



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

DEN ÄRLIGA TOLKNINGEN
Musikalisk interpretation på ett medvetet
och självständigt sätt

Joel Andersson

Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i musik,
inriktning interpretation

Vårterminen 2014

Degree Project, 30 higher education credits

Master of Fine Arts in Music, Interpretation

Academy of Music and Drama, University of Gothenburg

Spring Semester 2014

Author: *Joel Andersson*

Title: *Den ärliga tolkningen. Musikalisk interpretation på ett medvetet och självständigt sätt.*

Title in English: *The honest interpretation. Music interpreted in a conscious and independent way.*

Supervisor: *Professor Anders Tykesson*

Examiner: *Professor Ole Lützow-Holm*

Key words:

Interpretation, honesty, music, viola, consciousness, Reger, Telemann, Brahms

ABSTRACT

In this thesis I try to find ways to be more independent and conscious in my interpretation of the music which I am playing. To be able to be more sure of myself and my own decisions I try to find methods on how to achieve this. The methods includes reading articles about interpretation, interviewing musicians and interpret and perform music. The pieces I have chosen are a solosuite by Max Reger, a concerto by Georg Philipp Telemann and a clarinet sonata by Johannes Brahms. I made some concerts where I try to achieve my goals. In the end of the thesis I reflect and discuss the process and the new experiences which I have got during the work..

Innehållsförteckning:

Inledning/Bakgrund	5
Interlude för viola och piano av Walter Piston	5
Brahms andra symfoni med Henrik Schaefer	5
Seminarium med Schaefer	6
Äldre inspelningar, en mer personlig stil.....	6
Självständighet i studiesituationen	6
Att vara mer insatt i musiken som spelas	7
Medvetenhet i spelet och tolkningen	7
Att följa traditionen eller hävda en egen tolkning?	7
Inspelningar.....	8
Litteratur	10
Intervju med Harro Ruijsenaars	15
Intervju med Magnus Ricklund.....	19
Georg Philipp Telemann: Konsert för viola och stråkorkester G-dur TWV 51:G9	21
Konsert med Telemanns violakonsert den 21 april 2013	21
Lång reptid (november 2012 - april 2013)	22
Utantill	22
Att spela med "amatörorkester"	22
Vilka beslut tog jag? Varför gjorde jag dessa? Var de bra osv...	23
Sats 1 Largo	23
Sats 2: Allegro	24
Sats 3 Andante	25
Sats 4 Presto.....	26
Sammanfattning:	27
Max Reger: Svit för soloviola g-moll opus 131d nr 1 (1915)	29
Sats 1: Molto sostenuto.....	29
Sats 2: Vivace – Andantino	31
Sats tre: Andante sostenuto.....	34
Formen på satsen:.....	34
Frasernas uppbyggnad:	34
Stämningen i satsen:	35
Höjdpunkt/lågpunkt:.....	35
Dynamik	35
Fingersättningar:	36
Stråk:	36
Klang:	36
Tempo:	36
Dubbelgreppens betydelse.....	36
Sats 4: Molto vivace	37
Brahms klarinettsonat i Ess-dur, sats 3 version för viola och piano	38
Analys av satsen	39
Tema i takt 1-14.....	39

Variation 1 takt 15-28.....	39
Variation 2 takt 29-42.....	40
Variation 3 takt 43-56.....	40
Variation 4 takt 57-70	40
Variation 5 (Allegro) takt 71-97	41
Più tranquillo takt 98-153 (slut på satsen)	41
Reflektion över repetitionerna med Ricklund:	42
Konsert med tre satser ur Regersviten och tredje satsen ur Brahms klarinettsonat i Ess-dur	43
Reflektion och diskussion.....	44
Källförteckning:	47
Bilagor:.....	48

Inledning/Bakgrund

Under min tid som musiker och musikstuderande har jag känt att jag ofta har haft problem när det handlar om att bestämma mig för hur ett stycke ska spelas. Oftast så har jag lyssnat på en inspelning eller frågat en lärare eller kollega om hur man skulle kunna göra. På så vis har jag tagit en ”genväg” i min strävan efter en tolkning av stycket. I detta arbete vill jag försöka hitta sätt att själv komma fram till denna slutsats. Att helt enkelt konfrontera mig själv och ta reda på vad jag själv vill med ett stycke, och kanske t.o.m. ”tvinga” mig själv att komma fram till ett beslut även när det känns problematiskt att komma fram till ett sådant.

Den centrala frågan blir då hur kommer jag fram till min version av ett stycke? En version som känns som min egen, någonting jag kan vara ärlig med och som jag är övertygad om. Hur uppnår jag denna känsla av att det är ”min” version? Och, hur relaterar jag till det faktum att de flesta verk inom den klassiska musiken har en lång, om inte mycket lång, tradition när det gäller spelsätt och framförandepraxis.

Det är flera saker som inspirerat mig och gett idéer till detta arbete. Här kommer några exempel.

Interlude för viola och piano av Walter Piston

Under min kandidatutbildning hade vi under årskurs ett en temavecka med musik efter 1945. Jag fick då som förslag av min dåvarande lärare Björn Sjögren att jag skulle spela ett Interlude för viola och piano av den amerikanske kompositören Walter Piston. Jag fick noterna och började omedelbart leta efter inspelningar på stycket. Men till min stora fasa hittade jag inga!. Hur skulle jag nu kunna ta reda på hur stycket ska spelas? Jag fick då ”klura ut” det mesta själv och kolla i stämman för att t.ex. se tempoangivelser och nyanser. När sedan väl temaveckan kom fick pianisten Simon Crawford-Phillips (som visste lika lite som jag om stycket, om inte ännu mindre) och jag resonera oss fram till hur vi skulle kunna framföra stycket på ett lämpligt sätt. Jag minns att både Simon och jag ifrågasatte metronomangivelsen som stod i noterna, den var för snabb. Jag har än idag inte hört någon inspelning eller någon annan person framföra stycket, så min version av stycket är den enda som existerar för mig. Detta var i efterhand en stor upplevelse för mig som musiker, för det var jag som hade bestämt det mesta själv och så hade jag haft en del samråd med min lärare Björn angående sådant som jag var osäker på men det var mest instrumentala lösningar och inte så mycket om själva tolkningen. Det var kanske inte en helt genomtänkt version i detalj, men det var ingen annan som hade påverkat mig. Alltid annars var det någon lärare som styrde eller en inspelning som jag försökte ”härma”. Men nu blev jag mycket mer självständig och fick ta egna beslut. Jag tyckte det var spännande och insåg att det ju faktiskt alltid handlar om mina egna beslut som jag själv måste stå för.

Brahms andra symfoni med Henrik Schaefer

Hösten 2011 var jag med i ett orkesterprojekt på skolan där vi bl.a. spelade Brahms andra symfoni under ledning av dirigenten Henrik Schaefer. Han hade en del oväntade förslag på tolkning och hade även motiveringar till dessa. Flera i orkestern reagerade och funderade på varför han ville göra så. Han motiverade flera gånger med att han

sällan hört orkestrar spela på det sätt han tänkte sig men att han ville testa det för han trodde på det. En sak han tog upp var att vi som spelade stråkinstrument inte skulle vara rädda för att använda portamento mellan toner där det passade. Detta menade han hörde till verkets ursprungliga stil men att det försvunnit under 1900-talet. Portamento mellan toner har t.o.m. ansetts vara ett tecken på dålig teknik beträffande lägeväxlingar (handförflyttningar på greppbrädan) och därför har man ansett att det bör undvikas. Detta skulle vi glömma bort och istället testa. Han var övertygad om att det skulle fungera. Motiveringen var att det skulle bli mer tidstroget. Att behålla särdrag från tiden då symfonin skrevs. Portamento var använt som ett viktigt uttrycksmedel och var ofta brukat. Schaefer menade att man ofta talar om tidstroget spel när det kommer till barockmusik eller klassicistisk musik. Men att man även kan vara tidstrogen när det kommer till den romantiska epoken. Här insåg jag att han hade egna tankar när han studerade in verk och nästan inte alls brydde sig om hur andra dirigenter gjorde. Han verkade i alla fall inte påverkas att försöka efterlikna tidigare ”giganter” som Herbert von Karajan, Arturo Toscanini eller Sergiu Celibidache och göra som de och andra har gjort. Istället tänkte han ut en egen version och trodde på den. Detta tror jag verkligen att man kan ta till sig och använda i sitt eget musicerande och tolkande.

Seminarium med Schaefer

Vi hade även under samma höst (2011) ett seminarium med Schaefer där tre studenter med mycket kort varsel fick studera in varsitt verk. Det var bl.a. verk av Franz Liszt och Henri Vieuxtemps och ev. någon mer. Schaefer frågade samtliga studenter som spelade hur de hade studerat in verken, och alla utom en hade lyssnat på inspelningar. Han påtalade då för oss alla på seminariet hur farligt det är för självständigheten att lyssna på inspelningar så tidigt i instuderingen. Risker är alltför stora att man färgas av dem och att man inte själv kollar upp vad man kan hitta utan i stor utsträckning härmar inspelningen. Här kände jag verkligen igen mig från instuderingen av Pistonstycket där jag ju aldrig hittade en inspelning och blev tvungen att göra mig en egen föreställning om hur det skulle framföras.

Äldre inspelningar, en mer personlig stil

Om man lyssnar på inspelningar från mitten på 1900-talet och tidigare med t.ex. violinister, violaster och cellister så märker man en mer personlig stil och man hör mycket tydligare skillnad på olika musikers versioner. Detta har nog mycket att göra med att de inte hade tillgång till inspelningar i samma utsträckning som vi har idag och heller inte påverkades av dem på samma sätt. De var naturligtvis påverkade av andra musiker men hade inte samma möjlighet som vi har idag med att orientera sig kring hur andra musiker runtom i världen spelar. Jag själv kan känna, och många andra också har jag märkt, att vi idag har gått mot en mer likriktad konstmusik i avseende på personlighet och att skivindustrin med sitt perfektionsideal gör att många fokuserar på fel saker eller på samma saker (t.ex. att spela ”perfekt”).

Det är också flera saker som jag vill fördjupa mig inom i arbetet:

Självständighet i studiesituationen

Oftast när jag spelat ett stycke har det handlat om att försöka lära mig ett spelsätt och passa in i den ram som man oftast spelar stycket inom. Jag har känt att jag sällan frågar

mig själv hur något ska vara, utan jag gör som någon annan redan gjort. Det är nog studiesituationen som är orsaken, åtminstone till viss del. Man är hela tiden i underläge eftersom man är under utbildning och ska lära sig nya saker. Man riskerar att hela tiden "rätta in sig i ledet" och göra som man blir "tillsagd" istället för att ta reda på vad man själv vill och sedan genomföra det och tro på det. Ska man bli självständig måste man ha en egen uppfattning och kunna stå för den. Detta arbete kan ses som en del i en större process mot att bli mer självständig och få en mer personlig uppfattning om hur man tycker att saker ska spelas eller gestaltas. Genom att tänka ut egna idéer och pröva dem i praktiken tränar jag upp min förmåga till egen uppfattning och får nyttiga erfarenheter på vägen. Då känner jag också att det är jag som tänkt ut det jag vill göra och inte enbart tagit efter någon annan.

Att vara mer insatt i musiken som spelas

Många gånger har jag känt att jag inte varit tillräckligt insatt i den musik jag spelat. Det kan röra sig om partiturets information, man har helt enkelt inte läst tillräckligt i det. Det man inte vet är svårt att ta fram i ett stycke. Ett exempel är om ett avsnitt innehåller en kraftig dissonans som sedan upplöser sig till ett mildare ackord. För att då kunna visa på detta förlopp måste man veta vad som händer harmoniskt. När man väl vet det är det sedan upp till varje person att ta ställning till hur detta förlopp ska tas fram.

Det gäller att ta reda på så mycket man kan angående verket. Att läsa om spelstilen under epoken det skrivits, men också om epoken i stort. Vilken tid är stycket skrivet i? De sociala och ekonomiska förutsättningarna och politiska förhållanden. Då får man ett historiskt sammanhang. Även kompositörens liv och tankegångar kan vara intressant att ta reda på mer om. Att kunna vara mer medveten om helheten och då kunna argumentera för en interpretation utifrån den.

Medvetenhet i spelet och tolkningen

Mitt arbete handlar förutom att ha bättre koll på helheten kring ett stycke också om att bli mer medveten om mitt spel och min instudering av stycken. Förut har det varit väldigt mycket "på känsla". Jag har inte riktigt tänkt igenom och medvetet kommit fram till det resultat som sedan blivit. I detta arbete har jag tänkt att verken jag spelar ska vara övningar i att bli mer medveten och ha välgrundade tankar kring tolkningen.

Att följa traditionen eller hävda en egen tolkning?

Hur musiker har gjort tidigare och hur jag själv vill göra kanske inte alltid stämmer överens. Men jag måste fortfarande vara medveten om traditionen och kan inte ignorera den. I många fall har verken man spelar skrivits för flera hundra år sedan och många musiker har spelat och framfört dem före mig. Kan man inte traditionen så vet man heller inte vad man går emot eller ens om man går emot den. Om jag vill göra något annorlunda är jag tvungen att kunna argumentera för varför jag vill göra så. Annars kan man hamna i svåra situationer när man ska försvara de beslut man tagit. Jag tror jag vill vara en musiker som är insatt i traditionen men som klarar av att förhålla sig fritt till den. Mitt arbete handlar inte om att vara originell och sticka ut utan om att kunna känna sig "trygg" i sin egen tolkning och spelsätt i ett stycke. Detta spel kan vara ganska konventionellt, det är mer hur man kommer dit till ett "tryggt" resultat som är det intressanta för mig. Att vara så påläst som möjligt är en bra början.

Inspelningar

Att lyssna igenom musiken på en inspelning ger idéer men man måste förhålla sig kritisk. De inspelningar man lyssnar på behöver inte vara bra, och det behöver absolut inte vara så att det sättet som musiken framförs på är det sätt som man själv vill göra. Därför kan det vara bra att undvika att lyssna på inspelningar på just den musik man spelar så mycket som möjligt. Man kan istället lyssna in sig på sammanhanget dvs. lyssna på en hel del annan musik av samma kompositör och då få en bättre helhetsbild. Även andra verk av andra kompositörer från samma epok kan ge idéer.

Fördelen med om man inte lyssnar på inspelningar är att man bara har sig själv att relatera till. Som jag tidigare beskrivit i inledningen hur jag fick göra när jag arbetade med Interlude av Walter Piston så ger detta mycket funderingar och man blir tvungen att söka sig fram i stycket på egen hand. Prova olika tempon, dynamik, fingersättningar osv. Det är dock svårt att vara helt oberoende av inspelningar. Man är alltid färgad av det man tidigare hört och om man redan spelat något förut av den aktuella kompositören.

Ett annat sätt är att lyssna på inspelningar och sedan ta avstånd från dem. Man gör något annat än det man hört. Risken med detta är väl att det kan bli ett egenvärde i att försöka vara originell.

Det kan också hända att man lyssnar på en inspelning och hittar saker som man gillar men inte tänkt på tidigare. Då är inspelningen kanske snarare till hjälp istället för en belastning. Att ta intryck från andra och sätta ihop det till något eget är också en metod. Att isolera sig och bara ägna sig åt sin egen tolkning och inte lyssna på andra kan innebära att man begränsar sig. Att påstå att man själv sitter på "sanningen" bara den kommer fram är ett problematiskt tankesätt. Man måste även här förhålla sig kritisk. När man bildat sig en uppfattning om ett stycke och den är väl förankrad kan man börja se sig om och se hur andra gör och då kan man också jämföra sin tolkning med andras.

Att inte använda inspelningar överhuvudtaget innebär att man måste ta andra vägar. Den information som finns i noterna är en början. Vad säger denna information mig? På så vis blir det en fråga om mig själv och den information som redan finns i noterna. Då kan en egen tolkning börja ta form utan inblandning av andras förslag i form av inspelningar.

Metod:

Den gestaltande delen är en stor del där jag resonerat mig fram till en tolkning och sedan genomfört den. De verk jag spelar i arbetet är ju konkreta övningar i att uppnå det jag vill i arbetet. Jag har valt att arbeta med Georg Philipp Telemanns violakonsert (1716-21 ca) och Max Regers svit nr 1 för soloviola i g-moll (1915).

Jag valde dessa stycken för att de skiljer sig ganska mycket åt, och representerar två olika epoker. Telemann är från barockepoken och är en konsert för soloviola och orkester. Reger hör till senromantikerna från slutet av 1800-talet och sviten är skriven för enbart soloviola. Tonspråken skiljer en hel del då Telemann rör sig i en slags ren dur- och molltonalitet med ganska enkel harmonik medan Reger rör sig inom det romantiska tonspråket med bl.a. kromatik och mera avancerade harmoniska förlopp.

Jag ville också undersöka hur det är att arbeta med projektets frågor i en duosituation. Därför har jag valt att också studera in Johannes Brahms Klarinettsonat Ess-dur op. 120 Sats 3 (skriven 1894). Det är en version med viola istället för klarinett som Brahms själv arrangerat. Sonaten spelas med piano.

I mitt projekt har jag arbetat med att analysera partitur och notbilder och jämfört olika utgåvor för att se vilka skillnader/likheter som finns.

Jag har också läst artiklar som anknyter till interpretationsbegreppet, och försökt att ta reda på vad andra redan skrivit i ämnet och om dessa berör mitt ämne på något vis. På så sätt har jag fått mer överblick.

Jag har även intervjuat professionella musiker och undersökt hur de ser på dessa frågor jag har och om de funderar i liknande banor.

Litteratur

I en artikel tittar pianisten och musikforskaren Thomas Carson Mark närmare på framförandebegreppet och vad det egentligen är som händer vid ett framförande. En intressant slutsats han drar är att det rör sig om två konstverk vid ett framförande:

(...) Det föreligger två konstverk. Framförandet är inte bara en interpretation (fastän det förutsätter eller inbegriper en interpretation) eller ett utförande (fastän det förutsätter också ett sådant, eftersom det inbegriper att man frambringar en exemplifiering av verket): framförandet är ett annat konstverk. När Horowitz spelar en Chopin-etyd, står vi inför två konstverk, ett av Chopin och ett av Horowitz. Etyden är ett påstående av Chopin; framförandet är en citering av detta, som också är ett påstående, nämligen Horowitz' framförande som ett konstverk, även om det påstående han gör med det citerade materialet är detsamma som Chopin gjorde.¹

Slutsatsen att det rör sig om två konstverk vid ett framförande ger ett berättigande åt mitt arbete. Arbetet handlar mycket om min tanke och om jaget, och ibland har jag undrat om jag ställer mig framför kompositören och framhäver mig själv som viktigare än den. Om man dock tar Carson Marks text i beaktande så finns det alltså två konstverk vid ett framförande. Dels verket som kompositören har gjort och sedan framförandet av det. Det ger mig rätt att tänka på mitt eget spel och vad jag vill med det och inte bara följa kompositörens intentioner. Kort sagt så har mitt framförande ett egenvärde. Och jag som interpret är en förutsättning för att det ska finnas ett framförande.

Jag använder verket för att själv uttrycka något. Ett intressant citat som handlar om detta är från pianisten Hans Pålsson:

Vissa musikers skicklighet stannar just vid en uppvisning. De har inte förmågan att utvecklas till interpret, uttolkare, utan använder döda mästares verk i eget syfte.²

Eftersom jag precis kommit fram till att jag använder verket för att själv uttrycka något är detta citat väldigt intressant. Gör jag helt fel? Det finns såklart en risk med att vara för självcentrerad vid tolkning av musik, men jag vill ändå tydliggöra att jag inte vill använda eller rentav utnyttja döda mästares verk i eget syfte.

I Pianistens frihet och kompositörens text kan man läsa ett annat citat av Pålsson:

¹ Thomas Carson Mark: Pianospellets filosofi: Tankar kring framförandebegreppet ur Musikfrågor, sammanställd av Thomas Anderberg och Bengt Edlund sid 43-44.

² Hans Pålsson: Tankar om musik sid 51.

Min erfarenhet av uruppföranden av nyskriven musik har lärt mig att tonsättare verkligen är intresserade av att en seriöst syftande interpret lägger in något av sig själv i texten – någonting som inte finns noterat i partituret, och som kanske inte kan noteras. Det är då det blir spännande. Det är då det blir gripande. Jag har ofta sett tonsättare blivit gripna av tolkningen av deras eget verk. Även Beethoven visste, liksom alla skådespelsförfattare vet, att meningen med deras text är att den skall brytas i en annan människas hjärna.³

Detta citat talar snarare *för* mitt sätt att jobba på i arbetet. Att om jag som interpret lägger in något av mig själv i musiken ger musiken något mer än det som tonsättaren redan lagt in.

Det är alltså berättigat igen, precis som i Carson Marks text, att fokusera på sig själv och på sin tolkning av musiken. Man behöver inte vara rädd för att gå i dialog med verket. Man måste nog lägga in något av sig själv och fundera över vad man själv vill uttrycka men det behöver inte innebära att man ställer sig i vägen för musiken.

I boken *The imaginary museum of musical works* tar filosofen Lydia Goehr upp termen *Werktreue* (verktrohet). Där finns ett intressant avsnitt:

If a work has meaning independently of its performance or interpretation, composers merely require willing and able performers and conductors to reveal the meaning of their works. Contrarily, if works acquire meaning through interpretation, then conductors and performers have a more important and independent role, perhaps even a role that undermines the demand for fidelity to the composer's work. For if works have no meaning in themselves, what remains for conductors to be faithful to, other than a set of empty signs which they give meaning? And finally, if the meaning of a work is formed through interpretative acts of listeners, the actions and roles of composers, conductors, and performers have to be defined in such a way as to give the listeners completely free, interpretative rein.⁴

Att överhuvudtaget ifrågasätta om man behöver vara trogen mot verket är väldigt intressant. Detta öppnar upp och ger musikern stor frihet. Man kan välja att vara objektiv, personlig (subjektiv), argumenterande, experimenterande eller konceptuell. För mig är det faktiskt viktigare att vara ”trogen mot mig själv” än att vara trogen mot verket och kompositörens intentioner. Fast samtidigt vill jag försöka följa dem så mycket som möjligt.

I frågeställningen till arbetet har jag bl.a. med ordet *ärlig*. Man kan se det som att vara ärlig mot sig själv eller autentisk mot sig själv. Filosofen Peter Kivy tar upp detta om att vara autentisk mot sig själv. Han undersöker bl.a. om man kan vara känslomässigt ärlig när man framför musik.

³ Hans Pålsson: *Pianistens frihet och kompositörens text*, sid 45.

⁴ Lydia Goehr: *The imaginary museum of musical works*, sid 275.

One obvious candidate for what the performer must feel and express might be the feeling or feelings that the music is expressive of – the emotions ”in” the music. The further claim then would be, presumably, that a necessary condition for a proper or good performance of a musical work must be the performer’s actually experiencing (during the performance) the emotions ”expressed” in the music (however one might understand the way which musical emotions are expressed)⁵

Detta verkar Kivy tycka är en svår sak att uppnå. Längre fram skriver han:

But then the question is quite naturally going to arise to whether, as a matter of fact, such emotive involvement with the music is conducive to good performance and whether, futhermore, it is even a possible goal – whether, that is to say, one can really induce oneself the emotive states ranging from anger, despondency, and melancholy through joy and exaltation that a work like, say, the Hammerklavier sonata traces in its expressive progress. (How could one put oneself into those vastly diverse states voluntarily and on demand, in the course of fifty minutes on the concert stage? Can the *music* do that to one? Many, including myself, have come to deny music those powers; and those who have claimed them never given us a plausible account of how the thing might be accomplished.)⁶

Här tycker jag att Kivy har en poäng. Om det är ärlighet jag eftersträvar i arbetet så är det nog inte känslomässig ärlighet som jag siktar mot. Argumentet är att, som Kivy skriver, det är väldigt svårt att få till och kanske inte ens möjligt.

Kivys hävdande av att det finns en personlig autenticitet kommenteras av Lena Weman Ericsson i hennes avhandling:

Ett alternativ till att uppfatta autenticitet som knutet till en realisering av tonsättarens intention är att tala om den personliga autenticiteten, vilket innebär att om musikern är autentisk mot sig själv så musicerar denne också autentiskt. Det är ett elegant sätt att slippa den besvärliga återvändsgränd som utgörs av såväl den objektivitetssträvande autenticiteten som den autenticitet som hävdar tonsättarens intention. Men även detta är väl kanske väl enkelt. Mer fruktbart torde vara ett förhållningssätt som positionerar sig någonstans däremellan, där autenticitet i betydelsen största möjliga trohet mot verket är något att sträva efter – men knappast ett mål som musikern kan inbilla sig att hon eller han skulle kunna förverkliga i dess yttersta konsekvens.⁷

Alternativet som hon föreslår, ”autenticitet i betydelsen största möjliga trohet mot verket” känns som något som passar i mitt arbete också. Precis som jag skrev efter citat

⁵ Peter Kivy: *Authenticities* sid 112.

⁶ Ibid. Sid 113.

⁷ Lena Weman-Ericsson: ”... världens skridskotystnad före Bach” sid 19.

från Goehr, så vill jag vara ärlig mot mig själv men också trogen mot verket vilket är precis så som hon menar antar jag.

I samma bok skriver Weman-Ericsson om hur hon använder ett interpretativt förhållningssätt till att komma fram till en tolkning:

Att som musiker arbeta med ett musikverk i akt och mening att kunna gestalta det, är en praktisk realisering av ett hermeneutiskt förhållningssätt: det handlar både om texttolkning och om en interpretativ process som är dialogisk till sin natur. Dialogen med notbilden sker utifrån den egna förförståelsen, men också, beroende på mängden eller bristen av information i notbilden, i dialog med konventioner. Dessa konventioner kan vara av olika art och de kan vara samtida med musikern eller med kompositionen, eller både och. Genom dessa dialoger formas den klingande interpretationen.⁸

Detta sätt att arbeta på kan jag känna igen mig i. Att man har en ”dialog” med noterna. Man reagerar först på det man ser och sedan bildar man sig en uppfattning om hur musiken är. Denna uppfattning kan också ändras med tiden när man fått mer förståelse om notbilden. Först ger noterna mig information, som jag sedan värderar och ger betydelse. På så vis ger jag något tillbaka till noterna och denna ”dialog” fortsätter sedan då noterna på nytt ger mig information som jag sedan värderar och ger betydelse osv.

Att man måste förhålla sig till konventioner då mängden information i noterna kan vara olika har jag också stött på i arbetet. Telemannkonserten är ett exempel på ganska bristfällig information medan Regers svit är ett exempel på ganska detaljerad notation.

Weman Eriksson tar upp ett hermeneutiskt förhållningssätt. En annan person som varit inne på detta är filosofen Hans Georg Gadamer. Han för vidare tankar från sin lärare, Martin Heidegger. En term som används är den hermeneutiska cirkeln.

Ett viktigt begrepp inom hermeneutiken är "den hermeneutiska cirkeln" eller "den hermeneutiska spiralen", vilken syftar på att tolkningen växer fram i en cirkulär rörelse mellan individens förförståelse och möten med nya erfarenheter och idéer, vilket leder till ny förståelse som i sin tur blir förförståelse i kommande tolkningsansatser. Cirkelmetaforen kan vara missledande då den är sluten, dvs. förståelseprocessen synes leda tillbaka till samma punkt där den började. Spiralmetaforen visar istället på att förståelsen ständigt förändras och aldrig kan återgå till en tidigare punkt, däremot kan förståelsen antingen bli djupare (spiralen går nedåt) eller nå nya höjder (spiralen går uppåt). Denna process kan också ses som en pulserande rörelse mellan en inre reflekterande och yttre prövande dialog i utvecklingen av den individuella förståelsehorisonten.⁹

⁸ Lena Weman-Ericsson: "... världens skridskotystnad före Bach" Sid 35.

⁹ <http://sv.wikipedia.org/wiki/Hermeneutik>

Det är intressant att se att begreppet ”hermeneutiska cirkeln eller spiralen” verkligen stämmer in på hur jag har arbetat med verken. Att man har en förförståelse som ändras när man får nya erfarenheter.

När det kommer till kunskap genom dialog så är även grekiske filosofen Sokrates inne på dialogisk metod för kunskap. Ett begrepp som finns hos honom är maieutik.

Maieutik är ett begrepp filosofen Sokrates använder sig av i sin kunskapsteori. Han menar att ett bra sätt att erinra kunskap på är att locka fram kunskapen genom att en lärare stimulerar tänkandet istället för att ge svaren. Meningen är att den kunskap som kommer fram i en dialog skall uppfattas som självalstrat vetande och inte som kunskap som kommer utifrån.¹⁰

Om man talar om en *automaieutisk* läroprocess blir kunskapen till i en dialog som eleven har med sig själv. Automaieutik kommer ur grekiskans auto (själv) och maieutik (förlossningskonst).

Detta stämmer också in på mitt arbete. En dialog med mig själv kan man faktiskt säga att jag har. Precis som jag nämnt tidigare så är det en dialog med noterna jag har, men även med mig själv. Jag ifrågasätter besluten och uppfattningen och får på så vis anledning att fundera på om det verkligen är så jag vill ha det.

¹⁰ <http://sv.wikipedia.org/wiki/Maieutik>

Intervju med Harro Ruijsenaars

Hur går du tillväga när du tar dig an ett soloverk som du inte spelat förut, t.ex en solosvit eller en sonat med piano?

Det är inte lätt, speciellt inte förr i tiden när man inte hade tillgång till hela Internet. Då var detta faktiskt rätt så svårt. Jag har erfarit detta mycket starkt en gång då jag fick hoppa in för Truls Mørk som skulle spela Krzysztof Pendereckis andra cellokonsert i Göteborg, en konsert som inte hade funnits så länge. Min svärfar, som är agent, fick veta att det blivit avhopp och frågade mig om jag kunde lära mig den konserten och då sade jag ja. Jag hade tre veckor på mig, men fick snabbt partitur, det skulle dessutom spelas med kompositören som dirigent. Vad gör man i ett sånt läge? Man känner till Pendereckis stil lite grann, den fördelen hade jag. Jag hade spelat orkesterverk, bl.a. Hiroshima och några andra, kände till solostycken för cello och visste lite om hans stil. Jag visste också att det var en krävande stor konsert. Man gör en slags genomläsning först. Man försöker att tänka hur den stämman ska organiseras. När det kommer till det praktiska som i mitt fall, när man har kort tid på sig, så är det jätteviktigt att man gör en sorts plan från början. Vad är mest krävande, var kommer jag att möta de största utmaningarna? Så är det naturligtvis också en fördel om man har en viss rutin. Denna period, som var i början av 1990-talet, är en av de perioder då jag övat allra mest i hela mitt liv. När jag var jätteung hade jag kanske också såna långa pass men då övade man inte alltid, man spelade också. Men i det här fallet var jag väldigt målmedveten och jag fick till det. Jag kunde inte lära mig den utantill men det var så pass bra att Penderecki var nöjd och det blev inspelat i Sveriges Radio och jag tror att just i såna fall när man är så pass fokuserad så lär man sig kanske särskilt tekniskt ett stycke nästan bäst första gången. När allt är fräscht och man har hundra procents fokus. Man kan säga att det egentligen blir lite svårare att upprepa det.

Det är alltså en fördel att inte ha spelat det förut?

Ja, det gäller kanske inte all repertoar men det finns vissa riktiga repertoarstycken som man har lärt sig mycket tidigt i karriären och haft tillfälle att spela under olika tidsförlopp. Du vet de typiska verken Tjajkovskij, Haydn och Dvorak, där kan det vara så att en viss tid i sitt liv är man kanske mer upplagd för det och inspirerad. Då kan det plötsligt också klaffa så att man känner att den här gången var det riktigt bra, man är aldrig helt tillfreds, men det stämde överens med dirigenten orkestern var också i bra form och då är man lycklig. Man kan inte alltid bestämma i det här yrket hur det ska vara, det finns solister som spelar detta mycket mer. Jag har spelat Dvoraks cellokonsert kanske femton gånger med orkester, därav en turné med åtta konserter så det är inte så mycket. Det finns solister som har spelat etthundrafemtio gånger och det gäller även andra repertoarstycken. Men jag tror att detta är något alla kanske erkänner att det inte alltid är så att man spelar bäst sista gången. Det måste man också kunna acceptera att det blir så.

Men hur man går till väga med att interpretera, ja det är nog en del kunskap, en del intuition och en del instrumental skicklighet. Det hör till skickligheten att man verkligen ”diggar” sitt instrument och dess möjligheter och att man vill ta fram det. Man måste verkligen gilla att spela för ofta är det svårt och ibland t.o.m. otacksamt så då hänger man upp sig på det som är utmanande. Jag har under mitt liv spelat Schönbergs cellokonsert två gånger. En gång då det var en inspelning för radio, fem år senare blev jag också frågad att hoppa in. Den är inte så lång men otroligt svår. Det är en mycket konstig konsert som han skrev i ett slags ”quasiklassicistisk” stil men trots allt med många dissonanser och konstig instrumentation.

Men det är ett exempel på ett stycke som kanske i första hand tilltalar som utmanande. För knappast någon spelar den och då upptäcker man ibland när man spelar en gång med orkester att det finns fina instrumentationen i orkestern som man inte hade väntat sig när man gick på det med piano. Själva pianostämman är redan mycket komplicerad. Alltså, det är ofta så att man förlitar sig på sin yrkesskicklighet. Det som sen kommer till kan man inte alltid bestämma. Det är en sorts välsignelse man får ibland. Emil Gilels, berömd rysk pianist, sade det mycket enkelt: Någon dag är det söndag men de flesta dagar är det måndag. Han spelade också många många gånger. Det är vad jag kan säga om interpretation.

Hur förhåller du dig till inspelningar när du tar dig an nya verk? Lyssnar du eller undviker du dem? Varför?

Jag måste säga att någon gång blev jag inspirerad av inspelningar t.ex. när jag lärde mig Edward Elgars cellokonsert. Då hade jag egentligen ingen större erfarenhet av denna konsert, därför att den inte spelades så ofta. Det började komma egentligen i början av 1970-talet efter att Jacqueline du Pré hade spelat den och det var den inspelningen med John Barbirolli som dirigent som jag mer eller mindre överraskande fick tag i och det var så pass så att jag satte igång direkt och kände att detta vill jag spela. Men det är olika igen, för det finns också inspelningar där man direkt säger jo det är kanske en mycket fantastisk solist men det säger mig väldigt lite. Det måste också vara så att din person, din konstnärlighet blir berörd av det man hör. Och det är klart att ju äldre man blir desto mera sällan kommer man i kontakt med inspelningar där man verkligen säger åh detta är hundra procent vad jag hade tänkt mig. Det är en sorts tidens stil som funkar, man hör vissa element, man hör andra saker där man säger ok han eller hon gör sig till, det här är kanske lite på överkanten. Han/hon stressar för mycket alla känslor eller gör för lite. Det kan vara så många saker men det kan vara en stimulans, det kan det. Jag vet att i rysk musik typ Rostropovich, som verkligen var banbrytande att introducera de stora ryska konserterna. Jag tror att alla cellister har tagit intryck av detta. Kollegor till Rostropovich, t.ex. Piatigorsky, framförde också de ryska konserterna. Men Rostropovich var så pass storartad och kom med sådan "power" att man gärna tog till sig hans spel. Också på grund av att han hade haft nära samarbete med kompositörer. Det är alltid något som man får respektera i första hand. Ibland blir det kanske så att de pretenderar något mer än vad som verkligen har varit fallet. Det kan vara att dessa samarbeten inte alltid var så givande. Men i Rostropovichs fall är jag nog ganska säker att de hade bra samarbete. Man vet att när det kommer till Dvoraks cellokonsert, den som han skrev det för var inte så glad för den, han ville ha en kadens men det fick han inte. Han tyckte att orkestern var alldeles för dominant så det blev en annan solist istället. Där var kompositören inte precis så glad för att hans solist ställde sig lite oförstående. Likadant var det med Robert Schumanns cellokonsert.

Inspelningar som sådana kan hjälpa till, också som måttstock. T.ex. att man hör att ett visst verk är möjligt att spela så pass virtuost. Det har violinister fått från Jascha Heifetz, de har fortfarande honom som måttstock. Så det är viktigt men man ska inte göra det för mycket, man ska inte spela efter.

Jag funderar mycket på ärlighet mot mig själv i tolkningen, dvs. jag vill verkligen kunna stå för det jag gör.

Är detta något som är viktigt även för dig? Varför?

Jag är verkligen angelägen att eleverna inte imiterar och att de verkligen upptäcker vad de känner innerst inne i musiken men jag är beredd att vägleda när de är fortfarande osäkra. Ibland är de lite förvirrade i fråga om stil och då tycker jag att jag kan sätta en steg: "när du

gör så och så och så så klättrar du och därifrån kan du liksom utvidga”. Så det ser jag som min roll, att erbjuda en ”stege”. Men de måste själva klättra och de måste också när de har de har uppnått en viss överblick över vissa verk eller kompositionsstilar skapa med detta. Det är deras uppgift.

Det är så du själv tycker? Ditt eget spel, det är så du undervisar och tycker att man ska göra?
Jag har själv inte blivit undervisad så. Min lärare var väldigt dogmatisk, inte första läraren men han var kanske inte så stor konstnär men min andra, som var en världssolist, var enormt dogmatisk. Var väldigt krävande vad gäller vissa saker. T.ex. fick vi med en sådan gammaldags klinga radera de tryckta bågarna i utgåvorna och sätta in hans och det gällde även fingersättningar.

Du fick inte göra dina egna, utan det var hans instruktioner som gällde?

Nej, det blev först senare, första åren var han superdogmatisk allt fick spelas efter hans mall. Det tog mig lång tid att våga bryta mig ut ur detta. Detta var en annan tid och en annan undervisningstradition. Just i Frankrike fanns det väldigt dogmatiska lärare. Helt bestämda, de blev själva osäkra när eleverna gjorde annorlunda om de gjorde det bra. Vi vet att Navarra, en stor pedagog, föredrog att spela med själv samtidigt när en elev spelade. Men om en elev var väldigt bra och aldrig stannade och dessutom fick till det då stannade han istället och lyssnade. Det hände inte så ofta. Men så gick det till. Riktig pedagogik där man öppnar för elevernas insatser och tolkning det har man först upplevt senare.

Det här med att vara ärlig mot sig själv, det är alltså någonting som du tycker är viktigt för dig när du spelar?

Men självklart, du måste se till att du inte spelar efter någon princip som inte är din egen. Man kan säga att ok idag vill jag spela och dra med mig den här publiken, det finns solister som gör det, som spelar väldigt på effekt. Och kanske lägger till extra svulstigt vibrato, går in i mycket rallentandi och så. Njuter av sista droppen av tonen och så. Det har man upplevt och det går ofta hem med en inte så kunnig publik. För mig är det inte det som jag eftersträvar men samtidigt måste jag säga att jag inte är en som sitter, eller satt, på podiet dagligen som många solister gör. Jag har spelat många repertoarstycken ca trettio konserter men inte så frekvent som dem. Man kan tänka sig att de någon gång vill variera och göra lite annorlunda bara för att inte själva bli mekaniska och då kanske det uppstår sådana utsvävningar. Det är inte alltid lätt att vara ärlig den dagen då man kommer med jetlag och är väldigt matt och egentligen inte upplagd och då måste man ibland ”dra en interpretation ur lådan” som man vet går hem. Jag vet om en solist som var en berömd pianist, Julius Katchen, och jag var bekant med en familj där han ibland kom på besök. Han samlade på orientalisk konst, och han talade med dem om sin karriär som om det bara var ett yrke. Publiken tyckte att han var den bästa Brahmsinterpreteren som fanns men till dem (familjen) sa han; När jag kommer till en viss stad då talar jag med agenten och jag frågar honom hur den här publiken och kritikerna är. Gillar de en romantisk tolkning eller lite mer sakligt? Och sedan anpassade han sig till vad som gick hem. Det är lite gammaldags också, att vara så. De visste att när jag spelar så som de gillar då kan jag komma tillbaka och då kan jag samla mina netsuke och köpa dem. Det är inte alltid ideelt, det är också ett yrke.

Vad innebär det för dig att fundera över tolkningen? Vilka frågor ställer du dig?

Som i föregående fråga så vill man vara ärlig mot sig själv, man känner förhoppningsvis något för musiken. Om man inte gör det måste man gå efter sin yrkesskicklighet som jag nämnde tidigare. Detta är ofta fallet när man spelar i orkester. Men till frågeställningen; jag går nog en hel del intuitivt måste jag säga. Det som känns bra som tempo och ger ett visst "flow" och såna saker som ger möjlighet till bra artikulation. Man måste kunna berätta det som man läser in i musiken. Och det viktiga är att kunna förstå musiken, inte bara känna den utan verkligen förstå hur det är ihopsatt. Inte all musik är så pass cerebral. Man kan säga att t.ex Bach är det mer än Dvorak. Det finns mer tanke kring Bach och vad han bygger som byggstenar än vad en ren melodiker som Dvorak gör. Där är det en annan sak. Man kan kanske vara mer intuitiv och utgå från melodikänsla. Det finns olika sätt till olika musik.

Går det att ta sig friheter i tolkningen gentemot noterna? Vilka friheter går att ta i så fall?

Det är en svår fråga, men jag tycker att man börjar med det som står. Det finns också kompositörer som enbart ger en mall. Andra skriver ner allt. Jag tar ofta exemplet med Debussys cellosonat. Det verkar som han inte litade så mycket på spelarna jämfört med Brahms som hör till samma tid. Brahms skriver nästan ingenting för han hade folk omkring sig som var väldigt bra musikanter som kände hur han ville ha det. Med Debussy var detta kanske mindre påtagligt, och Schönberg är ett annat exempel. De har kanske inte så stor tillit, fast Schönberg kände också musiker som var hans musik nära men han ville vara säker. Musiken han skrev var ju trots allt ganska banbrytande. Så jag tycker att man ska ta texten och, säkert också i undervisning, att man först och främst utgår ifrån vad som är skrivet. Sen är jag glad för när någon verkligen är så kreativ och fri att han utvidgar detta. Fast man vill inte att man vänder precis motsatt, det har man också hört. Självaste Rostropovich är en sån som spelar lugnt pianississimo när det står forte i partituret, det är inget problem för honom. Det är hans egen skapelse i så fall.

Ser du dig som en förmedlare av verket, dvs. du försöker "vara i vägen" så lite som möjligt för verket, eller är det du som "skapar verket" utifrån noterna?

Detta är verkligen en personlighetsfråga. Där skiljer sig många, jag själv är nog så att jag inte vill fördärva och inte vara "i vägen". Samtidigt måste man också komma med ett personligt bud på det som spelas. Det är jag som spelar och i första hand är jag också den som publiken möter. Dvorak kan publiken inte möta, det är bara genom mig. Och om jag inte skulle pretendera att jag kan tillföra något då skulle bara Dvorak kunna spela Dvorak eller Bach bara kunna spela Bach. Det finns inte, så jag måste ta ställning. Så är det.

Intervju med Magnus Ricklund

Hur går du tillväga när du tar dig an ett soloverk som du inte spelat förut, t.ex. en solosvit eller en sonat med piano?

För mig så beror det väldigt mycket på vad det är för tonsättare. Om det är en tonsättare som man spelat många verk av så känner man sig hemma i miljön. Man känner sig hemma och vet stilen hur han eller hon brukar uttrycka sig. Om det är en okänd tonsättare då börjar jag alltid med att ”googla”. Alltså ta reda på någonting om tonsättaren för jag tycker det är fruktansvärt att inte veta vem som har skrivit det och i vilken kontext som verket är gjort. Jag förundras över studenterna nu för tiden. När det är så lätt att ”googla”, att de inte bryr sig mer. De kan ha stått och jobbat med ett stycke i flera veckor som de fått av sin lärare och så har de ingen aning om någonting om tonsättaren. Varifrån de kommer och så. Det är väl för att det är så lätt och då tänker man att det där tar jag reda på om jag behöver. Jag tycker man behöver det, så jag börjar alltid med att ta reda på någonting om tonsättaren, så långt man kan komma. För mig betyder det mycket om tonsättaren skrev verket i tjugooårsåldern eller om det är en som snart ska dö. Jag vill se personen framför mig på något sätt. Det betyder nåt för mig. Så jag börjar alltid med det om man utgår från en tonsättare man inte känner till. Men sen läser jag den musikaliska texten alltså och försöker att läsa ut så mycket jag kan ur texten och så kan man ju ställa sig frågande till vissa saker.

Hur förhåller du dig till inspelningar när du tar dig an nya verk? Lyssnar du eller undviker du dem? Varför?

Jag börjar aldrig med att lyssna på inspelningar. Det har jag aldrig gjort för jag tycker att man blir direkt färgad och fångad i en fälla. Om man ifrågasätter saker i ett stycke då får man anledning att bearbeta det och inte gå en genväg genom att höra hur någon annan har gjort. Jag gillar inte det där att tidigt skaffa sig en förlaga. Jag lyssnar gärna på inspelningar när jag har bildat mig en uppfattning. Då är ju t.ex. Spotify en guldgruva. Om man håller på med en operaria så kan man lyssna på tjugo inspelningar. Det är ju guld; den har tänkt så den andra si och så vidare. Så jag tycker det är jätteroligt att lyssna på inspelningar men inte först. Då känner jag att det låser mig väldigt mycket.

Jag funderar mycket på ärlighet mot mig själv i tolkningen, dvs. jag vill verkligen kunna stå för det jag gör. Är detta något som är viktigt även för dig? Varför?

Ja det är det ju för det är ju det som är spännande. Det där mötet mellan ett verk... verket kommer ju inte till sin fulländning innan det passerar genom en uttolkare kan man ju säga och det är det som är det spännande. Jag ser inte verket som ett medel att uttrycka mig själv, så har jag aldrig fungerat. Jag är inte den typen att jag gillar att stå med allt ljus på mig och det roliga är att stå i rampljuset och spela. Det kanske är för att man inte har gillat att prata offentligt, det är inte min stora grej att snacka. Men när man spelar så känner man att man får uttrycka sig från grunden som man kanske har svårt för annars. Det är nog därför många blir musiker.

Det intressanta är ju i duospel, det är därför jag tycker det är så kul att hålla på med det för det blir inte min tolkning utan det blir vår tolkning. Att det uppstår något unikt då när jag spelar med dig eller med någon annan. Det blir inte bara min, utan jag spelar ju väldigt olika med olika personer. Det är det som är så himla kul! Och det som är så intressant att den mesta musiken tål så många olika tolkningar.

Vad innebär det för dig att fundera över tolkningen? Vilka frågor ställer du dig?
Dels är ju det tekniska, t.ex vilket tempo man ska ha. Är det utåtriktad eller inåtriktad musik? Extrovert eller introvert?

Går det att ta sig friheter i tolkningen gentemot noterna? Vilka friheter går att ta i så fall?

Utvecklingen har gått så att ju tidigare musik desto mer fragmentariskt noterade de och i barockmusik var man ju en dålig musiker om man spelade som det stod. Man skulle göra mycket som inte stod. Inne i romantiken blev man mer inne på att styra och ville styra mer. Många yngre nutida tonsättare komponerar matematiskt, och då är frågan hur man ska tränga bakom detta. Yngre tonsättare som jobbar så är väldigt noga och vill ha det på ett exakt vis. Bl.a. för att skydda sitt ego. Man möter denna unga tonsättare som är benhård. Jag stötte på en stämma där jag "slet som ett djur" för att få ihop alla rytmer. Tonsättaren var noga med att det skulle vara så som det var skrivet. Efter konserten hörde han av sig och sa att jag har provat lite nu och du har faktiskt rätt. "Det går ju inte att spela" kommer de på efteråt. Men de har konstruerat det på något vis. Då blir man väldigt styrd och då har man ju ingen funktion som musiker. De kunde de lika gärna spela det på en dator egentligen.

Man kan möta tonsättare som Sven-Eric Johansson som är ett exempel på en produktiv och väldigt musikantisk tonsättare. Men han var väldigt kunnig, t.ex. kontrapunktiskt och så vidare. Han skrev ibland väldigt komplicerat. Men om man sedan träffade honom och frågade hur han tyckte att det skulle vara så kunde han svara: ja, men det gör du som du vill. Du har säkert en mycket bättre idé. Han kunde alltså rucka på sig och om man hade något bättre att komma med så kunde man göra det. Så det är mycket från person till person. Det är det man inte vet med de äldre tonsättarna. Hur mycket de skulle tillåta.

Ser du dig som en förmedlare av verket, dvs. du försöker "vara i vägen" så lite som möjligt för verket, eller är det du som "skapar verket" utifrån noterna?

Jag är nog definitivt en sån som försöker hitta det tonsättaren vill om man kan gå mot det hållet. Jag känner inte att det är jag som är det viktiga.

Du är något slags medium?

För mig är musiken och verket det viktigaste. Det är alltid intressant med varje person som ett verk passerar igenom. Visst känns det viktigt att det är jag som spelar. När det känns som bäst då glömmar jag helt att det är jag som spelar. Då är det som att musiken kommer rakt igenom en på något sätt. Det kan ha och göra med att jag är med mycket som ackompanjator. Vi har kanske ett mer flexibelt sinne som lättare kan tänja gränserna. Man upptäcker att man kan göra saker på väldigt många olika sätt. Man är beredd att ompröva sin egen bild mycket när man gör något med en annan artist och prova olika saker. Som ackompanjator kör man inte benhårt sin linje som en ren solist gör. Det är nog en viss typ av musiker som gillar att jobba med det jag gör. Det har med inställningen till musiken att göra, man låser sig inte vid en fix idé som man har själv.

Georg Philipp Telemann: Konsert för viola och stråkorkester G-dur TWV 51:G9

Den 21 april 2013 framförde jag Telemanns violakonsert i Torsby (i norra Värmland). Jag passade då på att införa den konserten i detta arbete. Konserten blev på så sätt ett första praktiskt ”experiment” där jag fick möjlighet att öva upp den ökade medvetenheten i tolkningen som jag eftersträvar. Här följer resultatet av detta ”experiment”.

När det gäller Telemann så finns det många olika utgåvor att använda. De skiljer sig inte så mycket åt men det finns en del saker. T.ex mängden information som finns i noterna.

Jag har varit i kontakt med tre stycken, dessa är:

1) Telemanns handskrift från 1740, (IMSLP)¹¹, Detta är Telemanns (påstådda) handskrift, och den är ganska begränsad men det är ändå intressant att se hur detta manuskript ser ut. Det finns inga nyanser i solostämman, men i orkesterstämmorna finns det några angivna. Det är också stråkbågar angivna i både orkestern och solostämman. Det är en handskrift och därför är den heller inte helt tydlig vilket gör det svårt att läsa på vissa ställen vad det egentligen är som står.

2) Kassel: Bärenreiter-Verlag, n.d.(ca.1955), nyutgiven av Edwin F. Kalmus. Catalog A 3267. (IMSLP)

Denna utgåva är den mest detaljerade av dem som jag sett. Det finns gott om nyanser föreslagna men de är markerade inom parentes. Även förslag på var man kan lägga till drillar, men dessa är också inom parentes.

3) Bärenreiter urtext Ba 5878, (2002) utgiven av Wolfgang Hirschmann
Detta är en urtext¹², så det är ganska begränsad information i noterna. Dessa följer Telemanns manuskript där också informationen är begränsad. T.ex. så finns inte en enda nyans angiven i hela konserten om man tittar på solostämman. Det finns en pianoreduktion av orkestern, och där finns några nyanser men även dessa är begränsade. Dessa följer manuskriptet där nyanserna också är begränsade. Pianoreduktionen är i denna utgåva gjord av Wolfgang Hirschmann, och man kan misstänka att det är han som angivit nyanserna. Att nyanserna enbart står i pianot och inte i solostämman talar för det. Det står stråkbågar, och dessa följer manuskriptet. Där det är föreslagna bågar är dessa streckade så att man tydligt ser vad som är ur manuskriptet och vad som är föreslaget av utgivaren.

Konsert med Telemanns violakonsert den 21 april 2013

Jag fick förfrågan om att spela Telemann i september 2012 och tackade ja direkt. Att få spela solo med orkester har jag länge drömt om men aldrig gjort, så det var en ny erfarenhet och utmaning.

¹¹ IMSLP: International Music Score Library Project
Hemsidaadress: imslp.org

¹² Urtext: En tryckt version av ett originalpartitur utan några tillägg eller ändringar.

Lång reptid (november 2012 - april 2013)

Jag var i Torsby och repeterade flera gånger; i november, februari och april, en vecka före konserten.. Det var jobbigt men bra att behöva öva på konserten under så pass lång tid som det ändå var (september-april). Det blev så att det gick upp och ner i intensitet.

Utantill

Jag bestämde mig tidigt för att det skulle vara utantill, en utmaning men en lagom sådan. Konserten är inte så svår så det var ett bra sätt att ändå göra det till något riktigt utmanande. Att jag spelade utantill gjorde också att jag så småningom var tvungen att bestämma mig för hur jag skulle göra och sedan hålla fast vid det. Att börja ändra fingersättningar och stråk för nära inpå konserten hade gjort mig osäker och det hade antagligen förstört mer än gjort nytta för slutresultatet.

Efter konserten kan jag nu i lugn och ro se över mina beslut och också ompröva dem.

Att spela med ”amatörorkester”

Orkestern i Torsby utgörs av lärare från musikskolan och amatörer från närliggande områden i norra Värmland. Flertalet av musikerna har inte någon djupare medvetenhet om olika stilar eller om att spela musik från olika epoker på olika sätt. Tolkningen blev ganska traditionell med ett spelsätt som inte var så historiskt korrekt, om man t.ex. skulle jämföra med hur man skulle spela utifrån en mera historiskt informerad tolkning.

Jag märkte ganska snart att jag blev begränsad av orkestern i tolkningen. Intonationen och klangen var inte idealisk. Tempona fick inte vara för snabba. Det insåg jag tidigt och ställde in mig på det. Hur tacklar man då det faktum att man känner sig begränsad av omgivningen? Hur kan jag ändå utefter förutsättningarna utöva ett spel som jag kan stå för och vara nöjd med? Man får helt enkelt acceptera situationen och anpassa sig och försöka hitta andra vägar där man fortfarande kan vara sig själv i spelet. Jag anpassade min tolkning efter vad som var möjligt. Jag valde att inte lägga in ornament där det hade kunnat passa eftersom orkestern spelade sina partier utan ornament. På så vis blev det en bättre helhet.

Att spela med en amatörorkester är både bra och dåligt. Repetitionerna var trevliga och orkestern uppskattade att få spela med mig. De gjorde ett bra jobb på vägen och det skedde stor utveckling i orkestern från första till sista repet innan konserten. Jag tror att tempona gick upp på konserten jämfört med på repetitionerna, så jag blev inte så störd och kände inte att jag behövde ”bromsa” eller hålla igen. Eller också hade jag vant mig vid orkesterns tempo.

Vilka beslut tog jag? Varför gjorde jag dessa? Var de bra osv...

Sats 1 Largo

Tempot i satsen var relativt långsamt (Largo), möjligen lite väl långsamt, men också nödvändigt för att få rätt karaktär, dvs. lugnt och stilla.

Beträffande fingersättningar så använde jag mig inkonsekvent av lägesspel och inte lägesspel på ett liknande sätt som med de lösa strängarna. På vissa ställen (takt 13-15) använde jag mig av lägesspel av klangliga skäl (för att vara på samma sträng och på så vis ha samma klangfärg genom hela motivet eller frasen), medan jag på andra ställen (takt 34-36) inte alls använde mig av det verktyget utan korsade strängar inom samma motiv. Detta kunde ha varit mer genomtänkt och konsekvent. Nu blev det även här lite mitt emellan. Det är ju inget fel, men det berodde mest på att jag inte tänkte så mycket på att vara konsekvent.

Eftersom tolkningen var ganska traditionell kunde jag särskilt i de långsamma satserna spela på ett ganska annorlunda sätt än vad jag skulle ha gjort om jag spelat mera "historiskt informerat". I första satsen använde jag ett ganska stort och tydligt vibrato, som gjorde att det lät pampigt och ganska kraftfullt i uttrycket. Detta i kombination med en ganska stor och bred klang fick satsen att bli lite tyngre än vad den kanske skulle kunna vara. Men i sammanhanget fungerade det bra. Min klang och orkesterns klang passade bättre ihop på detta sätt än om jag hade spelat på ett mer "barockt" vis, med lättare klang och mindre vibrato.

Kadensen i denna sats blev ganska kort, eftersom satsen inte är så lång i sig. Jag tog motivet som satsen börjar med och upprepade det i stigande sekvenser. Sedan avslutade jag med att bryta ett D-durseptimackord över de fyra stängarna i olika rytmer. Och avslutade på c" på a-strängen innan orkestern kom in igen.

De stråk jag valde att göra följde urtext mer eller mindre överallt förutom på några ställen där jag band in extra toner. Exempel takt 43-44 på bilden nedan. Jag började med nerstråk i alla insatser utom sista som börjar med en upptakt som då blev uppstråk. Det kändes naturligt att börja nerstråk i insatserna då de började på slaget, och nerstråk är också lättare att få en liten attack på och det är bra när solostämman tar över efter ett längre tutti i orkestern.



Satsens karaktär och beteckningen Largo gör att man kan spela den ganska långsamt vilket jag valde att göra. Karaktären är också lite "majestätisk". Det stora vibratot och

den breda klangen är som sagt inte tidstrogen men ger en slags värdighet som passar karaktären. Det passar också mitt sätt att spela då jag gärna använder mycket vibrato och bred klang när jag spelar.

Konserten börjar med denna sats och då kan man passa på att göra en tydlig solistisk entré. Orkestern inleder satsen men när man spelar som solist så är man alltid i förgrunden när man kommer in, och orkestern mer i bakgrunden så det är tydligt att solisten ska ha en mycket framträdande roll.

Det förekommer mycket sekvenser, både stigande och fallande, detta ger en "retorisk" karaktär, lite som att man "talar inför folk". Slutet på sekvenserna ser jag lite som att man kommer fram till en slutsats efter att ha resonerat några takter.

Sats 2: Allegro

Denna sats tycker jag har en rytmisk energi. Detta var något som jag tydligt ville få fram. Man skulle kunna kalla det "sväng i musiken" i brist på bättre ordval. Att få fram den rytmiska energin var viktigare än att ha ett snabbt tempo. Det var nog folkmusikern i mig som ville ha en sådan karaktär i en andra sats efter första Largosatsen.

Om man jämför med urtext så ändrade jag en hel del i stråken. I takt 15 band jag annorlunda då jag band en del sextondelar två och två (se bilden nedan), likaså i takt 16. I takt 17 band jag som i urtext med den antydda bågen till fjärde slaget. I takt 18 satte jag en båge mellan d'' och c'' för att komma ner på andra slaget. Jag spelade enbart lös c-sträng i takt 19, vissa utgåvor antyder ett helt c-durackord brutet över fyra strängar men jag valde att följa urtext i det fallet. Takt 20-25 är en upprepning av takt 15-19 fast med andra toner, och där gjorde jag stråken likadant som första gången. I takt 32 band jag första slagets sextondelar för att komma ner på andra slaget.



Takt 33-36 har ett harmoniskt förlopp av sextondelar och i urtext står ingenting angivet om dynamik. Jag valde att göra ekoeffekt med halva takten forte och andra halvan piano. Det för att få en enkel men tillräcklig variation. Jag har också hört versioner där man sett till ett längre förlopp och långsamt stegrat från piano i takt 33 och uppnå forte först i takt 36-37. Men jag valde alltså ekoversionen. Detta finns också föreslaget i Edwin Kalmus utgåvan.

I takt 36 är sista tonen i urtext b'¹³ men jag spelade a' istället. Detta står också angivet i Edwin Kalmus utgåvan. Fördelen med detta är att man får a' som septima i ett b-durackord som då leder vidare till e-mollackordet i takten efter. Rätt eller fel så var det så jag tänkte i detta val.

Takt 39 band jag återigen sextondelarna i slag 1 för att få nerstråk på andra slaget. I takterna 40-42 tyckte jag harmoniken fick styra tolkningen. E-moll ackordet betonades, a-moll ackordet mindre ("subdominant"), D-durackordet (dominant) mycket för att påvisa kvintfallet mot G-dur där temat kommer tillbaka.

Grundnyans i satsen var forte. Jag gjorde eko på en del ställen t.ex takt 15 forte, takt 16 piano och takt 21 forte, takt 22 piano. Jag använde mycket lösa strängar. Det passar stilen och ger mycket klang vilket tonarten tillåter. Inte jättemycket vibrato heller. Det berodde mest på tempot men också på stilen i satsen.

Denna sats är som sagt mycket livlig och energisk, och det ville jag få fram. De många sextondelspassagerna och (de harmoniska progressionerna) och överbindningar över taktslag på vissa ställen ger en sådan karaktär. Jag tänkte mig en folkmusikalisk känsla med konkret klang och rytmisk energi och ett tydligt "sväng". Det ska vara roligt att lyssna på denna sats. Jag anser att det virtuosa också ska fram i sextondelspassagerna. Det ska då vara ett utåtriktat spel (med en "spelmansmässig" karaktär). Även i denna sats är man klar solist, fast orkestern har en lite mer framträdande roll. Även i de partier där solisten är med. Därför tycker jag att det är mer samspel i denna sats mellan orkester och solist och inte lika "hierarkiskt" som i första satsen.

Sats 3 Andante

Denna sats valde jag att göra ganska tung och traditionell i uttrycket. Ganska mycket vibrato för att få ett allvarligt uttryck i satsen. Ganska stor klang också för att få till ett allvar och ge tyngd åt satsen. Satsen är sorglig och introvert om man jämför med de övriga satserna som inte alls har den karaktären. Att spela ganska allvarligt och introvert och inte lika utåtriktat som i t.ex. andra satsen passar karaktären.

Detta är en version som inte är så tidstrogen, men det tilltalade mig och i sammanhanget fungerade det. En "amatörorkester" som spelar ganska tungt och det faktum att vi spelade på moderna instrument inbjöd till det.

¹³ I denna text använder jag beteckningarna b och bess. Med b menar jag den stamton som ligger ett halvt tonsteg under c. Bess är då ett helt tonsteg under tonen c.

Stråken var även i denna sats lite ändrade från urtext. Takt 6 sextondelar bands första två och sedan två separerade. Båda figurerna även i takt 7 och 8. Takt 9 band jag sextondelar slag 1 och 3. Takt 11 sextondelar bundna två och två. Takt 15 sextondelar slag 3 bands som i takt 6. Takt 18-19 fortsatte jag binda sextondelar två och två så som det påbörjats i takt 17. I urtext versionen bryts detta och i takt 18-19 är sextondelarna separerade. Takt 20-21 har samma stråk som i början. Takt 22-23 ville jag betona första tonen i varje slag eftersom den sticker ut (se bilden nedan). Därför gjorde jag nerstråk på första tonen och band sedan resterande tre toner i dessa figurer. Slag fyra gjorde jag dock som det står.



Den kadens som jag spelade var tagen direkt ur Boca Raton utgåvan, dvs. jag kopierade den som fanns föreslagen där för den var ganska bra (se bilden nedan). Här skulle jag nog ha gjort en egen kadens istället. Att spela någon annans kadens i tredje satsen när jag spelade min egen i första satsen kändes lite inkonsekvent.



Inga nyanser är angivna i satsen men denna sats spelade jag nog mer åt mezzofortehållet. Stämningen i satsen inbjuder till det dvs. molltonaliteten och andante beteckningen. I takt 17-19 byggde jag upp ett crescendo mot det som jag ser som höjdpunkten i hela satsen i takt 19 där jag spelade tonen d# i ett b-durackord som ju är dominanten i tonarten e-moll som satsen går i. I takt 22-23 öppnar sig satsen lite mer mot dur tonalitet så där blir det lite mer utåtriktat spel med mer stråk och lite kraftfullare uttryck.

Sats 4 Presto

Det är den sista satsen och beteckningen presto antyder ett snabbt tempo. Orkestern hade till en början lite svårt med det, men till slut blev det bra. Detta fick mig att fundera över vilket tempo som det skulle vara, och jag kom fram till att jag ville följa beteckningen presto, dvs ganska snabbt. En fartfylld och virtuos finalsats. Återigen var det dock den rytmiska energin och "svänget" som var viktigare än att det går fort. Så jag kunde nog ha spelat ännu snabbare men då hade det blivit stressigt. Även här var det lite folkmusikalisk känsla. Jag spelade satsen i första läget så mycket som möjligt för att få en tydlighet och klang i instrumentet.

Jag tänkte mig pulsen i satsen på två slag i takten alltså alla breve takt. Grundnyansen var forte precis som i andra satsen. Takt 31-33 ackompanjerar jag orkestern så då gick jag tillbaka i dynamiken till mezzoforte. Sedan takt 34-38 stegvis crescendo mot höjdpunkt i takt 39 när man når $f\#$. Efter repriserna såg jag det mer som ett drama då det går i parallelltonarten (e-moll). Det är mer toner och snabbare notvärden. Detta ger en dramatisk effekt i musiken. Takt 99 till slutet var jag också mer i bakgrunden och ackompanjerade när orkestern spelade temat i satsen en sista gång innan satsen och hela konserten är över.

I denna sista sats kan man verkligen ”ta ut svängarna” och ”visa publiken vad man kan”. En avslutning som ska vara mycket energisk och virtuos. Det var tanken jag hade när jag arbetade med denna sats. Ett stort självförtroende genom utåtriktat spel ska framgå när man spelar satsen. Det finns långa åttondelspassager som jag tycker ska spelas med en ”iver” och ”strävan framåt”.

Sammanfattning:

Jag var nöjd med denna konsert i stort, men det fanns några saker som man kan ompröva nästa gång den ska framföras. Det skulle kunna vara lättare uttryck i första och tredje satsen. Uttrycket blev lite för tungt, särskilt första satsen.

Det skulle kunna vara mer driv framåt. Det är Largo men det måste finnas riktning i musiken.

Jag skulle ha ifrågasatt mer än jag gjorde under instuderingen. Mycket gjordes av ”gammal vana”. Det var ju inte fel att göra det men tanken var att mer tänka igenom beslut än vad jag tidigare gjort. Detta gjorde jag till viss del, men inte helt. Jag tänkte mycket på tempon och nyanser och hur jag skulle förhålla mig till de olika bud som gavs i olika utgåvor.

Nästa gång ska tolkningen vara mer genomtänkt. T.ex. att man går igenom alla fraser och ser till att de blir som jag vill. Hela konserten kan faktiskt ha ett lättare uttryck. Detta skulle ge en mer historiskt informerad tolkning som nog passar bättre. Beträffande hur jag använde lösa strängar (ibland använde jag dem och ibland inte fast det var möjligt) och vibrato kan jag vara mer konsekvent nästa gång. T.ex. använda lösa strängar hela tiden så fort det är möjligt eller inga alls. Om man ska vara historiskt informerad i tolkningen så bör man nog använda lösa strängar. Denna version var jag nöjd med när konserten var över, men det är trots allt en violakonsert av Telemann och inte en konsert av Brahms.

Jag skrev en egen kadens till första satsen. I tredje satsen så spelade jag kadensen ur Edwin Kalmus-utgåvan som var en av dem som jag tittade i under instuderingen.

På repetitionerna med orkestern i Torsby intog jag en försiktig roll. Det berodde dels på att jag är ovan att vara solist med orkester, men också att jag inte ville vara för styrande och lägga mig i för mycket hur orkestern spelade. Jag var kanske rädd att förolämpa dem. Samtidigt hade det underlättat både för dem och mig om jag hade styrt mer och

varit mer tydlig med hur jag ville ha det. En sak jag kunde gjort vara att spela mer för dem och visa rent praktiskt hur jag ville ha det. Nu blev det att jag mer anpassade mig till hur de gjorde och inte utmanade dem mer. Det hade också utmanat mig att försöka förmedla hur jag ville ha det. Till en annan gång ska jag vara mer förmedlande och på så vis få till en bättre dialog med orkestern jag spelar med.

Detta var ett intressant experiment, och jag fick bra och nyttiga erfarenheter. Nu lämnar jag Telemann i arbetet och går över till nästa verk.

Max Reger: Svit för soloviola g-moll opus 131d nr 1 (1915)

Beträffande detta verk är utgåvorna inte alls lika många som i fallet med Telemann. Jag har hittat tre stycken;

1) Simrock som sedan övergick i Peters förlag. (IMSLP)

I denna utgåva är noterna fulla av anvisningar ang. nyanser, artikulation m.m.

2) C F Peters nr 3971 bearbetad av Carl Herrmann

Simrocks utgåva övergick 1928 till Peters förlag. Detta är denna utgåva. Den ser ut exakt som Simrocks utgåva men är bearbetad så där finns förslag på fingersättningar och stråk. Detta är den enda skillnaden mellan utgåvorna.

3) Urtextutgåvan utgiven på G Henle Verlag

Denna utgåva är en återgivning av Regers notskrift. Den bygger på versionen som finns utgiven på Simrock. Här förekommer inga fingersättningar eller stråkbearbetningar.

Sats 1: Molto sostenuto

Satsen har en slags ABA form.

Den har en introducerande, lite ouvertyrliknande långsam inledning som varar fram till takt 5 (se bilden nedan). Nyansen är forte vilket innebär en ganska kraftig inledning som dessutom förstärks av de brutna ackorden.

Molto sostenuto
espress.
f

Opus 131d, Nr. 1

sempre f *mp*

poco rit.
f

Sedan i takt 6 följer en slags vidareutveckling i pianonyans i stigande sekvenser med kulmen i takt 11 på det höga f'. Efter det faller det gradvis till takt 13. En liten avslutande figur rundar av denna första del som man kan kalla för A-delen. Se bilden nedan:

The musical score is written in a single system with five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second staff continues with dynamics of *f*, *mp*, *cresc.*, and *f*. The third staff has *mp* and *cresc.* dynamics. The fourth staff features *f*, *poco a poco dim.*, and *f* dynamics. The fifth staff concludes with *poco rit.* and *p* dynamics. The music consists of ascending and descending melodic lines with various articulations and slurs.

Sedan följer i takt 14 med upptakt en B-del. Denna byggs också upp i stigande sekvenser med första höjdpunkt i takt 16 på det höga b^{ss} som sedan fraseras av ner till b^{ss} i takt 17. Därefter kommer en låg, kort tvåstämmig ”modulation” på andra slaget till slag ett i takt 18. Den är i pianissimo. Denna följs av triolfigurerna som introducerades i takt 14. Det faller sedan i sekvenser i takt 18-19 innan det vänder och och stiger igen takt 20-21 och i takt 22 kommer hela satsens stora höjdpunkt med sexter i högt läge. Efter det kommer triolfiguren inverterad följd av svar i mezzoforte med motivet som inleder B-delen, också det inverterat. Triolerna går sekvensmässigt uppåt och musiken stegras till takt 25 där hela B-delen rundas av i en fallande sekvens.

Sedan följer en avslutning där A-delen kommer tillbaka fast med en avslutning som kan ses som en coda i de sista takterna. Denna andra A-del kan vara lite friare rytmiskt än när man presenterar den första gången i början av stycket för då har man redan hört det en gång och det ger möjlighet att vara något friare i återtagningen.

Beteckningen *molto sostenuto* väljer jag att tolka som att det ska vara ett relativt långsamt tempo. Satsen har en berättande karaktär, nästan lite kåserande. Med det

menar jag att musiken på något sätt "letar sig fram genom stycket". Det är mycket som är uppbyggt på sekvenser vilket ger en slags resonerande karaktär i stil med "om det är så, så kommer det bli så och då blir det slutligen så här". Exempel kan ses som den stigande sekvensen i takt 6 med upptakt till första åttondelen i takt 9. Ett annat exempel är efterföljande sekvens i takt 9 med stigande sekvens som strävar uppåt mot f' och där kommer själva poängen i meningen. Sedan faller det gradvis fast man försöker hålla upp det i takt 12 med lite stigande försök (små sekunder uppåt) men man får "ge sig" och avslutar med en bågfigur i takt 13. Sedan är det som att det kommer ett slags "men å andra sidan kan det vara så här" i takt 14 med upptakt. Då kommer en helt ny rytm och ett annat motiv. Det är exempel som dessa som gör att jag tycker att hela satsen har en starkt berättande och kåserande karaktär. Dock är uttrycket samtidigt ganska tungt och allvarligt och introvert.

När jag spelar denna sats så är jag ganska fri i tempot, man kan kalla det "quasi recitativo". Den berättande och "kåserande" karaktären gör att man kan vara fri och t.ex låta viktiga toner få ta tid. Metronomiskt tänk med sträng rytm tycker jag inte passar alls i denna sats då man skulle rusa förbi viktiga hållpunkter. Jag tycker verkligen att man berättar något när man spelar denna sats, det finns en tydlig "handling". Man kan kanske inte översätta till något bokstavligt men jag har verkligen denna bild i tanken när jag framför den.

Sats 2: Vivace – Andantino

Denna sats är skriven i tretakt:3/4. Även denna sats har en ABA form. Del A består av takt 1-53 med beteckningen Vivace. Del B består av takt 54-100 med beteckningen Andantino vilket innebär att den delen ska gå något långsammare än A-delen.

Vivace-delen är livlig med mycket rytmisk energi. Även terrassdynamik som ger dramatik i satsen.

Första sju takterna har ett tema som är rytmiskt effektivt och dubbelgreppen ger mycket klang. Det är tydlig terrassdynamik med forte och piano. Det finns också en intressant och effektiv hemiolrytm i takt fem till sju. Dessa sju takter kan ses som satsens tema och "byggstenar" som sedan bearbetas under satsen. Efter denna inledning följer en fyrataktperiod i piano i takt 8 med stigande sekvenser mot höjdpunkt i takt 11 där nyansen är forte. Detta upprepas igen i takt 12-14 fast i pianonyans men denna gång är det återigen hemiolisk rytm som en variation. Höjdpunkten är i takt 15 på fortebeteckningen. Där övergår det i tretakt igen och stiger i takt 15-16 mot fortet i takt 17. Detta följs av diminuendo och poco rit i takt 18-19. (Se notexempel på nästa sida)

Vivace

The musical score consists of five staves of music. The first staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second staff includes a key signature change to one sharp (F#) and a dynamic of fortissimo (*f*), with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The third staff has a dynamic of forte (*f*) and a piano (*p*) dynamic with a crescendo (*p cresc.*). The fourth staff has dynamics of forte (*f*) and piano (*p*). The fifth staff is marked *poco rit.* and features dynamics of forte (*f*) and piano (*p*).

Satsen fortsätter med liknande förlopp. Det är korta ”episoder” med variationer på de inledande takterna i satsen. En del sekvenser som byggs upp både tonhöjdmässigt och nyansmässigt. Rytmskta effekter med hemiolisk rytm förekommer på flera ställen. Det kommer en återtagning med satsens inledande tema i slutet, fast bara de fyra första takterna är identiska. Sedan följer en utveckling i stigande sekvens med hemiolisk rytm. En ”dubbelgreppspassage” i fortentyans är höjdpunkten innan vivace-delen avslutas med fyra takter liknande takt 15-19. Detta avrundar hela vivace delen och förbereder andantino delen när det kommer första gången. Andra gången rundar det av hela satsen.

Andantino-delen är som jag ser det en mjukare, kontrasterande del med mer sångbarhet än vivace-delen. De längre stråkbågarna ger också mer mjukhet och mer sångbarhet. Andantino börjar med ett motiv i två takter som stiger uppåt. Stämföringen med hornkvinter ger en ”konkret” och ”genomträngande klang”. Därefter kommer det ett svar i tredje takten som är mer tveksamt i karaktären men mer uttrycksfullt. Denna dialog upprepas sedan igen fast en helton upp. Detta ger en stegrande effekt. Sedan kommer en fyrataktersfras där första tonen det höga bess” är höjdpunkt i hela inledningen i denna andantinodel.

The image shows a musical score for the Andantino section, measures 58-65. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a horn quintet part with dynamic markings (mp, p, pp) and articulation (accents, slurs). The tempo is marked 'Andantino' and 'espress.'.

I takerna som följer är det liknade uppbyggt i denna del som i vivace-delen. Reger utvecklar de inledande takternas motiv och varierar dem.

Därefter följer en återtagning där hornkvinterna från början kommer tillbaka. Från återtagningen är det likadant som i början av delen förutom i slutet där det avrundas i pianissimo och poco a poco sempre rit.

I denna sats känns det rätt att tänka musiken med ett slag i takten istället för tre. Det ger en spänst i musiken. Då blir också hemiolrytmerna mer intressanta för lyssnaren. Om man jämför med första satsen är denna sats helt klart livligare och mer energisk. Också mer dramatisk framförallt p.g.a. de ibland hastiga dynamiska skiftningarna. Rent instrumentalt är denna sats svårast eftersom det är mycket dubbelgrepp, särskilt terserna är krävande intonationsmässigt. Även klangligt är den svår då dubbelgreppen lätt innebär att man forcerar klangen för att få med båda strängarna. Det gäller få till en mjuk klang som sjunger.

Andantinodelen ser jag som en mycket vacker och lite drömsk del. Men den har bitvis även lite drama och allvar. Men den är helt klart en kontrast till vivace-delen. Det gäller att ha långa linjer och en mjukare klang, speciellt i pianopartierna.

När man tar om vivace-delen igen så är det viktigt att spela den på liknande sätt som man gör första gången. Det är inte utskrivet repris med annat slut utan man tar om hela delen exakt som man gör första gången. Detta måste man ha i åtanke. Jag försöker göra

likadant båda gångerna vivace-delen kommer med en lite mer avrundande karaktär med något mer ritardando sista gången då det är det sista som händer i satsen.

Sats tre: Andante sostenuto

När jag tog mig an Regersviten så valde jag att jobba lite extra med just den här satsen. Jag ville vara så medveten som möjligt redan från början. Hur skulle jag kunna gå till väga för att göra denna musik till min egen?

Till att börja med spelade jag igenom den för att se hur det gick och för att få ett första intryck. Denna sats är dock ganska svår med alla dubbelgrepp så det var svårt att spela igenom den. Jag tog då bort de flesta dubbelgrepp och spelade bara en stämma, den som jag tyckte var melodin. Sedan ägnade jag mig åt att analysera noterna utan att spela och på så sätt försöka få en bild av satsen. Jag ställde mig flera frågor: Dubbelgreppens betydelse? Vart går fraserna? Höjdpunkter/lågpunkter? Formen på satsen? Fingersättningar? Stråk? Tempo? Stämning/atmosfär i satsen? Dynamik? Det blev alltså en hel del frågor att besvara. Jag bestämde mig för att rangordna frågorna, dvs. vilka var viktigare än andra. Jag sorterade upp dem i två grupper och kallade den ena Mål och den andra verktyg.

Målfrågor, sådana som ska framgå i klingande resultatet

1. Formen på satsen
2. Frasernas uppbyggnad
3. Stämningen i satsen
4. Höjdpunkter/lågpunkter
5. Dynamik

Formen på satsen:

Denna sats har en slags ABA form om man vill göra formen ganska klar och enkel. Takt 1-13 utgör ett slags A1, takt 14-26 B och takt 27-40 slutligen A2.

Frasernas uppbyggnad:

Jag har gått igenom hela satsen och tänkt igenom hur fraserna går. Här ett bildexempel från inledningen som visar på hur jag gjort. Metoden är ganska enkel då jag enbart ritat streck i noten för att markera fraseringsarna. Detta är en tillräckligt effektiv metod för att klargöra och medvetandegöra frasernas uppbyggnad i denna sats.

The image shows a musical score for 'Andante sostenuto' in 3/4 time, marked 'espress.'. The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music consists of a series of chords and melodic lines. The second staff continues the piece, and the third staff concludes it with a 'rit.' (ritardando) marking and a 'sempre espress.' (sempre espresso) marking. The score is annotated with various dynamics: 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), 'mf' (mezzo-forte), and 'p' (piano). Phrasing lines are drawn above the notes to indicate the structure of the phrases. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Stämningen i satsen:

Lugn och harmoni råder i inledningen utan direkt drama. Man rör sig i nyanserna piano och pianissimo. Takt 8 kommer det plötsligt ett mezzoforte som bryter av och skapar lite oro. ”Utbrottet” följs av ett svar liknande början i piano. Detta upprepas men andra gången är utbrottet mildare då det är en ton ner. Svaret är också något mildare då omfånget är mindre.

B-delen börjar i takt 14 med ett ”utbrott i forte” och här är stämningen mycket mer dramatisk. Melodin går mycket högre upp i register och dubbelgreppen ger det hela ännu mer klang. Sedan kommer ett lite överraskande piano i takt 17 men det stegras snabbt tillbaka till forte i takt 18 innan det går tillbaka kraftigt till piano i takt 20. Sedan kommer en liten ”modulation” mycket lik den som finns i första satsen i takt 17-18 men här i mezzoforte. Sedan kommer tre tacters stegring med samma motiv fast med stigande tonhöjd i varje takt. Detta kulminerar i fortet på slag ett i takt 25. Här är det också ganska dramatiskt. därefter ett piano som visserligen stegras till forte men här rundas B-delen av och det börjar mot återtagningen igen.

Höjdpunkt/lågpunkt:

Höjdpunkten i satsen finner man i takt 16 med motiveringen att det sker en stigande rörelse mot tonen a´ på slag 3. Det är också forte i dynamiken. Denna kombination ger en höjdpunkt som inte återfinns någon annanstans i satsen. Lågpunkten kommer i takt 20 på tonen g. Nyansen är piano. Det finns pianissimo ställen i satsen men de är inte lika avspända som denna takt. Det har varit en lång stegring takt 17-19 som sedan dör ut. Här finns ett lugn och det behöver inte gå vidare.

Dynamik

Dynamiken i denna sats är ganska betydande för satsen. Man får inte spela början i piano för starkt, men samtidigt inte för svagt för att ha möjlighet att ta fram pianissimot som är angivet i takt 2. ”Utbrottet” i mezzoforte i takt 8 måste vara tydligt starkare än det som varit innan, men heller inte för starkt. Det kommer forte senare i takt 14 så man måste ha utrymme för det också. Fortenyansen kan vara ganska maxad då det inte förekommer något fortissimo i denna sats. Utmaningen i denna sats dynamiskt är att framförallt spela de svaga nyanserna tillräckligt svagt men samtidigt behålla en solistisk klang. Det får inte bli tvekan.

Verktyg, som ska verkställa målen

1. Fingersättningar
2. Stråk
3. Klang
4. Tempo (vilket tempo jag väljer påverkar uttrycket)
5. Dubbelgreppens betydelse?

Fingersättningar:

Beträffande fingersättningar så är det mycket i denna sats som inte är så komplicerat. Man hittar snabbt lösningar som passar. Dock finns det många krävande dubbelgrepp som inte ligger så bra på violan. Då får man försöka hitta lösningar som inte påverkar fraseringen så mycket. Alla terser och sexter medför mycket lägeväxlingar upp och ner på greppbrädan. Detta kan störa musiken om man inte har bra lösningar. Jag går inte in i detalj på dessa fingersättningar, men det var helt klart så att processen med att hitta smidiga sådana var mycket viktig för att kunna komma igång och spela satsen.

Stråk:

När det kommer till stråken i denna sats har jag försökt att följa de bågar som står i möjligaste mån. Det ville jag i alla fall utgå ifrån. På några ställen har jag brutit bågarna för att komma bättre till med stråkdisponeringen. Exempel takt sex där jag bryter första bågen och tar andra tonen uppstråk. Sedan följer jag bågarna och hamnar på nerstråk i takt åtta där det är diminuendo till piano. Anledningen till att jag ville ha nerstråk är att det generellt är lättare att göra diminuendo på nerstråk än på uppstråk. Detta är dessutom ett frasslut. I takt 26 bryter jag andra bågen för att komma upp på tredje slaget och därifrån kunna komma på nerstråk i ”återtagningen” i takt 27. I näst sista takten bryter jag sista åttondelarna för att komma ner på sista tonerna i takt 40. Här är argumentet detsamma som i takt åtta, dvs jag vill komma ner för att lättare och naturligare göra diminuendo. Det passar också när det ska ner till pianissimo och dessutom är sista takten i hela satsen.

Klang:

Att hitta en klang som bär i pianopartierna var viktigt. Men också att hitta en stark men sjungande klang var en utmaning i fortepartierna, speciellt i dubbelgreppen. Jag arbetade mycket med att spela delar av satsen enbart med stråken för att isolera problemet med klangen. Det är ju mycket en fråga om stråk. Vibratot påverkar också klangen.

Tempo:

Beteckningen Andante sostenuto indikerar att man kan ta ett ganska långsamt tempo. Samtidigt behöver man ha ”styrkraft” i musiken. Jag tänkte mig satsen på fjärdedelar för att inte hamna i för långsamt och ”stötigt” tempo. Det är också lättare att hålla ihop fraseringen då.

Dubbelgreppens betydelse.

Det är lätt att som instrumentalist se dubbelgreppen som ett hinder. De flesta dubbelgrepp är svåra och ställer till det rent tekniskt eftersom de inte är särskilt stråkidomatiska. Men vad betyder de då rent musikaliskt? De ger klang, och harmonik. De kan också ses som tvåstämmighet. T.ex. början fram till takt åtta är det en duo som spelar tillsammans. Men i takt åtta bryter överstämman ut i mezzoforte och understämman svarar i piano. Detta upprepas och sedan följs stämmorna åt igen i takt 13. Det är visserligen inte noterat som tvåstämmighet med paus i den ena när den andra spelar. Men det kan vara ett sätt att förstå dubbelgreppen. På så sätt får dubbelgreppen musikalisk betydelse och innebär inte bara en teknisk svårighet.

Denna sats påminner mycket om den första satsen. Det är en mycket vacker sats, speciellt när man spelar den efter den ganska dramatiska andra satsen. Jag tycker man kan vara ganska fri i tempot även i denna sats som i första, men inte lika mycket. Eftersom den är skriven i en ABA form gäller det att vara tydlig med det. A-delens vackra stillhet och B-delens mer dramatiska och starkare nyanser gör samtidigt att det inte är så svårt att vara tydlig med det.

Sats 4: Molto vivace

Det är avslutande satsen. Beteckningen indikerar snabbt tempo. Det innebär en yvig snabb avslutning på hela sviten. Satsen är inte så lång, den klart kortaste i sviten. Denna sats har en hel del terrasdynamik, med snabba växlingar mellan forte och piano. Detta ger dramatik och en hel del ekoeffekter.

Satsen börjar med att det kommer ett harmoniskt förlopp i brutna ackord. Dessa är också terrasdynamik med ekoeffekt. Fortenyans i takt ett och två, piano i tre och fyra. Takt 14-22 har en stigande sekvens med höjdpunkt i takt 22 på tonen g². Detta g² kan ses som hela satsens höjdpunkt. Återtagning i takt 40-50, dvs takterna är detsamma som inledningen. Takt 51-63 är en slags coda som avslutas med ett sempre ritardando de sista tre takterna. Detta ritardando i kombination med de brutna ackorden ger en kraftfull avslutning på satsen och på hela denna svit.

När man har spelat de tre föregående satserna och kommer till denna upplever man det som lite ”absurt” tycker jag. Sats ett och tre är stilla och ganska långsamma i händelseförloppen. Andra satsen är mer dramatisk och snabbare, men går ändå ihop med de övriga. Denna sats är bara en och en halv minut i det tempo jag spelar, och den är inte särskilt melodiös utan bygger mycket på brutna ackord och sekvenser. Den påminner lite om en ”etyd” då den är så pass kort men ganska avancerad rent tekniskt. En bild jag har av denna sats är att man avslutar i ett rasande tempo och ”chockar” lyssnarna lite efter tredje satsen. Slutet på satsen med sina brutna ackord och ritardando ger en häftig final på sviten. Jag tar verkligen ut ritardandot och de allra sista tonerna spelar jag med mycket bestämdhet. Då avslutar man ”med bravur” som i bästa fall väcker beundran hos publiken.

Brahms klarinettsonat i Ess-dur, sats 3 version för viola och piano

Anledningen till att jag valt detta stycke är att jag vill undersöka hur det blir att jobba med mina frågor i en duosituation. Hur kan man ha en egen identitet i en duoinstudering? Jag har i arbetet fått möjlighet att arbeta med en av pianoinstuderarna på skolan, Magnus Ricklund.

Jag har spelat sats ett och två tidigare, så det var lämpligt att välja den sats som jag var obekant med.

När man är två personer som ska göra en tolkning ihop istället för en så ställer det andra krav. Om man spelar ett solostycke, t.ex. sviten av Reger, så kan man bestämma allting själv. Men i duosituationen är det en fråga om att kompromissa, om att ge och ta. Oftast när jag spelat duo eller med fler har jag sköljts över av idéer från medspelarna. Detta är ju inget negativt i sig, men problemet har varit att jag själv inte haft så många idéer, eller i varje fall inte särskilt utvecklade sådana. Då har jag ”dragits med” i tankarna från andra och ”hängt på” hur de vill ha det. Resultaten har ofta varit goda, så problemet har mest varit för mig själv. Att jag inte har en egen idé om hur jag vill ha det. Så detta ville jag undvika i arbetet med Magnus. Innan vi sågs första gången så ville jag vara så förberedd som möjligt. Jag gjorde ett förarbete på egen hand och förberedde så mycket jag kunde utan att ha spelat med piano.

Jag har använt en utgåva, en urtextutgåva från G. Henle Verlag.

Denna Henleutgåva har en violastämma som inte innehåller tekniska anvisningar som t.ex. stråk eller fingersättningar. Det är svårt att säga om bågarna är stråkbågar eller fraseringsbågar. I just denna sats kan bågarna som står fungera, då de är relativt korta och man då inte drabbas av ”stråknöd”, dvs. att man får slut på stråk. Det som definitivt inte står är fingersättningar. Fördelen är att man får bestämma själv. I detta arbete är det ju ett mål att bli mer medveten och självständig så då är det bara bra att tvingas ta beslut utan några förtryckta fingersättningar.

Analys av satsen

Den har beteckningen Andante con moto och är finalsats (tredje sats) i sonaten. Violan och pianot är likvärdiga, det är inte en solostämman med ackompanjemang utan stämmorna är väldigt sammanflätade.

Satsen är ett slags tema med variationer.

Tema i takt 1-14.

Temat är ganska enkelt uppbyggt och bör nog spelas på ett okomplicerat sätt. Man kan nästan tänka sig viskaraktär. Harmoniken är intressant då man inte får en ordentlig tonika förrän på sista tonen i hela temat. Hela vägen fram dit är det en dominantisk harmonik som hela tiden leder vidare. Detta skapar en "förväntan" och "längtan efter tonikan". Hela inledningen med temat är på så vis en introduktion där man bygger upp en förväntan; "Nu kommer det en finalsats, och den verkar spännande".

Nyansen är poco forte och forte vilket innebär att temat ska presenteras tydligt och med "värdighet". Notexempel på hela temadelen i violastämman:

The image shows a musical score for the theme in measures 1-14 of the finale. The score is written in treble clef, 6/8 time, and B-flat major. It begins with the tempo marking "Andante con moto". The first measure is marked "poco f". The score consists of four staves. The first staff contains measures 1-3, the second staff contains measures 4-6, the third staff contains measures 7-9, and the fourth staff contains measures 10-14. The score includes dynamic markings such as "poco f", "f", "p", and "calando". The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Variation 1 takt 15-28.

Här är temat avskalat. Det är en mycket dissonant variation, och är lite svår i uttrycket om man jämför med den "varma" harmoniken i temadelen. I inledningen av denna variation är rytmförhållandet mellan viola och piano ganska intrikat. Violan ligger på slagen medan pianot har små inpass på synkoperade rytmer. Man får inte heller höra harmoniken i sin helhet. Variationen utvecklas och harmoniken blir mildare och mer komplett men är fortfarande ganska komplex. Genom att den är väldigt kontrapunktisk påminner den starkt om Johann Sebastian Bachs stil. Likheten med temat blir också mer och mer tydlig ju längre variationen pågår. Nedan bild på inledande takterna.

The image shows a musical score for the beginning of Variation 1. It is written in treble clef, 6/8 time, and B-flat major. The score begins with the tempo marking "poco f". The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Variation 2 takt 29-42

Denna variation har nyansen piano vilket är första gången i satsen som det börjar med piano. Detta ger en mildare karaktär. Sextondelsfigurerna i pianot ger ett rörligare intryck, men harmoniken är samtidigt ganska enkel och det är långsammare progressioner. Så intrycket som helhet är att denna variation är ganska lugn och den gestiska figureringen ger ett nästan impressionistiskt intryck. Rollerna byter i mitten då violan går över i sextondelsfigurerna som ackompanjerar samtidigt som pianot tar över melodin. Violan tar sedan över i sista fraserna där variationen avrundas. Notexempel:



Variation 3 takt 43-56

Här är beteckningen *grazioso*. En rörlig men elegant variation. Nyansen är fortfarande piano som variation 2. Variationerna 2 och 3 påminner om varandra med figurerna är mycket mer utsmyckade i denna variation. Notexempel:



Variation 4 takt 57-70

Nyansen är *pp* i denna variation och det innebär att man går ännu lägre ner nyansmässigt än i variation 2 och 3. Det är långsamma notvärden, speciellt i kontrast till de rikt utsmyckade figurerna i variation 3. Harmoniken är också väldigt flytande, med septimackord som visserligen upplöses men som ganska snart övergår i nya septimackord som är starkt ledande vidare. Det är ett stort lugn i denna variation då det inte händer så mycket olika saker utan det som sker är ganska likadant över hela variationen. Harmoniken är ganska spännande men den genomgående stämningen är ett stort lugn och en stillhet. Detta gör att denna variation är den klart lugnaste variationen i hela satsen. Variationen avslutas med ett *calando* som förstärker denna stämning ytterligare. Notexempel:



Variation 5 (Allegro) takt 71-97

I variation 2, 3 och 4 har det gradvis sjunkit nyansmässigt och när variation 4 avslutas är det ett stort lugn i musiken. Kontrasten när denna variation börjar är enorm. Nu är nyansen forte, det är ett nytt tempo (Allegro beteckningen) och det är från och med nu noterat i 2/4 istället för 6/8. Dessutom är nu tonarten ess-moll istället för Ess-dur. Karaktären är mycket mer bestämd och dramatisk. Notexempel:

The image shows a musical score for Variation 5, measures 71-97. It is written for a keyboard instrument (Klav.) in 2/4 time, E-flat major. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes dynamic markings such as 'forte!', 'mf ben marc.', 'cresc.', and 'f'. The notation features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (E-flat major). The score is divided into two systems, with measure numbers 71 and 80 indicated at the beginning of each system. The final measure of the variation is marked with a '6' and a key signature change to E-flat major (Kl. b).

Più tranquillo takt 98-153 (slut på satsen)

Efter "utbrottet" i variation 5 kommer vi nu till più tranquillo och nu är tonarten ess-dur igen. Denna slutdel summerar satsen och variationerna och blandar dem. Från takt 135 till slutet kommer en slags coda. Dock kan hela detta Più tranquillo-avsnitt ses som en lång avslutande coda.

När man spelar denna sats tycker jag att man verkligen ska fokusera på att visa att det är en variationssats. När man presenterar temat ska man vara tydlig och när man avslutar temat är det bra om man har en kort "paus" innan variation ett börjar. Då förstår man som lyssnare att temat är över. Att ha en klar uppfattning om karaktärerna i variationerna är också viktigt. Variation ett är ganska lik huvudtemat men mer avskalad. Likheten tycker jag är viktigt att man tar fram. Variation tre är mer livlig och det är mer "givande och tagande" mellan viola och piano. Detta är också viktigt att ta fram. Variation fyra är mycket mer stillsam och oväntad i satsen. Här kan man verkligen försöka "stanna tiden". Då blir Allegrodelen i ess-moll en "chock" för lyssnaren, en överraskning som jag tycker om. Più tranquillo delen i slutet är inte lika originell som de andra variationerna utan här börjar satsen "knytas ihop" och hela sonaten får en final som är mycket energisk och kraftfull, särskilt de sista takterna i hela satsen.

Jag upplever denna sats och hela sonaten som en aning svårspelad. Dels går den i Ess-dur som inte är en helt enkel tonart på violan. Det är också svårt ibland att hitta enkla lösningar då det inte alltid ligger så bra på instrumentet. Eftersom det är skrivet för klarinetten från början så är säkert mycket av figurerna klarinettidiomatiska men på violan blir det svårare i teknisk bemärkelse. Detta innebär att man måste ta sig tid till att hitta bra fingringsättningar. Detta är särskilt tydligt i takt 43-55 där det är mycket strängväxlingar och kromatik. Här fick jag leta mycket innan jag hittade bra eller bekväma fingringsättningar.

I hela processen med att hitta fingersättningar började jag med att bara spela utan att tänka igenom så mycket i förväg och på så sätt se vad jag rent intuitivt kommer på. I detta stadium var det viktigt att få nedskrivet de fingersättningar som jag kom på. De kanske inte alltid var jättebra och jag var inte alltid nöjd med dem, men jag var tvungen skriva ner dem för att inte behöva börja om från början nästa gång. Att anteckna i noterna och att bestämma saker tidigt i instuderingen är inte alltid min styrka men jag fick bra övning i denna process. Nästa gång kom jag ihåg fingersättningarna eller påmindes av tidigare anteckningar. Jag kunde då pröva dem på nytt och se hur jag tyckte denna gång. Var den bra behöll jag den och var den inte bra försökte jag hitta annan lösning. Det är nog bra att alltid ifrågasätta fingersättningar, men samtidigt också hela tiden ha en som går att använda i nuläget. Om man letar efter den ”ultimata fingersättningen” får man nog leta länge. Man tar den bästa fingersättningen man kommer på i nuläget. Sen kan man alltid ändra. Detsamma kan sägas om vilka stråk man ska använda.

Reflektion över repetitionerna med Ricklund:

Jag hade förberett min egen insats bra, då jag hade övat mycket på stämman innan. Eftersom jag hade haft lång tid på mig att förbereda mig innan repen kunde jag bekanta mig med musiken och hinna få en egen uppfattning om satsen. Denna helhetsbild hann också mogna innan vi sågs. Så mitt mål med att ha egna tankar och egen uppfattning om vad jag ville göra uppnåddes. Detta gjorde det också lättare att diskutera kring hur vi skulle spela ihop. Jag ”hängde inte på” Magnus idéer enbart utan tillförde egna förslag och kunde argumentera för varför.

Det är viktigt att kunna helheten när man spelar med någon annan. Särskilt i en sådan här sats som är mycket komplicerad samspelsmässigt. Jag hade tittat lite för mycket enbart i min egen stämman och inte så mycket i pianostämman som jag trodde. Magnus hade bättre helhetsbild och jag hade ibland svårt att hänga med i resonemanget eftersom jag inte visste hur pianostämman var. Jag visste rollfördelningen, men inte mer sakligt harmoniken. Så det främsta misstaget var att jag inte hade läst pianostämman noga innan. Det är ju bara där man kan få helheten. Detta åtgärdade jag under perioden vi repeterade och då fick jag också mycket bättre helhetsbild.

Man kan fundera länge i teorin och tänka ut en version, men det är svårt att komma hela vägen fram med ett stycke utan att spela ihop med pianot. Det är först då man vet om det fungerar eller inte. I teorin kan det fungera men inte i praktiken. Den första repetitionen var lite trevande men vi fick i alla fall en början på arbetet. Vi fokuserade mest på att forma temat eftersom det är en variationssats och det är svårt att repa variationerna om man inte har ett ordentligt format tema att utgå ifrån. När vi hade format temat så fortsatte vi med att arbeta igenom hela satsen och få ihop helheten med de olika variationernas karaktärer.

Efter att från början varit lite trevande i samspelet kom Ricklund och jag snart igång med ganska bra samspel. Vi gav varandra impulser och vi kände båda att det var ett samarbete kring tolkningen där båda fick komma till tals.

Konsert med tre satser ur Regersviten och tredje satsen ur Brahms klarinettsonat i Ess-dur

Denna konsert som var en kortare lunchkonsert i Sjöströmsalen på Artisten den 7 april 2014, innebar ett konkret mål med den gestaltande delen i detta arbete. På konserten berättade jag kort om mitt arbete och spelade sedan först Regersviten (sats 1, 3 och 4). Därefter kom satsen ur Brahmssonaten med Magnus Ricklund på piano. Hela konserten var ca 20 min lång.

Denna konsert var väldigt krävande för mig att genomföra fast den var så pass kort. Anledningen var att framförallt Regersviten är så krävande tekniskt och har ett så stort och krävande uttryck. Dessutom är jag väldigt utsatt som spelar helt solo. Brahms var ju med piano så där var det lite mer ”avlastning”.

Dock tycker jag att jag uppnådde de mål jag satt med konserten och arbetet i stort. Regersviten och dess satser har jag funderat mycket på angående tolkningen de senaste åren. Började spela den första gången hösten 2012 så tiden har haft betydelse. Det var speciellt första satsen som jag kände mig oerhört trygg i tolkningen och visste vad jag ville göra och vad den handlar om. Sats tre är mer krävande tekniskt och den hade jag inte spelat lika länge. Där fanns också en känsla av trygghet och medvetenhet. Fjärde satsen är så kort och så snabb att man inte riktigt hinner tänka så mycket under den korta tiden som man spelar den. Tanken som jag hade var att den skulle vara en snabb och lite överraskande avslutning efter de två lugnare satserna ett och tre.

När det kommer till Brahms så kände jag verkligen att jag kunde stå för det jag gjorde. Jag visste vad jag gjorde och varför, eftersom jag gjort en så pass grundlig analys av satsen och de olika delarna i den. På en konsert så blir det dock en version i stunden, men både Magnus Ricklund och jag tyckte att det mesta av det vi försökt åstadkomma på repen innan också blev av på själva konserten.

Avslutning

Reflektion och diskussion

Innan jag började med arbetet så fanns det en föreställning om att någon annan vet bättre än jag hur det ska vara i en tolkning. Det kan vara en lärare, kollega eller ”världssolist”. Jag har inte litat på mig själv och inte trott att jag kan hitta lösningen och musiken på egen hand. Man kan nog t.o.m. kalla det dåligt självförtroende. Jag kommer från en folkmusikbakgrund där gehörsinläring är standardform för undervisning. Där härmar man någon annan och får då lära sig låten. En bieffekt av detta kan bli att man måste veta hur låten går innan man kan spela den. Detta är något som inte berikar fantasin utan man får ett slags ”hierarki”. ”Låten går så här, och därmed basta”. Man ifrågasätter inte så mycket. Generellt sett så har mitt ifrågasättande ökat markant de senaste åren. Dock så har nog denna ”hierarki” som jag beskriver dröjt sig kvar. Dels för att man som folkmusiker kan ha för mycket respekt för den klassiska musiken när man börjar med den, och det faktum att man härmar någon förutsätter att någon annan redan vet ”hur det ska vara”.

Sådana föreställningar och roller kan vara de egentliga anledningarna till att jag haft så svårt att ta egna beslut. Detta tänk var fortfarande ganska centralt när jag började med detta arbete. Det var ju just att hitta egna förslag och vägar till beslut som var det intressanta och varför jag valde ämnet. Under de två år som jag arbetat med projektet har det infunnit sig en hel del insikter kring detta.

Mina beslut kan vara lika bra som någon annans. Besluten kan ändras, därför behöver man inte vara rädd att ta fel beslut. Besluten är inte avgörande och framförallt inte oåterkalleliga. På så vis har besluten avdramatiserats för mig. Man måste spela på något sätt, dvs. på minst ett sätt. Annars blir det inget alls. Detta tvingar fram och påskyndar besluten till att åtminstone få till ett sätt och en tolkning. Hur vet jag då att jag tar mogna beslut? Jo, genom att grunda dem på så mycket som möjligt. Ta reda på så mycket som möjligt och vara öppen för information som kanske rör till det men som ger en mer komplett bild.

En viktig lärdom under detta arbete är insikten att man inte kan ifrågasätta sig själv och sina beslut hela tiden. Man måste ge sig själv tillåtelse att ta beslut i tolkningsprocessen. Helt enkelt ta beslut och sedan reflektera över dem. Då kommer man ifrån hela det ”rätt och fel”-tänk som varit gällande och som också hämmat mig tidigare. Eller mer konkret läraren/idolen/den andre har rätt och jag har fel. En tvekan på sin egen förmåga att kunna komma fram till något på egen hand. Man kan göra på olika sätt och var och en har sin egna ”goda smak”. Att ge sig själv tillåtelse att bestämma ger en känsla av säkerhet, och dessutom självständighet vilket hela arbetet har handlat om. Mina beslut är inte sämre än någon annans. Åtminstone inte om man ser generellt. Såklart kommer det komma dåliga beslut från mig i framtiden men också bra beslut. Man får bedöma varje beslut från fall till fall. Det härliga är att man också kan göra på olika sätt. Ena gången gör man så, den andra så.

Det har också varit intressant att göra intervjuerna i detta arbete. Både Ruijsenaars och Ricklund har varit inne på att man måste vara ärlig mot sig själv i sitt spel.

Ruijsenaars tar upp att han hade en väldigt dogmatisk lärare som styrde väldigt mycket för sina elever. Det är mycket intressant att höra att en person som Ruijsenaars som har en sån oerhörd rutin och framgångsrik karriär också en gång i tiden har arbetat med att försöka bryta sig loss ur sin lärares dogm och göra på sitt eget sätt. Det är alltså inte bara jag som kan ha problem med detta utan även han. Det kanske t.o.m. är så att alla, i alla fall väldigt många, konfronteras med detta någon gång i livet.

Ett problem som jag haft under arbetets gång är att jag utvecklat en "rädsla" för inspelningar. Jag har börjat undvika dem, och det har inneburit problem. Jag har varit så bestämd i att undvika dem att det nästan blivit ett egenvärde. Men jag har senare börjat tänka på att inspelningar också fungerar som en stor inspirationskälla. Och även, som Ruijsenaars är inne på, som måttstock. Ricklund säger att han aldrig börjar med att lyssna på inspelningar för att inte bli styrd. Han menar att han aldrig gjort det. Detta är intressant då jag varit inne på liknande spår med att försöka komma bort från inspelningar. Däremot lyssnar han ju gärna på inspelningar när han väl gjort sig en egen uppfattning. Då vill han gärna använda t.ex. Spotify för att jämföra och se hur andra har gjort. Denna "medelväg" att varken härma eller undvika inspelningar tycker jag verkar övertygande. Man använder dem då istället som referenser till hur ens egen uppfattning om musiken står mot andras. På så vis behöver jag inte "vara rädd" för inspelningar utan kan förhålla mig på ett fritt sätt till dem. Sånt jag hör och gillar kan jag ta in (men jag kanske inte behöver använda det själv), och sånt jag ogillar kan jag antingen bara låta passera eller lyssna på igen vid ett senare tillfälle och se om jag ändrat uppfattning.

Är det så viktigt att vara "ärlig" mot sig själv? Den frågan har jag ställt mig många gånger under arbetet. Men jag tycker ändå att det är att sträva efter i möjligaste mån. Det som Ruijsenaars är inne på med att man inte alltid kan vara ärlig när man t.ex kommer med "jetlag" och ska ha en konsert samma dag hör ju till undantagen naturligtvis. Man måste ibland "dra en interpretation ur lådan" som man vet fungerar och då får man finna sig i att man inte alltid kan vara helt "ärlig". Konserten måste göras och man levererar det man ska, fast man kanske inte känner själv att man varit helt inne i det och "totalt ärlig" mot sig själv. Så man kan inte alltid räkna med att vara "ärlig", utan ibland får man finna sig i att det inte alltid går.

Man kan också fråga sig om man måste vara så väldigt medveten i allt man gör? Kan man inte "bara spela"? Som jag nämner i början av arbetet så har detta att "bara spela" varit väldigt vanligt i mitt fall och att "spela på känsla" har inte varit något problem. Ruijsenaars är också inne på intuitiv tolkning. Man känner på sig hur det ska vara. Problemet för mig är att jag haft svårt att konkret argumentera för *varför* jag ska göra på ett visst sätt. Detta tycker jag har blivit mycket bättre i arbetet och det har också fört med sig att jag börjat se saker jag inte sett tidigare. Det har påverkat övrig musik jag spelat men som inte konkret berörts i detta arbete. Att göra en sådan analys som jag gör med tredje satsen i sviten av Reger innebär en ordentlig övning i att träna upp medvetenheten i tolkningen. Jag kommer alltid att upptäcka nya saker naturligtvis, men denna övningen har gett verktyg som kan användas generellt på alla typer av noterad västerländsk konstmusik.

Jag avslutar arbetet med att göra en liten utläggning kring självständigheten som jag jobbat mot under processen.:

Genom hela livet kommer man att stöta på förslag från alla möjliga håll på hur saker och ting bör göras. Har man ingen egen uppfattning så riskerar man att "kastas" mellan olika uppfattningar. Men öppenheten mot andra måste finnas där. Då kan man ta in mer information utifrån och bearbeta den och sedan forma något eget av det. Det kan bli lite förvirring på vägen men det är som det ska vara.

I boken *In i musiken* tar Peter Bastian upp en intressant sak. "Den enda faran på vishetens väg är rädslan för att mista sin klarhet"¹⁴. Jag har varit oerhört angelägen om att hitta en egen tolkning och bestämma mig för hur det ska vara. Det har varit just denna klarhet som jag velat uppnå. Men om jag låser mig fast vid en tanke och tolkning så är ju det inte heller bra. Att ta in så mycket information som jag bara kan och hela tiden vara öppen för att ändra min tolkning då det kan ha kommit till nya erfarenheter är en bra "medelväg". Ruijsenaars nämner att en del solister som spelar väldigt många konserter ibland spelar annorlunda och kanske "extra publikfriande" någon gång. Det beror kanske bara på att de inte vill bli mekaniska och alltid spela likadant. Det är också en aspekt. Det behöver inte vara lika varje gång, och ska nog inte vara det heller. Varje gång är en ny gång.

Det har varit en mycket lärorik process att göra detta arbete kan jag konstatera nu när det är avslutat, och jag är glad över att ha gått igenom den. Det har stärkt mig mycket som musiker och konstnär. Jag känner att jag blivit mer självständig och medveten i musiken jag spelar. I framtiden kommer jag fortsätta med dessa frågor och detta ämne. Mycket finns kvar och musiken och tolkningsprocessen kommer antagligen att fortsätta och utvecklas och ändras under hela livet.

¹⁴ Peter Bastian: *In i musiken*, sid 123.

Källförteckning:

Litteratur:

Bastian, Peter: *In i musiken*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 1987

Goehr, Lydia: *The imaginary museum of musical works*. Oxford: Clarendon, 1992

Kivy, Peter: *Authenticities, Philosophical reflections on musical performance*. Ithaca: Cornell university press, 1997

Thomas Anderberg och Bengt Edlund (sammanställare): *Musikfrågor : musikestetisk antologi*. Lund: Doxa, 1985

Pålsson, Hans: *Tankar om musik*. Stockholm: Prisma, 2002

Pålsson, Hans: Pianistens frihet och kompositörens text. *Universitets frihet. Tio tankar och en dikt*. Lund: Lunds universitet, 2008

Weman Ericsson, Lena: ”...världens skridskotystnad före Bach” *Historiskt informerad uppförandepaxis ur ett kontextuellt musikontologiskt perspektiv, belyst genom en fallstudie av Sonat i E-dur, BWV 1035, av J.S.Bach*. Luleå: Luleå tekniska universitet, 2008

Musikalier:

Noter på konserten av Telemann:

Georg Philipp Telemann: Konsert i G-dur för Viola, stråkar och basso continuo. Urtext Bärenreiter-Verlag, Kassel. 2002

Telemanns manuskript från IMSLP. Hemsida:

<http://japanese.imslp.info/files/imgnks/usimg/7/70/IMSLP219753-PMLP30082-Mus-Ms-1033-47.pdf> (27 maj 2014)

Utgåva från Bärenreiter-verlag, Kassel. 1955. Återutgiven av Edwin F. Kalmus, n.d.(efter 1987). Catalog A 3267.

http://petrucci.mus.auth.gr/imgnks/usimg/c/c7/IMSLP29019-PMLP30082-Telemann_-_Concerto_In_Sol_Maggiore_Per_Viola_E_Orchestra_D_archi_Viola_.pdf

Noter på sviten av Reger:

Berlin: N. Simrock, 1916.

http://petrucci.mus.auth.gr/imgnks/usimg/f/f1/IMSLP28964-PMLP64265-Reger_Suites_Op.131_for_Viola.pdf (här finns alla sviterna med)

Reger: Drei suiten für viola opus 131d. Utgiven på Peters förlag. Bearbetad av Carl Herrmann.

Reger: Drei suiten für bratsche allein opus 131d. Urtextutgåva utgiven på G.Henle Verlag, München.

Noter på sonaten av Brahms:

Brahms: Sonater opus 120 för piano och klarinett. Urtextutgåva för viola.
G. Henle Verlag. Utgiven av Monica Steegman.

Bilagor:

Inspelning från konserten i Torsby 22 april 2013 där jag framför konserten Telemann.
Filer 1-4

Inspelning från konsert på Artisten, Göteborg 7 april 2014 där jag framför sats 1, 3 och
4 ur Regersviten och sats 3 ur klarinettsonaten av Brahms .
Fil 5