lite längre tid att spela dessa, vilket förstärker uttrycket och ger startskottet till dubbelgreppspassagen. Professor 3 nämnde även att eftersom dubbelgreppen ligger i ett register mellan pianots höger- och vänsterhand kommer de att höras väl och får även en funktion som ledare för det agogiska förloppet i passagen. Enligt musiker 4 är passagens funktion att göra satsen mer orkestral genom att lägga till fler stämmor.

Professor 3 ansåg att Brahms har använt sig av dubbelgrepp för att utnyttja violans kraft och tid för att förstärka dynamiken och gestiken i passagen. Han vill ta fram violan som soloinstrument.

Musiker 3 sa att Brahms använde dubbelgreppen för att få variation och ge en extra dimension till musiken.

Vid frågan om egna åsikter angående tolkningen sa professor 3 att båda stämmorna i passagen är lika viktiga och bör tas fram lika mycket. Denne påpekade även att de hemioler som Brahms använder sig av i passagen bör tas fram.

Musiker 3 tyckte att passagen bör spelas med en jublande karaktär eftersom det är kulminationen av mittdelen i B-dur. Musiker 3 sa också att denne inte tycker att passagen bör spelas alltför romantiskt utan att man bör lägga fokus på att ta fram stämföringen i den.

I Bachs *Sonat i g-moll för soloviolin* ansåg professor 4 att dubbelgreppspassagens funktion är att skapa polyfoni i stycket.

Musiker 4 sa att passagens funktion är att presentera en andra- och tredjestämma.

Både professor 4 och musiker 4 ansåg att Bach har använt sig av dubbelgrepp i passagen eftersom det är enda sättet att spela flera stämmor samtidigt på ett stråkinstrument.

Då denna sats i sonaten är en fuga som bygger på flerstämmighet i kanon med varandra var Bach tvungen att använda sig av dubbelgrepp.

Enligt professor 4 har barockepoken en tradition av att man bryter ackord och dubbelgrepp på stråkinstrument som på en cembalo eller luta. Man börjar då på den lägsta tonen i dubbelgreppet eller ackordet och spelar sedan varje ton en och en uppåt.

Musiker 4 egna åsikter angående interpretationen av passagen var att den bör spelas enligt traditionell barockinterpretation på stråkinstrument, då man utesluter vibrato i vänsterhanden och endast använder sig av stråkhanden som uttrycksverktyg. Denne ansåg även att man bör starta passagen i en svag nyans för att sedan kunna utveckla den dynamiskt allt eftersom fler stämmor tillkommer.

Professor 4 sa att man bör lägga vikt vid att ta fram varje ny stämmas insats i passagen, men även att bryta ackorden och dubbelgreppen på olika sätt för att skapa variation.

Diskussion

I utformningen av mina egna tolkningar av passagerna (se bifogade ljudfiler) har jag använt mig väldigt mycket av den information som jag har samlat på mig under intervjuerna och tagit till mig många av de förslag som intervjudeltagarna har gett mig. Anledningen till detta är att jag helt enkelt har provat alla de musikaliska idéer deltagarna har haft och gillat de flesta av dem.

I passagen ur Pendereckis *Cadenza per viola sola* ansåg professor 1 att man borde jobba med minimala uttrycksförändringar, så jag gjorde det och kom fram till att det var något som jag ville använda mig av i min egen tolkning av passagen. Denna passage är ett väldigt intensivt och känsloladdat parti i stycket som enligt mig kräver en genomgående stark nyans och ett ganska aggressivt spel, så när jag först spelade passagen gjorde jag det med samma dynamik rakt igenom. Detta gav den intensitet jag ville åt men gjorde musiken tråkig och enformig att lyssna på. Med hjälp av minimala uttrycksförändringar kunde jag skapa variation och på så sätt göra musiken intressant, utan att tappa den intensitet som den starka nyansen skapade. Jag gillade även musiker 1 förslag om att trycka till på de ställen där borduntonen ändras eftersom jag tyckte det bidrog till det intensiva uttrycket jag ville åt i passagen.

När det kom till passagerna ur Waltons *Concerto for viola and orchestra* hade professor 2 och musiker 2 olika åsikter om hur den första passagen borde spelas. Jag provade bådas förslag men kom fram till att musiker 2, att passagen bör spelas väldigt romantiskt, tilltalade mig mest. Detta eftersom jag tycker att det frambringar ett starkare uttryck i passagen, vilket både professor 2 och musiker 2 påpekade var passagens huvudsakliga funktion. Den andra passagen har jag dock valt att spela på ett mer sparsmakat sätt såsom både professor 2 och musiker 2 ansåg. Detta har jag gjort eftersom jag fann det lättare att få fram polyfonin i passagen då och att det skapade en mystisk stämning som jag gillade.

I passagen ur Brahms *Sonat i Ess-dur för viola och piano* har jag tagit till mig det som musiker 3 sa i intervjun, och valt att inte spela denna passage alltför romantiskt. Även om Brahms tillhör den romantiska epoken föredrog jag en mer sparsmakad version av just denna passage än en väldigt romantisk.

Jag valde även att trycka till de två första ackorden i passagen med den jublande karaktär som musiker 3 föreslog att jag skulle använda mig av eftersom jag tyckte det gav ett bra startskott till passagen.

Vad gäller stämföringen har jag verkligen försökt att ta fram båda stämmorna likvärdigt och även de hemioler som professor 3 påpekade att bör tas fram i passagen.

Passagen ur Bachs *Sonat i g-moll för soloviolin* har tyvärr uteblivit då jag på grund av tidsbrist inte hunnit få ihop en, som jag anser det, respektabel version att spela in av denna. I mitt arbete med denna passage hann jag dock så långt att jag kan säga att jag hade använt mig av barockinterpretation som musiker 4 föreslog, för att jag gillar den rena klang som uppstår när man spelar den här passagen utan vibrato.

Jag hade även följt professor 4 råd att lägga vikt vid varje ny stämmas insats i passagen eftersom den bygger så mycket på just polyfoni.

Sammanfattning

I min inledning hade jag en frågeställning till min hjälp i arbetet och nu efter att jag har gjort mina efterforskningar och inspelningar, anser jag mig kunna svara på den.

Att ha kännedom om dubbelgreppens funktion i musiken och varför kompositörerna har valt att använda sig av dem i de passager jag valt ut ur deras verk har definitivt hjälpt mig i utformningen av mina egna tolkningar. Jag har under arbetets gång lärt mig att man inte kan spela alla dubbelgreppspassager likadant. Man måste först försöka komma åt vad som var passagens musikaliska syfte när den föddes i kompositörens huvud. Använde sig denne av dubbelgrepp för att skapa polyfoni eller bara för att förstärka en melodistämma? Man behöver inte ens titta på passager ifrån olika epoker för att kunna se skillnad mellan dem. Ett bra exempel är de två passagera ur Waltons *Concerto for viola and orchestra*. Båda är ifrån samma verk men de är ändå så olika i sitt musikaliska syfte. Den enas syfte är endast att förstärka melodin med en extra stämma, medan den andras syfte är att skapa polyfoni med två likvärdiga stämmor. Jag anser därför, som tidigare nämnt, att kännedom om detta kan vara en viktig bit i det pussel som kallas interpretation.

De dubbelgreppspassager jag valde ut inför detta arbete kommer alla ifrån olika epoker och varje epok har också olika ideal för hur man bör spela dessa. Jag har i mina intervjuer fått reda på vilka dessa ideal är och detta har hjälpt mig i utformningen av min interpretation i vissa av de passager som jag har spelat in. Dock har jag valt att frångå från vissa av dessa ideal i några av passagera. Detta har jag gjort eftersom vissa av de personer jag intervjuat har rått mig att göra detta, och för att deras förslag på interpretationer av passagera har passat mig bättre. Men jag tycker ändå att vetskapen om de olika epokernas ideal är en viktig bit i det pussel som heter interpretation.

Med hjälp av metoden att intervjua olika musiker och teoriprofessorer tycker jag att arbetets syfte har uppfyllts och jag är väldigt nöjd med mitt slutresultat, i form av mina inspelningar. Jag känner att jag personligen har utvecklats som musiker och interpret under arbetets gång och hoppas på att fortsätta göra detta i framtiden.

Källförteckning

Galamian, I., & Neumann, F. (1962). *Contemporary violin technique: Volume two*
Boston, Massachusetts: ECS Publishing

Flesh, C. Arranged for viola by Karman, C. (1956). *Das Skalensystem*
Berlin, Germany: Ries & Erler

Penderecki, K. (1986). *Cadenza per viola sola*
Mainz, Germany: Schott Music

Walton, W. Edited by Wellington, C. (2002). *Concerto for viola and orchestra*
Oxford, UK: Oxford University Press

Brahms, J. Edited by Steegmann, M. (1974/2002). *Sonatas op. 120 for piano and clarinet,
version for viola*
München, Germany: G. Henle Verlag

Bach, J. S. Edited by Galamian, I. (1971). *6 sonatas and partitas for violin solo*
New York: International Music Company

Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*
Lund: Studentlitteratur