

Klassisk pianoimprovisation som konsertform

- utgångspunkt från cd-skivan HÄRLIG ÄR JORDEN
Piano Improvisations in Various Classical Styles

In the style of: Mozart
Stravinsky/Bartók
Chopin
Debussy
Liszt

Staffan Biörklund-Jullander
maj 2004

C/D - uppsats i musikalisk gestaltning
Musikhögskolan vid Göteborgs universitet

Handledare: Harald Stenström

Klassisk pianoimprovisation som konsertform

Innehållsförteckning

1.	Abstract.....	4
2.	Personlig bakgrund.....	5
3.	Varför upphörde den klassiska pianoimprovisationen? Några indikationer och frågeställningar.....	6
4.	Allmänt om improvisation.....	11
4:1	"Felet" som resurs.....	13
4:2	Humorn som förlösare.....	14
4:3	Konserten som övningsplats.....	14
4:4	Lyssnandet som brottsplats.....	15
4:5	Big Bang.....	16
4:6	Konkretiseringar som ett hot.....	17
4:7	En upptäckt.....	18
4:8	Kompositionens betydelse (pianoetyder).....	20
4:9	Det mest fantastiska med improvisation.....	21
5.	Klassisk pianoimprovisation som konsertform med utgångspunkt från cd-skivan "Härlig är jorden", Piano improvisations in various classical styles, in the style of Mozart, Stravinsky/Bartók, Chopin, Debussy, Liszt. Staffan Biörklund-Jullander, 1994. Bakgrund.....	22
5:1	Improvisation i Mozartstil.....	24
5:2	Grundtonart i A B A form (tangentstorlek).....	25
5:3	Improvisationens längd.....	26
5:4	Fasta kombinationer.....	26
5:5	Tempots karaktär och betydelse.....	27
5:6	Taktart.....	27
5:7	Pianoanslag för Mozartstil.....	28

6.	Improvisation i Stravinsky/Bartókstil.....	28
6:1	Grundidéer till improvisationen.....	30
6:2	Karaktären.....	30
6:3	Tekniken (pianistiskt och improvisatoriskt).....	31
6:4	Anslaget.....	32
7.	Improvisation i Chopinstil.....	33
7:1	Val av A B + codaform / tekniska förebilder.....	34
7:2	Betoningar av dissonanser.....	35
7:3	Anslaget.....	36
8.	Improvisation i Debussystil.....	37
8:1	Tekniska modeller - pedagogiska funderingar.....	37
8:2	Karaktären.....	39
8:3	Synen på hel/halvtonsdissonanser.....	40
8:4	Anslaget.....	41
9.	Improvisation i Lisztstil.....	42
9:1	Karaktären.....	43
9:2	Anslaget.....	44
9:3	Tekniken.....	45
10.	Sammanfattning.....	47
11.	Litteratur.....	48
12.	Appendix.....	52
12:1	Några egna kompositioner (Staffan Biörklund-Jullander).....	52
12:2	Utgivna arrangemang (Staffan Biörklund-Jullander).....	52

Bilagor: 1) Notexempel
2) Körpianoetyd

Cd-skivor: 1) Härlig är jorden / Staffan Biörklund-Jullander
2) Fyra konsertetyder / Staffan Biörklund-Jullander

Abstract

The thesis contains mainly personal experiences relating to classical piano improvisation, based on the CD record *Härlig är jorden, Piano Improvisations in Various Classical Styles*. Six classics: Mozart, Stravinsky, Bartók, Chopin, Debussy and Liszt play the main roles in that record.

The idea is (apart from aiming at simulating the styles as faithfully as possible) to look at the various classical styles as different musical rooms created by the composers for us to enter and use. It is also a personal pedagogical goal to structure my ideas, including formulating the strongest possible requirements on the quality of my improvisations. A leading theme manifesting itself in different guises (depending on the style used) is not only a means for improving quality further. The audience has shown a great interest in this form. Improvisation can easily become a pleasure only for the performer. With a familiar theme appearing now and then the listener will not become bored.

For each composer serving as a model I account for my thinking when planning the improvisation. Planning can here best be compared to the concept of sketching. But there are also very clear rules of conduct I have imposed on myself.

Two other parts:

1) Why did classical piano improvisation cease? Some indications.

This part discusses a possible interpretation of musical history starting from Mozart's and Beethoven's presumed objections to piano improvisation in spite of them being frequent improvisers, not least in public.

2) General thoughts on improvisation.

Here I try to give a contribution to a treatment of the enigmatic phenomenon of improvisation. Based on personal experience and thinking I aim at finding means to get the sometimes elusive creative process going. Humour is here considered as a tool among others, and is something which I mean should be taken quite seriously.

Uppsatsen innehåller i huvudsak personliga erfarenheter angående klassisk pianoimprovisation med utgångspunkt från cd-skivan *Härlig är jorden, Piano Improvisations in Various Classical Styles*. Sex klassiker: Mozart, Stravinsky, Bartók, Chopin, Debussy och Liszt spelar huvudrollerna på denna skiva.

Tanken är (förutom att försöka efterlikna stilarna så mycket som möjligt) att se de olika klassiska stilarna likt olika musikaliska rum vilka tonsättarna skapat åt oss och där vi får gå in och verka. Det är också en pedagogisk tanke gentemot mig själv att ordna upp mina idéer och att bli ställa så stora kvalitetskrav som möjligt på mina improvisationer. Ett genomgående tema som visar sig i olika skepnader (beroende på vilken stil som används) är inte bara avsett att ytterligare skärpa kvaliteten. Publiken har visat stort intresse för den här formen. Improvisation kan lätt bli ett nöje enbart för den som spelar. Har man ett känt tema som då och då dyker upp ledsnar inte åhöraren.

För varje tonsättare som jag har som förebild på skivan redogör jag för hur jag tänkt då jag planerat improvisationen. Planering kan här bäst jämföras med begreppet skiss. Men det finns mycket tydliga förhållningsregler som jag också gav till mig själv.

Två andra delar:

1) Varför upphörde den klassiska pianoimprovisationen? Några indikationer.

Den delen innehåller ett resonering om eventuell möjlig tolkning av musikhistorien där utgångspunkten är Mozarts och Beethovens förmodade ogillande angående pianoimprovisation, trots att de själva improviserade mycket, inte minst offentligt.

2) Allmänt om improvisation. Där försöker jag ge mitt bidrag till att försöka resonera om gåtan improvisation. Jag försöker ur olika vinklar (byggt på egna erfarenheter och funderingar) få igång den ibland så svåråtkomliga kreativiteten eller skaparlusten inom ämnet. T ex humorn får här ses som ett verktyg bland andra, och är något som jag menar att man mycket seriöst skall arbeta med.

2

Personlig bakgrund

Mitt förhållande till improvisationen har under alla år som musiker varit likt en skugga. Den har alltid funnits där, men den har (och är fortfarande delvis) en undanskymd plats gentemot den noterade musiken som har företräde, inte minst av ekonomiska skäl. Jag brukar säga: Noter spelar jag enbart för brödfödan medan när jag improviserar, då arbetar jag som konstnär. Jag har också delat upp mitt musikaliska liv i ett solistiskt, (där jag då improviserar mycket) och ett när jag ackompanjerar, där det ju är

mycket praktiskt att använda sig av noter. Men som sagt, mitt egentliga "jag" hör inte hemma i noternas värld, förutsatt att jag inte använder dem till att komponera. Då får de ett annat liv och betydelse för mig. Hela min egen musikaliska historia kretsar mycket omkring denna polarisering (improvisation kontra noter). Jag kan inte vara utan noter, men upplever ändå att improvisationssituationen är undantryckt av den noterade musiken. Det är ju en mycket tidsödande verksamhet att öva in repertoar, och att dessutom många gånger känna sig som en kopiator gör inte motivationen lättare. Jag kan idag faktiskt få dåligt samvete gentemot mig själv när jag lagt ned ett stort övningsarbete på något verk. Det har blivit uppfört, det har gått bra, alla är nöjda utom jag, som kan känna en tomhet och en oro för att allt för mycket tid gått till spillo. Tänk vad jag kanske hade kunnat skapa istället på den tiden. Jag kan ibland fråga mig om jag skall jag ägna hela mitt liv åt att kopiera vad andra har gjort. Så gjorde inte de gamla mästarna, de skapade ju själva nytt material ständigt. Ändå kan jag tycka det är ett friskhetstecken hos mig att jag reagerar så här alltmer. Om det nu är något i mig som måste fram, så är det väl bra att jag börjar lyssna på dessa signaler.

Dessa funderingar och erfarenheter av improvisation kontra noter spelar de två huvudrollerna i min personliga och musikaliska bakgrund. Det är frågor som jag genom åren hållit för mig själv, och det är nog inte så att jag inte vågat diskutera detta. Snarare kan jag, när jag tittar tillbaka, se att jag idag har förmåga att kunna sätta ord på något som tidigare varit omedvetet medvetet. Här spelar själva cd-uppsatsen en stor och viktig roll för att hjälpa mig att se klarare på denna situation. Detta att ha varit tvungen till att formulera tankar och funderingar som snurrat härs och tvärs genom huvudet är en erfarenhet som jag inte vill vara utan.

3

Darför upphörde den klassiska pianoimprovisationen? Några indikationer och frågeställningar

"Music competitions in past centuries"

"In 1717, Volumier, the concert master of the 'Dresdner Hofkapelle', had the idea of arranging a competition between the two great organ players of the day - Louis Marchand and Johann Sebastian Bach. While Bach was waiting at the home of Minister Count Fleming for this confrontation to take place, he learned that his rival (and also his senior by some sixteen years) **had fled, and had taken the early coach to Paris!**" (*Piano competitions a comprehensive directory of national and international piano competitions. Second edition 1990. Alink, Gustav A.*)

Denna händelse berör mig på många sätt. Jag har stor förståelse för Marchands förmodade vånda att möta den kolossalt store Bach i en duell. Kanske han kände att utgången var given redan från början och att han nog bäst tjänade på att bara försvinna, "bättre fly än illa fåkta". Slår man upp hans namn i Sohlmans lexikon står det: "Marchands orgelkompositioner utmärks av en kromatisk harmonik, dock med en tämligen enkel satsstruktur utan mera långtgående kontrapunktiskt arbete". Jag förmodar att någon improvisation kunde ha funnits med i tävlingen och att det i så fall rörde sig om fugaformen. Bach lär ju ha improviserat fugor vilket enligt min mening är den mest högtstående och komplicerade formen för improvisation man kan tänka sig. Den har ju på det sättet också fått en hög status inom orgelvärlden och säkert också bidragit till att improvisation på orgel fortsatt som en musikalisk tradition. Detta som en kompletterande undran till kyrkans betydelse och behov av att stimulera improvisationen genom åren. Kopplingen till den klassiska pianoimprovisationen och varför den upphörde kan tyckas långsökt här, men min poäng skulle vara avsaknaden av kravet på det kontrapunktiska bottenelement som pianovärlden inte har på grund av avsaknaden av pedalerna. Detta skulle kunna förklara pianots svårighet att inom improvisation i t ex ren fugaform kunna befinna sig på samma gigantiskt höga musikaliska nivå. Denna förmodade bottenförlust kan ha orsakat en svårighet att få samma historiska status för pianot när det gäller improvisationens situation. Även om t ex Mozart lär ha improviserat fugor på piano så var det förmodligen inte samma "måste" som för den som improviserade på orgel eller komponerade. Fugaformen är ju också en stor del av grunden för hela kompositionsläran vilket också innebär en odiskutabel statusplats inom musikvärlden.

Följande händelse när Mozart uttrycker sitt ogillande i en pianoimprovisatorisk situation är en intressant indikation som man kan misstänka säger något om det förmodade "negativa" angående klassisk pianoimprovisation:

"Some decades later, a similar confrontation was set up at the Viennese 'Hofburg': Emperor Josef II was descended from a very musical family and music being his great passion, he had invited Wolfgang Amadeus Mozart to dinner. It was Christmas Eve 1781 and Mozart was greatly looking forward to the occasion, as he was eager to tell the Emperor about the progress of his work on the 'Entführung aus dem Serail', and fully expected to be asked to play parts of it at the keyboard. However, most unexpectedly, when he arrived, he discovered there was another guest: Muzio Clementi, who at that time lived in England, but was then travelling around Europe. The Emperor instructed the two musicians to play for him. Immediately, it was clear that a contest was about to take place. First the Emperor played certain themes and then he asked Mozart and Clementi to **improvise** variations on the themes. **Mozart was not very happy with the idea**, but none the less

played wonderfully. As well as the variations, fugues were demanded of the two contestants. In this, Mozart felt that he had properly 'beaten' Clementi. The fugue in C major, K.V. 394, which he put to paper some four months later, may well have had its roots in this contest. The next day Mozart received 50 ducats from the Emperor for his performance in the contest." *(Piano competitions a comprehensive directory of national and international piano competitions. Second edition 1990. Alink, Gustav A.)*

Varför reagerar Mozart negativt här? Är det för att han trodde sig vara ensam inbjuden och plötsligt får veta när han väl är där att också en annan musiker (Clementi) är ditbjuden? Kände han sig styrd av Josef II för att han "måste" **improvisera** på ett tema som kejsaren väljer, eller är det själva tävlings-formen som är motbjudande? Kanske en kombination av att bjudningen innehöll obehagliga överraskningar som irriterade Mozart. Han tvingades spela med i ett spel som kanske påverkade hans syn på tävlingar i musik. Eller också fanns den åsikten hos honom redan innan. Hur som helst, det som hände här kan ha haft en hämmande effekt på sikt. Dels vad gäller tävlingar i musik, men också att **improvisation** rent allmänt dras med i eventuell kritik. När en storhet som Mozart uttalade sig eller att man fick höra vad han ansåg i vissa frågor (mun mot mun) kan det ju ha haft en enorm påverkan på omgivningen och musikhistorien.

Nästa stora personlighet som också yttrar sig negativt i samband med musiktävlingar och improvisation är Beethoven, vidare i texten: "There is also a highly interesting account of the many pianistic Wettkämpfe ('matches') L. v. Beethoven had in his youth. I found this reported in an old edition of the 'Allgemeine Musik Zeitung' by Dr Konrad Huschke from Weimar, Germany. As in the confrontations of Bach versus Marchand, and Mozart versus Clementi, in the time of Beethoven such contests in musical performance were also held in the house of nobles and courtly surroundings. Dr Huschke estimated that at that time over three hundred pianists resided in Vienna. Contests were frequently organized between them and provided the audience with enormous excitement. **The young Beethoven may not have liked the matches, but neither did he avoid them; and when he did participate he showed off his pianistic mastery to the full.** In most cases, the contest consisted of both participants having to **improvise** on given themes. Obviously, the nature of such contests do not bear much resemblance to the modern piano competitions of today. Just imagine if the 18th Century participants had been required to perform compulsory pieces by Bach or Beethoven..."

Beethoven was an unequalled master in **improvisation** and therefore he established a good reputation from these contests. A few others were also well-known in those days for their pianism: Joseph Wölfl, a pupil of Mozart

who had an amazing finger technique; and also Abbé Gelinek, an expert on variations of whom Carl Maria von Weber wrote:

'Kein Thema auf der Welt verschonte Dein Genie,
das Simpelste allein, Dich selbst, variierst Du nie.'

(There is not a theme in the world
To which you have not spared your genius
You do not choose to vary though,
The simplest of these - yourself.)

Then, there was Lizawsky, a highly esteemed sight-reader. Others were Vonhal, Clementi, and Cramer.

The most interesting confrontations were between Beethoven and Wöllfl. One of their matches was held in the villa of Count Wetzler, a friend of Mozart's. They had to test their artistry by inventing a theme on which the other had to **improvise**.

Another regular opponent for Beethoven was Johann Nepomuk Hummel, who had a brilliant and clear 'touch'. Finally, two other pianists with whom Beethoven met in contest, were Abt Vogler, a pupil of Weber and Meyerbeer, and Steibelt, who was in a different category. Steibelt composed popular tunes for the piano, and performed them accompanied by his wife who played the tambourine. Although his piano playing was over-loaded with tremolo and trills, their shows attracted a lot of spectators and they readily combined them with the sale of tambourines. Steibelt got so carried away with self-conceit and his success, that after a while, he found it appropriate to speak French, instead of German.

How frustrating it must have been for Beethoven that this Steibelt was declared winner in one of their contests at the house of Count Fries! However, eight days later, they met again at a concert, again at the house of Count Fries. Steibelt had already enraptured the audience with his playing and went on to play some variations on the theme which Beethoven had used in his trio Op.11 and in the contest a week before. Beethoven's friends viewed this as being very tactless, and Beethoven himself was so disconcerted that he decided to sit at the piano and play a theme from one of Steibelt's compositions and proceeded to improvise so many different and impressive variations on it, that Steibelt left the hall before Beethoven had finished! Afterwards, Steibelt was so shocked that he declared never to play again, if Beethoven was also invited. Shortly afterwards, Steibelt left Vienna and was never seen again. **Moreover, Beethoven himself had come to the conclusion that competitions were not worthwhile, and soon he did not participate in them anymore."**

De här händelserna som Beethoven är med om kan ju mycket väl ha förstärkt hans redan negativa inställning till i första hand tävlandet som sådant och/eller improvisationens situation i sammanhanget. Den "show" som jag tror att Beethoven upplever här, är t ex när Steibelt låter sin fru använda tamburinen för att på ett enkelt och spektakulärt sätt förföra publiken. Kanske kände sig Beethoven hotad i sin artistroll, men han kan också ha upplevt en personlig och konstnärlig kränkning. Även om han var en högtstående tänkande varelse med möjlighet att lyfta ögonen över horisonten så var han ju bara människa, och ville som sådan säkert också "vinna". Men han funderade förmodligen också på vad den här situationen i förlängningen skulle kunna innebära: Ett hot mot den konstnärliga kvaliteten - vad händer om man spelar med i kampen om publikens popularitet? Att sedan Steibelt flyr när han hör Beethoven **improvisera** en vecka senare får ändå betraktas som kompetent av honom. Han kunde förstå Beethovens genialitet även om han inte stod ut med den.

Hur publiken uppfattade "duellen" framgår inte. Var publiken också övertygad om att det var Beethoven som skulle utses som "vinnare"? Det får vi ju aldrig veta, men den musikaliska kompetensen hos publiken vid den här tiden var troligen relativt hög. Utan en någorlunda kompetent publik hade tonsättarna förmodligen inte överlevt. Av den anledningen kunde publiken säkert bedöma skillnaderna mellan Beethoven och Steibelt i det här sammanhanget. Men varför är Beethoven bekymrad i den här situationen? Han vann ju alltid. Och varför sa han när han inte längre ville delta att det inte var "lönande, ekonomiskt lönsamt, värt besväret" (worthwhile)? I så fall kanske Beethoven (med hänsyn till publiken och oron för en eventuellt konstnärlig dekadent utveckling) medvetet uttrycker sig diplomatiskt. Allt för att kunna dra sig ur en situation som störde Beethoven i någon form.

Vad har dessa båda händelser (Mozart och Beethoven) betytt för den allmänna inställningen på sikt till **klassisk pianoimprovisation**? Drogs den med av misstag i en negativ situation som kanske gällde exempelvis frågan om tävlingar i musik är möjliga rent konstnärligt (en diskussion som jag upplevde under min studietid på 70-talet)? Har omgivningen inte lyckats förstå vad Mozart och Beethoven kan ha menat när de visat sitt missnöje i samband med att **pianoimprovisation** förekom? En historisk feltolkning där utgångspunkten är att Mozart och Beethovens "uppträdande" i det här sammanhanget med stor auktoritet påverkat omgivningen långt fram i historien?

I den efterföljande texten talas bl a om Liszts duell med Thalberg där improvisation inte nämns, varför jag inte citerar det. Vi vet ju redan att Liszt improviserade ofta och förmodligen inte var ett dugg bekymrad över denna företeelse. Han snarare drev fram en slags pianots "show" i och med

Listzs "upppfinning": Pianoaftonen.

Det som är intressant att notera här under dessa år (Mozarts, Beethovens och Liszts tid) är:

***Dad har pianoimprovisationen som konstart haft för arena?**

***Har det bara funnits inom tävlingar och som extranummer?**

(Jag begränsar mig här till improvisation i en konsertsituation och diskuterar inte t ex den pedagogiska och kreativa funktion som den ju också har.) Här skiljer jag på rena **soloimprovisationer** och **improvisationer** i redan färdigskrivna verk såsom kadenser osv. I så fall kan man ställa frågorna:

***Har pianoimprovisationerna någonsin fått sin chans?**

***Om inte en konstart får den näring som är nödvändig för att utvecklas, är det då inte ganska troligt att den på sikt dör ut?**

4

Allmänt om improvisation

Då jag skall försöka att diskutera improvisation utifrån ett allmänt synsätt blir det ur 9 grundläggande aspekter:

4:1) "Felet" som resurs

4:2) Humorn som förlösare

4:3) Konserten som övningsplats

4:4) Lyssnandet som brottsplats

4:5) Big Bang

4:6) Konkretiseringar som ett hot

4:7) En upptäckt

4:8) Kompositionens betydelse (pianoetyder)

4:9) Det mest fantastiska med improvisation.

Innan jag tar itu med varje rubrik vill jag nämna den övergripande utgångspunkt som jag har splittrat upp. En medvetenhet om improvisationens hemlighet som ibland visar sig, men som många gånger lyser med sin frånvaro är fenomenet "liv" som är kopplat direkt till musikerns absoluta övertygelse, dvs hjärtat. Att försöka fånga och bevara den sanna process när allt stämmer är något som skall ses som en ambition av högsta prioritet. Hur når man fram till det här, nästan ibland ouppnåeliga stadiet? Hur når man fram till det allt oftare? Går det att styra fram?

Det finns i improvisation det s k "sista steget" (som jag kallar det) som ofta borde betonas mer i pedagogiska sammanhang när improvisationsskolor av olika slag gör sina försök att närma sig denna gåtfulla värld. Detta "steg" skulle också kunna beskrivas som urkraften eller ett embryo som i vissa fall får näring och växer men som också lika gärna förblir just ett embryo eller i värsta fall kvävs.

Orgelimitation, Studiebok, av Anders Bondeman, Lars Hernqvist, Mats Åberg, Stockholm 1977; Improvisation, av Tomas Willstedt, Lund 1994 är två mycket avancerade exempel på gedigna försök att ge sig på detta gigantiska ämne: Improvisation. Jag har den största respekt för dessa böcker, men det hindrar inte att låta reflektionerna vandra vidare mot det som måste vara slutmålet: Ett fritt levande spel. Jag menar nu inte att dessa böcker inte angriper "sista steget" och jag tror oavsett vilken improvisationsskola man än använder sig av så ligger huvudproblemet på hur mottagaren har förmåga att omsätta informationen till "rätt" process. Därför kan det aldrig nog betonas hur begränsad litteraturen kan vara i den här situationen. En metodik som så lätt blir en fälla och som ofta återkommer, är att föreslå modeller som ideligen skall transponeras för att sedan t ex lägga in en melodi i sammanhanget. Det verkar vara en slags standardlösning som ofta förekommer, och i det sättet att arbeta finns ingen botten. Arbetsformen kan i sig växa till oproportionerliga former, varför det är lätt att gräva ner sig i den här (i och för sig) intressanta världen, men det kan också bli en fälla. Det kan dessutom vara totalt förödande för fantasin och inspirationen om man inte kan lösgöra sig från detta fångelse. Jag är inte alls motståndare till denna "grundforskning", tvärtom, men jag vill betona riskerna med att belysa avsaknaden av det som jag saknar: "Sista steget". Jag är medveten om att detta är en delvis förenklad syn på det pedagogiska material som finns. Jag har dessutom förmodligen inte sett allt som går att se i ämnet (föreläsningar, orgellitteratur) och det kanske inte går att komma åt problemet enbart via en bok, men tillräckligt mycket stämmer med mina egna funderingar om den svåraste frågan inom improvisation: Hur får jag "flosklerna" att leva? Med de nio följande aspekterna som verktyg vill jag ge mitt bidrag till att komma närmare gåtan improvisation.

4:1 "Felet" som resurs

När man spelar efter noter i den klassiska världen är ju ett felslag lite av en prestigeförlust. Detta att exakt kopiera vad tonsättaren "sagt" kan bli som om en sträng farbror i bakgrunden likt en domare räknar antal poäng när stycket skall bedömas i efterhand efter en konsert. Det här rör sig ofta om sträng självkritik som oavsett vad omgivningen tycker inte har någon betydelse för musikern själv. Det är hans/hennes bedömning som har den största legitimiteten och det är där den egentliga bedömningen sker. Det här kan gå så långt att "spela rätt" blir en fix idé och kan med tiden sakta men säkert strypa musiken själv. Att "kopiera" som det ju delvis handlar om när man spelar ett färdigt stycke är ju i den situationen det stora problemet, dvs att få stycket att låta som om man hittade på det just då, och att kunna upprepa detta ständigt. Här måste man ju ta till det mycket intellektuella språket som ju är så rikt utvecklat, ritardando, pianissimo osv, och bestämma sig i förväg för hur man vill gestalta det hela.

Man kan säga att dessa kunskaper också måste finnas hos improvisatören. Han måste känna till språket som i hans fall är mer lagt i kaos innan han börjar spela. Men när det gäller precisionen så är inte bara sättet att se på sin teknik något som skiljer sig radikalt, utan det direkta "felslaget" är definitivt en förutsättning för att improvisationen inte skall stelna för mycket. Man kan skilja på två olika "fel":

Det ena är det som dyker upp plötsligt av sig själv och man får då i uppgift att reda ut det hela. Här kan ju kvalitén på lösningen variera, det viktiga är att man går vidare vad som än händer.

Det andra sättet är ett medvetet "felspelande" som dels kan vara en provokation mot sig själv i den befintliga improvisationen. Men det kan också vara mycket medvetet när man t ex improviserar över ett tema. Temat bör ju höras men man skall också gömma det och ta fram delar av det vilket förutsätter en rad medvetna "fel".

Här kan man i en undervisningssituation både med sig själv och med en elev använda ett tema som man får i uppgift att till hundra procent spela fel i. Vad man bör bevara är endast den ursprungliga rytmen. Då kan man få uppleva helt oväntade upplevelser som är av största vikt för improvisation, rent allmänt. Den här medvetenheten om "felets resurs" tror jag bör betonas även om den är ett verktyg bland många andra. Själv märker jag att jag alltid känt till möjligheten utan att ändå inte veta om det.

4:2

Humorn som förlösare

Låt mig börja med en "rolig historia". Debussy har ju skrivit a) Den lilla negern, b) Flickan med linhåret och c) Den sjunkna katedralen. Slår man ihop dessa tre stycken får vi: Den sjunkna negern med linhåret. Jag har alltid sett detta enbart som en "rolig historia", och det var något som cirkulerade i studiekorridorerna på "Ackis". Om det nu är roligt eller inte kan vi lämna därhän, men kopplingen till improvisation som historien utgör har fått mig mer och mer att fundera över humorns förlösande metodik rent allmänt i improvisation. Självt har jag faktiskt allvarliga tankar att i rent studiesyfte skriva ihop dessa tre stycken och skapa "Den sjunkna negern med linhåret" rent kompositionsmässigt. Allt som en studie för improvisation. Det skulle också kunna vara en utgångspunkt för en metodik inom ämnet improvisation.

Ett annat sätt där humorn kan vara en kreativ och förlösande faktor för fantasin är att spela ett stycke och medvetet både tolka det på ett "vansinnigt" sätt och att frångå notbilden och göra utsvävningar som musikern själv skall uppleva som "fräcka" och roliga. Det är viktigt (tror jag), för att få så stor effekt som möjligt, att på det här sättet träna sig i att vandra ut och in i det befintliga stycket och känna och jämföra skillnaden när man befinner sig i "spåret" och när man är utanför. Skillnaden i att se dessa utvecklingar från ett givet stycke som "fel" i ena fallet och "humor" i det andra fallet har stor betydelse för vilken känslomässig utgångspunkt man har. Man kan ju både kalla det för "fel" och "humor" men jag tror det är viktigt att veta vilken variant man arbetar med i den direkta situationen. Allt för att medvetandegöra det omedvetna, utan att störa något naturligt, men för att iaktta med större skärpa vad som händer. Tränar man upp detta får man i bästa fall ett förhållningssätt till själva musiken som berör såväl musikern själv som publiken.

4:3

Konserten som övningsplats

Konserten är väl den plats som mest förknippas med att man levererar ett färdigt resultat, när man traditionellt spelar färdigskrivna stycken. Visst vet man väl aldrig hur det skall gå, och i slutändan tillför ju publiken det lilla extra som förhoppningsvis gör att spelandet går i rätt riktning, och i den meningen är ju konserten ett träningsstillfälle som ständigt måste erövas. Men här skiljer sig ändå improvisationssituationen på ett dramatiskt sätt från den inövade musiken. Själva konserttillfället måste här betraktas som en övningsplats i vidare bemärkelse där improvisatörens musikaliska arbete just då kan jämföras med publikens undran om vad som

faktiskt kommer att hända.

I den meningen är konserttillfället verkligen ett oskrivet blad som skall genomgå en process där musikern lämnar över ansvaret till tillvaron själv, det är svårt att hitta något namn på detta tillstånd. Men att det finns ett slags omedvetenhet som man anförtror sig åt ser jag som högst uppenbart. Denna omedvetenhet har naturligtvis olika gradering beroende på vilken typ av improvisation man väljer. Är den helt fri kan man säga att omedvetenheten har den högsta graden. Har man en idiomatisk improvisation får man kanske kalla den för en viss förberedande improvisation. Detta behöver ju naturligtvis inte vara fallet med denna syn på uppdelning av improvisationstekniker och förutsättningarna för dem. Men att det finns olika ingångar till olika improvisationssituationer tror jag många improvisationsmusiker skulle kunna hålla med om.

Det som ändå är poängen med "konserten som övningsplats" är att dels se konsertsituationen som ett absolut måste i en del av den kreativa process som improvisation innebär. Där ingår det absolut viktigaste: Att musikern utsätts för en situation som tvingar och inspirerar fantasin att utvecklas. Ingen annan situation kan tillnärmelsevis åstadkomma detta mer än just konsertsituationen. Återigen, detta gäller naturligtvis också vid framförande av skriven musik, men när det gäller improvisation är situationen ändå av ett helt annat slag. Mycket skall ändå vara färdigt medan grundförutsättningen i improvisationssituationen förutsätter det ofärdiga som en grundläggande princip. I annat fall är det inte improvisation.

4:4

Lyssnandet som "brottsplats"

En musiker sa till mig en gång: En riktig tonsättare lånar inte, han stjälar. Han sa det med glimten i ögat, men ändå med ett visst försiktigt allvar. Att kopiera är en sak, att arrangera och transkribera en annan. Men att lyssna på musik i syfte att hitta det man fascinerats av och beundrar tonsättaren för är ett annat förhållningssätt till lyssnandet som används när det gäller improvisation, menar jag. Det kan röra sig om något speciellt parti som kanske framkallar gåshud eller någon annan naturlig reaktion och verkligen berör lyssnaren på ett eller annat sätt. Här skall man absolut stjäla med gott samvete som en första åtgärd. Att närma sig detta som drabbar lyssnaren är oerhört viktigt, inte minst för självrespekten. Men det är också viktigt för den rena inläringens metodik, att arbeta i den riktningen för att också iaktta själva tillvägagångssättet. Har man väl lyckats få tag på ett "byte" skall man vårda det ömt. Gärna hänga upp det, likt en trofé, så att man påminns om det ständigt. För det som har berört och engagerat säger

något om en själv som är viktigt att bevara, och som skall tas på allvar.

Skådespelaren Ernst-Hugo Järegård sa en gång i radio något om att det egentligen är mycket få saker som verkligen berör. Om det uttalandet stämmer, så styrker det min betoning på att vara rädd om de få upplevelser i livet och i musiken som är av en högre övertygelse.

Detta med att låta sig inspireras av vad andra skrivit och själv omvandla det till något som blir en ny utgångspunkt är det säkert ingen som ifrågasätter. Om jag däremot vill gå ett steg längre för att kanske direkt använda en detalj som är skapad av någon annan tonsättare blir säkert debatten betydligt hårdare. Principiellt menar jag att det borde kunna vara tillåtet att gå in i en befintlig stil och verka. Då talar jag inte bara om begreppet idiomatisk improvisation (som ju är allmänt erkänt, åtminstone i orgelvärlden) utan även om att komponera.

Man kan fråga sig: Är alla stilar verkligen uttömda, eller kan man se det på ett annat sätt? Tonsättare har skapat olika stilar (dvs olika språk). Varför skulle man inte kunna få gå in i dessa "rum" och verka med de förutsättningar som finns? Skulle dessa möjligheter finnas, kan de i musikens värld få bli konstnärligt accepterade? Med de här frågorna i bakgrunden skall man se epitetet "brottsplats" som hör överskriften till. Det kan kännas som ett smärre brott att härma, kopiera eller låna, men för att få igång den så nödvändiga kreativa processen och få den att fungera i praktiken, tycker jag att allt detta är tillåtet.

4:5 Big Bang

När det gäller kunskap i allmänhet undrar jag ofta: Hur blir den till? Att plugga in multiplikationstabellerna, är det kunskap? Javisst, men en isolerad kunskap. Den har sin betydelse i att underlätta arbetet i matematik för att bli spara på krafterna vid uträkningarna. Det går fortare och är bekvämare om man behärskar dem, och de får stå som en slags grundkunskap inom matematiken. Man kan ju nu självklart gå vidare och lära sig tabeller i all evighet för att kanske imponera på omgivningen. Det hela kan bli en kunskap som förgrenar sig men det kan också bli ett träd som likt en stam bara växer rakt upp.

Liknande exempel i musikvärlden tar jag upp i inledningen om bli a transponering som en fara att fastna i vid grundarbetet med improvisation. När "något" blir till i vår tillvaro tycker jag mig se ett mönster som man skulle kunna kalla för "skapandets princip". Universum lär ju ha skapats

genom en stor smäll. Världar skapas och dör i krascher, livet blir till genom "blandning", och något dör för att något nytt skall skapas. T o m att laga mat tycker jag hör hemma här, då det ju handlar om att "blanda" för att skapa. Begreppet död i detta sammanhang skulle jag vilja se som en pedagogisk "vink".

Jag menar, att lära sig och utvecklas kanske inte enbart innebär att ständigt uppgradera sig. Kanske begreppet "lära av" borde vara mer uppmärksammat än det faktiskt är. Tanken att våga lämna saker är inte minst viktigt om någon ny kreativ process ska få plats. Det gäller att inte klamra sig fast med mottot: Jag vet vad jag har, men inte vad jag får. Det kanske också skulle vara nyttigt att tänka på begreppet fusion som annars används mer av naturvetarna.

Kort sagt, kunskaperna måste slås ihop, (något som i improvisationens värld verkligen är en förutsättning), krascha mot varann för att se vad som uppstår. I den meningen och utgångspunkten så måste man verkligen ha "fritt fall". Man måste våga hoppa. Att kunskaper står isolerade utan att befrukta varandra tror jag är ett av de största problemen inom pedagogiken. Inom improvisationen måste kunskaperna blandas, det är en förutsättning.

4:6

Konkretiseringar som ett hot

Mina resonemang ovan borde det ju utmyнна i något konkret exempel. Jag använder ordet "borde" av ett skäl som jag vill utveckla. Det har också att göra med ordet "hot" som finns i överskriften. Att resonera om det konkreta som en betydelse i sig, tycker jag mig sakna många gånger. Det finns (som jag upplever det) många negativa aspekter när det konkreta "begärs". Ambitionen att vara tydlig kan ha ett för högt pris eller kan utsätta vederbörande för kritik. Risker som naivitet, begränsning, ytlighet, komik, kan lura bakom knuten. Det kan vara som att likt blodsdroppen i havet ge en aptitretare för den hungrige besten att få en anledning att hugga till. Det tror jag alla vill slippa vara med om. Därför tror jag att konkretiseringar är en bristvara som i sig genererar andra brister. Det konkreta må ha sina fel, men däri ligger styrkan: Det går att kritisera mer synbart och tydligt. I improvisationens situation som i många lägen är mycket konkret kan det däremot vara svårt att direkt hävda att det och det var fel eller rätt. Men man måste våga utsätta även denna värld för en konkret granskning för att möjligheterna skall få en chans att blomma ut ordentligt. Jag nämner ju i inledningen om modellernas risker för låsningar. Modellerna innebär i grunden ett mycket konkret tänkande. Detta kan uppfattas som att jag talar mot mig själv då de ju det verkligen är en konkret pedagogisk form. Det jag

vill komma åt är fler konkreta grundförutsättningar som leder fram till utveckling och inte i värsta fall till låsning. Här tycker jag det saknas konkret fantasi och jag funderar på tesen att det konkreta rent allmänt inte anses legitimerat att användas för mycket.

Man skulle alltså hålla inne med enkla tips och regler för att det i litteraturen finns en tradition att behöva skriva på ett trovärdigt sätt för att bli allmänt accepterad. Då går det inte att uttrycka sig för enkelt utan man måste trassla in sig i komplicerade resonemang för att tas på allvar. Är det så (vilket jag misstänker) är det högst allvarligt och borde undersökas närmare.

Studerar man också reaktioner när det konkreta dyker upp i offentliga sammanhang och/eller rent allmänt så tycker jag mig se detta även där. Det är påfallande negativt eller begränsat att vara för konkret. I vissa fall kan jag förstå politiker som inte vill diskutera enskilda fall med massmedia. Där är det säkert motiverat att inte alltid gå in på detaljer, men "svamlet" kan vara ett knep för att slippa bli betraktad som oseriös eller slippa ta ansvar, tror jag. Rent allmänt i vår kultur (som jag vill koppla det här resonemanget till) tycker jag mig märka en rädsla för detta med konkretisering.

Vad det i sin tur bottnar i har jag delvis berört, och det finns säkert mer att säga om min iakttagelse stämmer. När jag resonerar om detta finns en förhoppning om att inom improvisationens värld kunna hitta nya vägar som jag kan gå och få uppleva spännande utvecklingar.

Det är inte möjligt, tror jag, om jag inte i många fall verkligen kan hitta konkreta knep som framkallar så många AHA-upplevelser som möjligt. Låt mig då få berätta så konkret som möjligt (utan att behöva skämmas) om en improvisatorisk upptäckt som jag gjort:

4:7

En upptäckt

Ett moment och en situation som ofta uppstår i samband med improvisation är kritiska övergångar från en idé till en annan. Man måste ta sig ur ett moment, kanske delvis avsluta det, göra en övergång (med hedern i behåll) och påbörja något nytt (som ändå hänger ihop med vad man gjort tidigare). Ofta fungerar detta utmärkt för den vane improvisatören eftersom det rör sig om den mest grundläggande principen för improvisation: Oförutsebar, men kontrollerad. I dessa lägen kan det ändå vara värdefullt att ha en viss beredskap.

En upptäckt jag gjort är de så kallade **"Fria modellerna"**. I viss mån förkastar jag ju "modellen" (se början) som en ständig standardlösning i improvisatoriska pedagogiska sammanhang, men denna modell får ses utifrån mitt tidigare resonemang. Då tror jag att en modell kan få liv. Alltså, eftersom jag antog den svåra uppgiften att försöka (i någon mån) härma Bach (vilket ställer det här resonemanget på sin spets), så har jag länge funderat på hans speciella "sound". I viss mening har jag faktiskt retat mig på hans ofta (ursäkta) malande spel. Men det är också med en stor portion avundsjuka. Hur kan han "i evighet" hålla sig så stilren med så få verktyg, samtidigt som det blir så rik musik? Andra funderingar kan röra sig om hans många gånger motoriska tänkande i sina fugor och preludier. Delvis är ju stilen sådan att man inte kommer undan detta, och jag kritiserar det inte. Men han tycks trivas i det, och visst svänger det! Möjligen kan jag tycka att fugor spelade i stora kyrkorum är svårlyssnade då musiken lätt grötar ihop sig. Något man inte upplever när man spelar själv, men som borde diskuteras mer, tycker jag. Det är med en viss hatkärlek jag gått och grunnat på denna teknik som i sina detaljer verkar ganska okomplicerad och ändå inte. Kontrapunktiska diskussioner rörande ämnet har haft en hämmande effekt på min fantasi för att försöka knäcka en av Bachs koder, som jag ser det. Med en gång vill jag framhålla att min modell inte är stilren, men det kan "lukta" Bach mycket starkt, och i den änden får man nysta.

Om man diskuterar i termer som att fugan består av tema i tenoren följt av kontrasubjekt i sopranen osv, kommer man då någonsin att kunna tränga sig in i denna värld från ett improvisatoriskt håll? Knappast, som jag upplever det. Nej, min utgångspunkt måste vara en annan. Jag började med att kalla det jag hörde för ett namn som för mig stämde. Ordet blev **"skalkomp"**. Med det nya ordet kunde jag komma igång, för det innebar en inkörspport som jag förstod. Om vi grovt ser på en fugas konstruktion så kan vi säga att var gång temat dyker upp så blir det "kömpat" i viss mening. Men inte med ackord, jo, det kan vara ackordiskt, men i rörelsen som en skala menar jag. Skalan måste ju röra sig medan ackordet både kan stå still och röra sig, För att ta sig in i denna värld renodlar och begränsar vi oss till rena skalor. Vi har en melodi i höger hand som uteslutande skall ackompanjeras med skalor. Vi tänker alltså rent harmoniskt på samma sätt, men får bara skalan användas som redskap uppstår lite av en aha-upplevelse.

Så länge vi håller oss till den ursprungliga harmoniken och bara översätter detta i skalor är vi fortfarande ganska styrda. Vi behöver nu få större frihet att tänka mellan idéerna varför vi måste upplösa harmoniken. Nu uppstår något nytt: Varje tonart har en skala, trodde jag. Rent musikaliskt (inte teoretiskt) har varje tonart 7 kombinationer i stället för en. Exempelvis i C-durs skala behöver man ju inte alltid börja på C för att det skall bli C-durs skala. Men då är vi ju egentligen inne på

kyrkotonarterna, så det borde inte fungera, vilket det ändå gör. Teoretiskt blir detta ingen nyhet men praktiskt och musikaliskt får det en enorm betydelse för friheten i den här sortens improvisation. Alltså, tonarten är C-dur. Tänk 1) C-C, 2) D-D, 3) E-E, 4) F-F, 5) G-G, 6) A-A, 7) H-H. **Notexempel 1.**

Uppgiften är nu: Spela skalorna i ena handen utan uppehåll, först i ordning, sedan huller om buller och lägg till en melodi i andra handen. Inget stopp, det hela måste flöda. Byt händer. Melodin skall vara i vänster hand och skalorna i höger. Här väntar nu ett stort arbete med att automatisera den här tekniken till alla tonarter. Det som är den stora styrkan i denna upptäckt är att man inte behöver tänka på hur melodierna skall harmoniseras. Melodierna får ett slags upplöst "komp" som passar ihop med den melodi man valt hela tiden ("durskalor" kräver durmelodier i detta exempel). Det är vad jag kallar en "fri modell".

Graden av frihet i modeller kan variera. Jag menar att jag skulle kunna ge exempel på en ännu mer "fri modell". Skulle jag utveckla den kan jag bara säga att den modellen inte skulle ha minsta chans att närma sig Bachs stil. Det resonemanget visar till slut att även de "fria modellerna" trots allt har en begränsning, förutsatt att man arbetar mot att bli så stilren som möjligt.

4:8

Kompositionens betydelse (pianoetyder)

Att skriva musik är något man inte kommer ifrån om man vill resonera angående improvisationens möjligheter till utveckling. Det behov av konkretisering jag nämner ovan finns ju naturligt i den här delen av processen: Nedskrivandet av sina idéer. Av egen erfarenhet har det tyvärr ibland inneburit att det jag skrivit ned också blir något jag själv inte fått röra från ett improvisatoriskt håll. Har jag börjat närma mig det nedskrivna när jag improviserat har det känts som fusk och framför allt har det funnits en rädsla för risken att stänga in den fria fantasin. Av den anledningen har jag ibland avstått från att skriva ned vissa idéer, allt för att i stället låta dem få vara i fred och leva ett fritt liv, så att jag kan återvända till dem ohämmat. Den här möjliga "konflikten" inom mig själv är något som pågår och inte är avslutat. Jag vacklar i mina bedömningar, oftast tror jag inte på detta och jag kan kasta mig in i gamla kompositioner utan att precis spela som det är skrivet. Det är nu inte så att jag tänker mig hela kompositioner utan en och annan modell som jag tycker klingar så ovanligt bra att jag måste få verka i den då och då. För det mesta lyckas jag klara av detta enligt mig själv, vilket innebär att om jag "syndar" så lyckas jag alltid utföra det med musikalisk inlevelse.

De här funderingarna vad gäller mitt komponerande har bli a drivit fram behovet av att ändå arkivera idéer på något levande sätt. För mig har då pianoetyden varit av viss betydelse. Den här uppsatsen baseras ju i huvudsak på min första CD-skiva som spelades in för nära 10 år sedan. Det har också känts viktigt att presentera något nyinspelat.

Därför har jag spelat in mina fyra pianoetyder på en CD-skiva som följer med uppsatsen. Etyderna har tonarterna ess-moll, Ess-dur, ciss-moll, fiss-moll. **Notexempel 2.**

Utgångspunkterna för dessa fyra pianoetyder blev fyra enkla grundidéer som bearbetas till konsertetyder. Den här formen har visat sig fungera bra när det gäller att bevara en idé utan att styras av att den skrivs ned. Varför kan jag nog inte riktigt förklara, men begränsningen i den musikaliska utformningen när det gäller etyder är ju mindre än för en regelrätt komposition. Kanske det lämnar kvar en befriande kreativitet som inte låser mig allt för mycket som det utarbetade stycket kanske gör. Jag vet inte!

”Lösningen” eller upplösningen på den här personliga reflektionen blir i alla fall att när en idé ofta återkommer, blir det till sist nödvändigt att skriva ned den för att bli av med den. Samtidigt kanske jag också vill bevara den, lägga den till samlingarna för att kunna använda den vid behov. Då kan det i vissa fall kännas tryggare att skriva den i form av en pianoetyd. Idén blir bevarad, men utarbetas inte allt för mycket och jag kan naturligt gå in och ut i den vid behov.

Det är också ett intressant fenomen, att vissa idéer måste brytas ned. Med det menar jag att använda sig av en idé i konsertsituationen många gånger, för att tvinga fram en utveckling. Det är viktigt att som improvisatör inte ha dåligt samvete mot sig själv för att använda en idé gång på gång.

Finns det ett naturligt behov av upprepning som musikaliskt fungerar så ska man inte tveka. Det får inte bli en fix idé att alltid skapa något helt nytt. Lika lite som jag stöder tanken på att konstnären rent allmänt inte bara kan arbeta när han är inspirerad, lika viktigt är det också att förstå och respektera skapandets egna lagar. Det ”gamla” är egentligen vare sig nytt eller gammalt, utan något tidlöst som man privilegierat får umgås med.

4:9

Det mest fantastiska med improvisation:

Det går inte att komma av sig när man improviserar!!

Klassisk pianoimprovisation som konsertform med utgångspunkt från cd-skivan "Härlig är Jorden", Piano Improvisations in Various Classical Styles, in the style of Mozart, Stravinsky/Bartók, Chopin, Debussy, Liszt. Staffan Biörklund-Jullander, (1994)

Bakgrund

Mitt möte med improvisation i tidig ålder har mer och mer fått mig att fundera på hur detta intresse kan ha väckts. Inte minst med tanke på att improvisationen varit en verksamhet för mig i så många år "i hemlighet". Det var ju inte "rumsrent" att hitta på vid pianot, och det skulle ju vara noter.

Mitt starkaste minne av att känna mig nära nog halvkriminell var när jag på en elevuppspelning improviserade utan att min lärare var beredd. Jag hörde min lärares uppstressade stämma viskande desperat till närmaste person : "Men herre gud ställ fram en bok, vilken som helst, så det inte syns att han hittar på!!!". Vid den tiden kan jag väl ha varit 5-6 år.

Men improviserandet hade pågått säkert från 3-års åldern då jag vistades på ett daghem (Valhallavägen, Stockholm) med en mycket glad och inspirerande "pianotant". Hon sjöng och spelade med stor entusiasm. Speciellt minns jag hennes dramatiska pianodemonstration i klusterform, det handlade om älvorna i diskanten och trollen i basen. Allt invävt i en spännande saga. Hemma var mamma den som övade med mig när det gällde spelandet från pianoboken.

Inom släkten fanns ett gammalt musikaliskt begrepp som hette "morfars vals". Mamma lärde mig den på gehör, och utifrån de enkla ackord som detta lilla stycke innehöll tror jag att hela den improvisatoriska processen satte igång.

I Maria musikklasser (Stockholm, mellanstadiet) fick jag alltid spela morgonpsalmen som jag hade "tagit ut". Jag minns hur jag på T-banan grubblade över vilka ackord psalmen skulle ha. Musikläraren valde ny psalm varje vecka, så jag funderade ständigt på harmoniseringar. Då och då improviserade jag fritt på pianot inför klassen och jag minns att det uppskattades mycket av både mina klasskamrater och fröken. Själv tyckte jag att jag borde ha spelat ett "riktigt" stycke så som andra pianister gör. På musikhögskolan, där jag började vid 16 års ålder (pianoklassen, pianopedagogisk examen 1980) kom det uteslutande att handla om att i sann pianistisk tradition plöja stor pianolitteratur, Mozart, Chopin, Liszt, Beethoven, Debussy osv.

Professor Gunnar Hallhagen gav enastående lektioner i interpretation, som inte bara handlade om pianomusik, utan var kopplade till hela människans livssituation. Första sidan på Chopins g-moll Ballade kunde ta över en timme att analysera där analysen var kopplat till livet självt. I vanlig mening handlade det alltså inte om någon traditionell harmonisk, teoretisk genomgång, utan snarare en syn på pianomusik insatt i ett konstnärligt sammanhang som gällde allt och alla. Det tog många år att smälta denna enorma syn på "vanlig" pianomusik.

Under denna uppväxt och dessa studieår fanns hela tiden i skymundan ett enormt behov av att få improvisera och att få göra det i konsertform. Det skulle dröja många år än innan det blev verklighet och jag skulle ta steget rakt ut. I mina kontakter med andra pianister fanns inte denna begreppsvärld varför det inte fanns något naturligt forum för resonemang och diskussioner om detta. Någon gång hände det att jag inte stod ut med att ha alla dessa funderingar och idéer inom mig, jag kände att de måste ut någonstans. Det blev t. ex. på någon konsert där jag spelade ett stycke av någon "okänd tonsättare" (vågade inte tala om att jag improviserade). Men det uppskattades och jag kände själv en väldig direktkontakt med musikens innersta väsen, mycket större upplevelse än vid spelandet efter noter. Erfarenheten förbryllade mig, hur kunde något som kändes så äkta vara så "fel" att göra?

Åren gick och jag började spela orgel vid sidan om piano och min dåvarande pianotjänst i den kommunala musikskolan. Kontakten med kyrkan och arbetet som kyrkomusiker stimulerade improvisationsförmågan hos mig genom det behov av improvisation som naturligt behövs i olika typer av gudstjänster. Fortfarande enbart på orgel, naturligt nog. När jag fick min första kyrkomusikertjänst med en stor härlig flygel framme vid koret började mina pianoimprovisationer få näring. Jag fick också stor uppskattning både från präster, församling, och framför allt från kyrkokören (Sandared 1989-91) som ofta bad mig improvisera i slutet av repetitionerna.

Den inspiration som jag fick då har haft en avgörande betydelse för mig att förstå vikten av att vidareutveckla min förmåga. Från och med nu (äntligen) så kunde jag sluta skämmas för detta sätt att musicera och i stället börja få användning för denna kunskap. Det är så min cd-skiva "HÄRLIG ÄR JORDEN" (Piano improvisations in Various Classical Styles, In the style of: Mozart, Stravinsky/Bartók, Chopin, Debussy, Liszt) föddes.

Cd-skivan

Skivan föddes alltså ur en stor inspiration som jag fått av levande människor i min närhet. När jag satsade på min första skiva var det inte bara

inspirationen att få spela in en cd-skiva det handlade om, jag gav också mig själv **3 förpliktelser** :

1) att ordna upp mina idéer så att improvisationerna kunde bli mera renodlat stilistiska (höja kvaliteten)

2) att för framtiden staka ut några tydliga spår att försöka utveckla

3) att arbeta för att finna en form för regelrätta improvisationskonserter som också skulle gå att "sälja". Detta för att lösa problemet med att publiken inte känner igen sig (den kan snabbt ledsnä) när man improviserar helt fritt. Det sistnämnda inte minst viktigt vad gäller att välja stilar som både jag och publiken tycker om. Att också att ha ett känt tema att arbeta över för att få en röd tråd genom konserten har visat sig vara bra.

5:1

Improvisation i Mozartstil

Vid förberedandet av en improvisation av det här slaget ser jag som oerhört viktigt att till en början tänka A B A-form plus coda. Stilen i sig kräver stor begränsning samtidigt som fantasin måste få ett flöde utan att friheten blir för stor. Det är mycket lätt att bryta mot stilen. Det kan många gånger röra sig om situationer där en enstaka ton kan få ett längre stycke i improvisationen att stilistiskt haverera. Av de 5 improvisationer jag gör på skivan tillhör Mozartstilen (och även Chopinstilen) den jag hyser mest respekt för.

Att både förbereda sig och inte när det gäller improvisation är ju alltid en slags paradox. Blir förberedelserna för omfattande störs friheten, är det för ogenomtänkt kan kvaliteten bli mycket ojämn. Hur gör jag då? Jag upplever att stilen i sig ställer vissa krav på förberedelse som:

5:2) Grundtonart i A B A form (tangentstorlek)

5:3) Improvisationens längd

5:4) Fasta kombinationer

5:5) Tempots karaktär och betydelse

5:6) Taktart

5:7) Pianoanslag för Mozartstil

5:2

Grundtonart i A B A form (tangentstorlek)

När man ställer sig själv inför situationen att härma en stil som denna känns bl a valet av tonart extra viktigt. Mozart har ju ett speciellt förhållande till tonarterna i den meningen att han inte använder sig av alla grundtonarter. En bedömning som rör tonarternas olika karaktärer tycker jag mig uppleva mycket starkt när jag improviserar. Det skulle t ex vara omöjligt att göra en improvisation i Mozartstil i Fiss-dur, varför? Dels beror det på att Mozart själv inte använder den grundtonarten vilket i sig skulle kunna räcka som ett godtagbart skäl. Men frågan är om det gör det. Tonarten Fiss-dur är ett exempel på hur fel det skulle kännas att utföra improvisationer i grundtonarter som har fler # och b:n än 3 st. Den utgångspunkten för mig osökt in på frågan om tonarternas förhållande till olika karaktärer. Jag upplever (fördom eller inte) att t ex Fiss-dur inte är en tonart som har samma klarhet, renhet och möjlighet att musikaliskt få det att "låta Mozart" som C-, D-, G-, eller A-durs tonarter har. Fiss-dur har enligt min uppfattning en något större och bredare ton än de nämnda. Ett något för stort "verktyg" för stilen. Den är också något varmare i sin konsistens och klingar för mig något dovre vilket gör att den passar mer för den romantiska stilen. Jag skulle kunna ge varje tonart en personlig karaktärstolkning men nöjer mig med att ge ett exempel på mitt tänkande vad gäller val av tonart när jag improviserar i den här stilen. Däremot drar jag in lite funderingar rörande tangentens storlek i sammanhanget. Det har varit tankar som flugit omkring i huvudet när jag improviserat i denna stil. Att jag nämner tangentstorleken beror på en ganska obehaglig upplevelse när jag fick i uppdrag att inviga en cembalo, nyttillverkad fast i gammal stil (1700-talet efter en fransk förlaga). Fingrarna ville inte anpassa sig till den 1 cm kortare tangentlängden, varför jag fjorton dagar innan konserten blev tvungen att enbart öva på detta instrument. Som tur var gick stycket i D-dur vilket efter ett tag kändes någorlunda naturligt. Ess-dur tror jag hade varit förödande, tänk på fingrar som skall smyga sig ned mellan gess/giss, ass/aiss utan att komma åt dem. Kan det i detta också ligga någon teknisk anledning till begränsningen av tonarter? Jag tog för givet att det idag alltid är en standardstorlek på tangenterna vad gäller alla typer av klaverinstrument, kanske cembalon är ett undantag. Jag går inte in på möjliga kompletterade förklaringar såsom temperering eller fingersättning, men lite har jag undersökt vad gäller ett 1700-talsinstrument som finns på Göteborgs stadsmuseum. Jean-Ivan Almstrand har vänligen skickat mig ett tangentmått från den sk Hass-flygeln (1721) som finns på museet. Det är en omgjord hammarflygel (från cembalo). De vita tangenternas längd utanför de

svarta är 40 mm, mot 50 mm som jag mätt att pianot av idag har. **Bilaga 1.**

Av vilken anledning man genom historien har ändrat på dessa mått är en fråga jag lämnar här, men bekräftelsen på den 1 cm kortare tangenten har jag i alla fall fått i och med museets gamla 1700-talsinstrument.

5:3

Improvisationens längd

Beroende på vilken sorts improvisation man gör känns det viktigt att i någon mån tänka på hur länge den bör vara. Inte så att man i förväg bestämmer sig för en exakt tid, det är fel utgångspunkt, men att man grovt sett vet strukturen. Detta resonemang skall sättas i relation till hela den inspelade cd-skivan, samt relatera till en konsertform där **hela** konserten består av olika improvisationer. Rent allmänt, och vad gäller denna improvisation, så finns det ofta en "idealtid". Den är tillräckligt lång för att man skall kunna utveckla de tankar och idéer som man tänkt eller tänker på. Improvisationens längd har också att göra med kvaliteten. Blir det "fel längd" åt något av hållen kan det bli svårt att upprätthålla den. Eftersom det handlar om att också få lyssnaren/konsertbesökaren att lyssna vidare genom att inte tråka ut denne så tror jag detta tänkande är ett måste i den här situationen. Den röda tråd jag här har (samma tema genom alla improvisationerna) bildar ett slags skelett och övergripande form för hela konsertidén. Idén fungerar så bra att i vissa fall upphävs detta resonemang om idealtid. Plötsligt kan det fungera som en "fri" tid. Temat som dyker upp då och då stabiliserar och befruktar improvisationen på ett mycket stimulerande sätt. Vad gäller just Mozart och Chopinstilarna så sker detta mindre ofta än för de övriga stilarna.

5:4

Fasta kombinationer

Stilen i sig är (som tidigare sagts) extremt känslig. Det är oerhört lätt att halka ur den. Därför kan det vara bra att ha några fasta, stilistiskt rena kombinationer för att säkerställa stilen om man råkar vara på väg ur den. Självklart får det inte röra sig om rena "plankningar" av Mozarts originalmusik, men harmoniskt (och i viss mån även tekniska figurer såsom albertibas, rena dur/mollskalor osv) tycker jag man kan få "låna" (se **Notexempel 3** ur pianosonat nr 1 i C-dur, och jämför med B-delen i improvisationen). Urvalskriteriet måste vara att man själv tycker om dem, i annat fall kan man lätt strukturera något som man känner att man måste göra men inte vill. Bristen på lust och aptit i en improvisation märks direkt

om man inte tror eller känner för det man gör. Sen är det ju klart att man måste "uppgradera sig" om man vill utveckla stilen mer, dvs undersöka det man är mindre intresserad av. Kanske blir det med tiden intressant.

5:5

Tempots karaktär och betydelse

Vad gäller tempots betydelse så har jag mer och mer blivit noga med att "känna in" precis innan jag utför improvisationen vilket tempo som bör gälla. Det kan vara svårt att ibland hitta något knep för att snabbt få den rätta "kicken" som i sin tur ger klartecken. På något sätt omramar tempot hela improvisationen i förväg utan att jag exakt vet hur det kommer att gestalta sig. Tempot är i den meningen ett slags känslomässig skiss som far med en rasande fart genom huvudet. Det kan räcka med att tänka på någon teknisk figur som s a s får spelas upp i huvudet några sekunder precis innan improvisationen skall börja. Om detta fungerar eller ej märks mycket snart, det handlar om att få "flyt" från början och att ta kommandot över situationen så fort som möjligt. Ytterligare faktorer som hör till tempovalen är vilka olika passager man kommer att kombinera med varann. En del har man kanske i reserv i bakhuvudet, andra dyker upp allt eftersom. Det som kan hända är att vissa passager inte stämmer tempomässigt med varann i den improvisation man gör, varför grundtempot kan antingen bli för snabbt eller för långsamt. Det gäller också att inte öka tempot. På något sätt upplever jag det att hålla tempot är som ett slags känslomässig **motrörelse** som har en mycket levande spänning i sig (ett ord som jag annars förknippar med teoretiskt övningskrivande av den fyrstämmiga satsen, funktionsanalys osv). I värsta fall kan det bli olika tempon inom en och samma improvisation vilket ju i denna stil är helt förödande. Det sliter också sönder inspirationen under spelets gång.

5:6

Taktart

Improvisation över ett känt tema eller melodi i den här stilen tycker jag skall stämma överens med den taktart som finns i originalet. Eftersom själva grundmelodin i det här fallet ("Härlig är jorden") går i 4/4 takt, så har jag medvetet valt att improvisationen också skall gå i den taktarten (i Chopin-improvisationen kommer den däremot i 3/4 takt). Medvetenheten i detta fall får naturligtvis också kopplas till s a s stilen i stilen, med vilket jag menar att Mozartstilen också har andra valmöjligheter än den variant jag valt på skivan.

I den stil jag valt anser jag att det inte passar att bryta mot originaltakten.

Det känns viktigt att poängtera detta då min ambition är att lyssnaren (inte minst den ovane) utan svårighet skall kunna hitta tillbaka till ursprungsmelodin som går som en röd tråd genom hela cd-skivan.

Mozartstilen är placerad först, inte bara av kronologiska skäl eller av tradition (spelar man dessa tonsättare på konsert skulle man säkerligen börja med Mozart), utan mer med tanke på stilens lättillgänglighet, ett medvetet försök att fånga lyssnarna redan från början och också få behålla dem med en förhoppning om att det blir intressant att följa melodin även genom de övriga klassiska personligheterna.

5:7

Pianoanslag för Mozartstil

Pianoanslaget i Mozartstilen är också något som hänger ihop med förberedandet av en improvisation som denna. Jag upplever mycket starkt att jag får kraft, inspiration och fantasi av att ställa in mig på anslagets "våglängd" precis innan jag skall börja att spela. Jag brukar använda ordet konsistens för mig själv när jag skall beskriva den upplevelsen som är förknippat med pianoanslaget. Harmoniskt sett upplever jag att Mozartstilen ofta är väldigt enkel, raka, nakna nästan "naiva ackord". I synnerhet som barn kunde jag inte alls förstå storheten i enkelheten. En vanlig durskala spelar man t ex på ett helt annat sätt i den här stilen än i någon annan stil. Anslaget kräver glasklar tydlighet, studs och en speciell svikt för att stilen skall komma till sin rätt. Det uppnår man bäst genom att "alltid" låta fingret ha kontakt med tangenten innan nedslaget, mer om det senare. Det som jag tagit speciellt fasta på i skillnaderna mellan de olika stilarna när det gäller anslaget är "stämföringen", dvs två olika anslag i samma hand. Det är något jag skiljer på och utesluter i den här stilen. Den tekniken använder jag däremot mycket i framför allt romantiska improvisationer och i samband med dessa kommer jag att utveckla resonemanget mer utförligt.

6

Improvisation i Stravinsky/Bartókstil

När det gäller denna improvisation så kan jag inte riktigt hävda att jag har blandat dessa stilar utifrån de två tonsättarnas "rätta" stilar, beroende på att dessa tonsättare inte har "drabbat mig" särskilt mycket. Min erfarenhet av dem är begränsad. Det är också anledningen till att jag för samman dem. Det som ändå fick mig att välja dessa båda tonsättare (1900-talet ville jag skulle vara representerat på skivan) var två stycken som har

satt sig på näthinnan: Allegro barbaro, (Bartók) och Våroffer (Stravinsky).

Det ena av dessa båda verk har berört mig om inte illa, så i alla fall gjort mig irriterad, i synnerhet Allegro barbaro. Jag var under studietiden mycket upprörd över att man överhuvudtaget fick komponera sådan musik utan att bli anmäld, och dessutom ge ut det. Det låter dramatiskt, och det var det för mig, men det måste sättas i samband med alla händelser i musikalisk väg som hände då. Det var mycket av musikaliskt experimenterande under den här tiden (70-talet) både i media och på musikhögskolan som provocerade mig. Jag var inte en högljudd person i mitt protesterande men jag funderade mycket. Vad det verkligen ett "riktigt stycke" som Karl-Erik Welin "spelade" när han med motorsåg sågade sönder en flygel? Jag minns från Adolf Fredriks högstadium att Jan-Åke Hillerud (min dåvarande musiklärare) hade fått i uppdrag av TV och Karl-Erik Welin att måla musiktavlor till ett program som skulle sändas. Vi målade, men även andra idéer hade skickats in till programmet. Speciellt förvånades jag över en person som uppmärksammades med sin "komposition" som bestod i inspelat knäckebrödsätande. Jag hade svårt att förstå detta, så när kompositioner som t ex Allegro barbaro dök upp så reagerade jag våldsamt. Det var väl mitt sätt att protestera mot något i samhället, mina jämnåriga höll som bäst på med politiska demonstrationer och protester som jag aldrig deltog i.

Fast en och annan "skandal" kan tydligen också få oss att bli engagerade och påverka oss positivt på sikt utan att man ens märker det. När jag gjorde den här improvisationen så fanns mina reaktioner på Allegro barbaro med hela tiden. Men nu var det en positiv känsla som jag fick fram att arbeta med. Känslan av frihet i att "gå lös" på pianot och med råhet blandat med en smula humor äta sig igenom improvisationen med god aptit. Hade jag inte haft konfrontationen mellan mig själv och detta stycke av Bartók så hade nog den här improvisationen blivit betydligt mer färglös. Vad beträffar Stravinskys ande i sammanhanget så är det de stora ackorden i Våroffer samt det rytmiska där som satt spår hos mig. Den svängiga rytmen jag använder på skivan är inspirerad därifrån.

Jag tycker jag fått ett bra flyt på det hela taget men hade jag gjort en andra version vet man aldrig hur det hade gått. Den här improvisationen är liksom de övriga gjord utan klipp. Omtagningar av improvisationer har däremot förekommit i Mozart och Chopinversionen. Jag ställer medvetet den här versionen precis efter Mozart för att få en så stark kontrast som möjligt till den tidigare spröda stilen. Historiskt borde den kommit sist på skivan, men jag tror att den här ordningen kan öka möjligheten att få behålla lyssnaren. Det är i alla fall huvudanledningen.

6:1) Grundidéer till improvisationen

6:2) Karaktären

6:3) Tekniken (pianistiskt och improvisatoriskt)

6:4) Anslaget

6:1

Grundidéer till improvisationen

Grundidén i den här improvisationen kommer som sagt från upplevelser av två tonsättares olika stycken . Det jag arbetade med är till en början en slags dissonantisk "boll" som rullar mycket energiskt. Utifrån den sticker fragment av temat ut både över och under. Det är hela tiden fråga om en kraftfull energi som snurrar mycket snabbt och utifrån detta eldklot slår det gnistor åt alla håll. Jag ville under vissa ordnade förhållanden skapa ett slags kaos där musiken på något sätt ständigt skall krascha mot det "normala" för att på "andra sidan" få en slags pånyttfödelse. Det kändes högst osäkert om jag skulle lyckas men det fanns glimtar av sådana framgångar tyckte jag när jag gjorde improvisationen. Jag hade just då svårt att överblicka hur det hela skulle lyckas. Ordet "fel" blir här nästan "rätt", det gällde att försöka ge sig ut i det okända och riskera att det inte skulle bli något alls, dvs varken rätt eller fel. Friheten skulle ha sin begränsning men ändå arbetas ut i känslan av fullständig frihet. Sådana "krockar" i intellektet blev ovanligt kraftiga i denna stil. Jag tycker ändå att jag hittade en balans i improvisationen så att det kändes som den höll ihop.

6:2

Karaktären

Jag ville få fram råhet blandat med det komiska och det är nog de två komponenter som är grundämnen i karaktärsbeskrivningen. När det gäller råheten är det ju ganska enkelt att förstå kopplingen till Bartóks Allegro barbaro. Men att bestämma sig för vilket sorts verktyg man skall använda för att få fram detta är naturligtvis viktigt. I Allegrot så använder Bartók ackord som pumpas fram monotont på ett sätt som jag upplever som brutalt och rått. Jag använde inte ackord på det sättet utan valde en sprödare teknik med ett motoriskt spel som fick vara en slags grundråhet, på vilken andra idéer lades. Dessa andra idéer fick symbolisera det komiska. Speciellt när jag använde en nästan sambaliknande rytm är jag inne i ett slags komiskt tillstånd. Det som får bli en karaktärsbestämning och som summerar mina

utgångspunkter i denna improvisation är att två mycket starka och motsägande energier som humor och råhet kan samverka i en och samma improvisation och ge kraft, i stället för att naturligt bekämpa eller tära på varann. Den sista synpunkten är dock en efterkonstruktion, när jag spelade hade jag inte de tankarna. Däremot var jag medveten om spänningsfältet komisk/råhet. Sen är det ju också som alltid (men kanske i synnerhet i denna improvisation, eftersom den för mig delvis handlar om nytrampad mark) intressant att höra hur lyssnaren egentligen upplever det. Har jag lyckats förmedla denna karaktär?

6:3

Tekniken

(pianistiskt och improvisatoriskt)

Pianistiskt sett så tänker jag mig en teknik som grundar sig på "repetitionsteknik". Detta uttryck är för mig själv signalen att gå in i ett speciellt rum. Även Lisztimprovisationen i slutet av skivan ingår i detta synsätt. Med det menar jag att använda mig av en pianoteknik som är mycket ackordiskt repeterande och fri från skalpassager till skillnad från t ex Mozartstilen (även om jag i Mozartstil inte vill använda ordet skalpassager då det ju i den förekommer mycket rena skalor som jag inte upplever som passager). Rent stilistiskt gör jag alltid denna distinktion när jag ställer stilarna mot varann som i detta fall med cd-skivan. Men det är också fråga om en skillnad i anslaget när det gäller denna stil (Stravinsky/Bartók och Liszt gentemot Chopin, Debussy och Mozart).

Alla oktaver, ackord och även vissa enskilda toner anslås genom att närma sig tangenten direkt uppifrån och rakt ned. Det är ju skillnad på att känna ytan på tangenten och att sedan slå an den, jämfört med att komma rakt på tangenten utan någon kontakt innan anslaget. Stravinsky/Bartók och Lisztimprovisationerna tillhör den senare kategorin.

Jag hade nöjet att för flera år sedan då jag arbetade som pianopedagog i Stockholmstrakten, få en studiedag på Tekniska högskolan: I ett rum hade de en flygel som var kopplad till en slags EKG på tonen c. När man spelade kom olika kurvor fram beroende på hur starkt resp. svagt man spelade. Hur kurvorna såg ut minns jag inte, men jag minns de två kurvor som jag i lugn och ro fick experimentera mig fram till. Detta var ju en unik chans att få testa mina funderingar, som jag haft sedan många år, om detta med olika anslag; skulle skillnaderna kunna synas på på en skärm av det här slaget. Jag spelade tonen två gånger och försökte att ha exakt samma tonstyrka. Ena gången med fingret liggande på tangenten, andra gången med fingret (och armen) kommande uppifrån och direkt slå an tangenten. Vid det första

anslaget blev det en jämn kurva, vid det andra (med lika lång och lika stark ton som den första) fanns ett tydligt hack i början av kurvan. Anslaget blev plötsligt synligt. Detta var ju egentligen ingen nyhet, jag visste ju att det rent fysiskt finns dessa två anslag, men att få det så tydligt dokumenterat fick mig ändå att lyfta på ögonbrynen och säga mig: Tänk om fler saker i livet kunde träda fram så här klart, vad spännande det vore.

Improvisatoriskt sett så börjar jag med en "motrörelsemodell" i mitten som snurrar på. **Notexempel 4.** Ovanpå och under den finns en del av temat. Här var det väldigt roligt att experimentera med ett virtuost ackompanjemang och samtidigt ha temat som en melodi som skall kunna röra sig så fritt som möjligt. Det är överhuvudtaget i alla stilar min ständiga fråga till mig själv: Hur utvecklar jag en modell mer och mer? Jag är väldigt förtjust i att gå och grubbla på vilka möjligheter det här sättet att tänka kan ge för utdelning framöver. Detta är väl en allmän improvisatorisk situation att ständigt gå och fundera på vilka idéer och former man vill utveckla. På så sätt arbetar man ju inte enbart vid pianot utan ibland lika mycket när man sysslar med helt andra saker. Det som händer sedan med temat som jag haft i diskanten, med ackompanjemang i mitten, är att jag vill svara i basen mot temat. Då kommer denna sambarytm som jag upplever som komisk till karaktären. Det var inte någon ambition före improvisationen att direkt vara komisk, utan jag fick under själva spelets gång en känslomässig "feedback" så att det bara blev så, varför vet jag inte. Ovanpå det kommer sedan temat i vänster hand där jag i höger hand ackompanjerar genom att spela sextackord uppåt och nedåt. Här är den ackordiska repetitionstekniken verkligen representerad. Jag är mycket förtjust i den här modellen bortsett från att den rent fysiskt är ganska ansträngande.

Vidare finns ett avsnitt där jag försöker vara så dissonantisk som möjligt utan att hamna i en klusterform som det lätt kunde gå inflation i. Varvat med den dissonantiska delen spränger jag in temat där också för att mildra det dissonantiska som jag egentligen känner mig ganska främmande inför. Det som sedan händer är liknande tankegångar plus ett slut förstås.

6:4 Anslaget

Som tidigare påpekats så ser jag mycket tydliga skillnader i anslaget kopplat till vilken stil man spelar i. Grovt sett så delar jag ju upp de två anslagstyperna i :

- 1) Fingret ligger på tangenten före "tryckandet"
- 2) Fingret kommer rakt på tangenten utan någon kontakt innan.

Inom Mozartstilen menar jag att endast anslag 1 bör användas. (Jag är egentligen inte kategorisk, men min utgångspunkt i dessa improvisationer har rört sig om dessa anslagstyper). De stilar där båda två anslagen är nödvändiga är Liszt och Debussy (Debussy har en något annorlunda utformning av anslag 2, se improvisation i Debussystil angående anslaget). I Stravinsky/Bartók använder jag mig också av båda anslagstyperna. Chopin får däremot samma begränsning som Mozart, alltså enbart anslag 1. När det gäller skillnaden i ett Lisztforte gentemot ett Chopinforte tycker jag att det slarvas stilistiskt med skillnaderna av många pianister. Man spelar Chopinforten som om det vore ett Lisztstycke vilket jag tycker är helt fel.

Chopins fortan är aldrig vassa på samma sätt som hos Liszt anser jag, de har alltid, hur starka de än må vara, en innerlighet och värme som jag tycker man skall respektera. Det känns nödvändigt att dra in de andra tonsättarnas pianoanslag här då denna improvisation bryter så tydligt mot de andra stilarna. Även om båda anslagen används i Stravinsky/Bartókimprovisationen så är det inte med samma exakthet jag kan uttala mig om hur anslagen används inom dessa stilar, vilket däremot är lättare med de andra tonsättarnas stilar. Det har lite att göra med stilarna i sig, som jag upplever som något grövre än de andra, samt att två stilar är ihopbakade. Skiftningarna mellan anslagen sker också mer rörigt. Allt detta gör stor skillnad i anslagsresonemangen vad gäller Stravinsky/Bartók gentemot de andra tonsättarna. Jag tror att musiken skulle vinna på ett förtydligande av de olika anslagens betydelse för de olika stilarna.

7

Improvisation i Chopinstil

Jag var många gånger mycket ängslig för att ge mig på Chopin och försöka tränga in i den känsliga stilen. Jag har den största respekt för hans originalitet som tonsättare vad gäller just kopplingen till pianot. I alla hans verk finns pianot med och jag upplever starkt att han hade ett speciellt nära förhållande till detta instrument.

Mitt val av s a s stilen i stilen (valsformen) var jag däremot vare sig ängslig eller tveksam inför. Förutom det kända och älskade ciss-moll-impromptut som jag dyrkade som barn (och fortfarande gör) så var valsformen den form som jag tveklöst valde i det projekt som cd-skivan innebar. Lika stark och positiv upplevelse som jag hade av många Chopinstycken, lika besviken blev jag när jag fick h-moll-scherzot i läxa av Gunnar Hallhagen. Vad detta verkligen Chopin? Alldeles nyligen hade jag spelat hans b-moll-scherzo som jag dessutom bl a kom in på i pianoklassen och som jag tyckte mycket om.

Men det som ändå hägrade någonstans i bakhuvudet var något mer "Chopinskt" som jag faktiskt under hela studietiden saknade. Denna saknad trots att jag då spelade mycket Chopin: Ballader, konserter, nästan alla etyder osv. När jag nu valde valsen som förebild till denna improvisation kändes det helt naturligt, eftersom det är i den formen jag upplever Chopin som starkast (konserterna undantagna). Men det är också lite märkligt då jag faktiskt aldrig spelat någon Chopinvals. Hallhagen pratade ofta lyriskt om den "stora pianolitteraturen" vilket var och är fascinerande, men det suger tid och kraft vilket ju kan innebära att småstycken kan komma bort i sammanhanget. Detta är nu ingen kritik mot Hallhagen för jag älskade själv stora stycken, ju större desto häftigare. Chopins valser hanns helt enkelt inte med, och jag var inte den som var speciellt aktiv för att få spela "småstycken". Jag själv resonerade i termer som att inte splittra mig för mycket. Jag ville ta tag i det svåra för att utvecklas som pianist, valsen blev aldrig aktuell utifrån det resonemanget.

7:1) Val av A B + codaform / tekniska förebilder

7:2) Betoningar av dissonanser

7:3) Anslaget

7:1

Val av A B + codaform/tekniska förebilder

Jag har tidigare nämnt att jag väljer att improvisera över ett tema som i original går i 4/4 takt och nu skall gå i 3/4 takt. Självklart kan man undra om temat blir förstört eller i alla fall blir svårt att känna igen, det som är en av mina pedagogiska poänger med skivan. Jag tycker inte att det blir så. Jag upplevde heller aldrig då några större grubblerier om detta.

Snarare har jag långt efteråt blivit medveten om denna taktartsväxling, att det är en liten extra finess som man kan ta till för att utveckla fantasin, ett av många verktyg helt enkelt. På skivan har jag A B + codaform, men när jag improviserar samma stil idag, känner jag behov av att ha tre delar i improvisationen (A B C). Varför just tre delar är svårt att förklara, men till skillnad från Mozartimprovisationen, som också är tänkt i olika delar men bara i två större avsnitt, kanske jag upplever valsformen som mycket sprödare, även om den är klangligt större. Behovet att variera på ett lite annorlunda sätt finns här i alla fall, om än lite svårt att tydligt teoretiskt motivera.

Men tillbaka till cd-versionen: Temat presenteras först i valskaraktär,

därefter kommer B-delen i pararelltonarten, som är en ganska virtuos avdelning utan att förhoppningsvis "glittra" för mycket. Risken är att det kan bli för "sött". Dessa uttryck inom citationstecken vidrör ett resonemang om ordet inflation som berörde mig starkt en gång. När jag studerade instrumentation för Arne Mellnäs (jag arbetade då med min pianokonsert i tre satser) sa han en gång att man inte skulle använda blecket för ofta, för att det går då snabbt **inflation** i stycket. Inflation?! Hörde inte det enbart ihop med ett ekonomiskt tänkande? Gäller det även inom musiken? Jag fick en sådan här "ahaupplevelse" där flera tankegångar och kunskaper möttes. Många år efteråt funderade jag på varför jag reagerade positivt med sådan energi. Det fanns någon slags grundsanning i upplevelsen som jag tyckte mig kunna känna igen i all stor konst: Balansen, en viktig kunskap för såväl livet självt som för musiken i det här fallet.

Graden av briljerande i Chopins stil har en tydlig smärtgräns. Klart kortare än t ex hos Liszt. Utifrån den romantiska pianolitteraturen diskuterade vi flitigt detta "problem", som i Chopins stil och fall ofta handlade om många pianisters sätt att spela hans verk alldeles för fort.

Man måste kunna spela fort i den klassiska och romantiska pianolitteraturen, men det får inte bli ett självändamål. Hastigheten kan lätt få huvudrollen, skapa obalans och skymma det konstnärliga budskapet. I samband med valet av olika tekniska modeller kan jag nämna en viktig detalj som är otroligt stilistiskt inspirerande (samtidigt som den är "fånigt enkel") och som betyder mycket för att inte halka ur stilen: Spelar man en kromatisk skala (uppåt eller nedåt) genom att betona och upprepa den andra tonen i skalan, så uppstår Chopinstilen direkt för mig som ett slags omedelbar känslomässig upplevelse. **Notexempel 5.** Detta fenomen handlar också om "fasta kombinationer", som tidigare berörts, det här är definitivt en sådan. Jag har också talat om att rena plankningar inte får förekomma. Faktum är att jag i B-delen gör mig skyldig till denna synd genom att kopiera från Chopins tersettyd. **Notexempel 6.** Jag måste dock snabbt tillägga två saker:

- 1) Vänster hand kopierar jag inte, bara höger.
- 2) I Mozartstilen gör jag även där vissa undantag vad gäller t ex albertibas, som på sätt och vis är en plankning men ändå inte. Sådana modeller tror jag är nödvändiga för att få stilen att bli ren i sin helhet. Men jag medger samtidigt att den jämförelsen inte riktigt håller här, kopieringen skulle lätt kunna uteslutas och ersättas av något annat likt Chopin. Eftersom jag här halkar in på en etyd, vill jag framhålla att jag tycker att etyder är av stor betydelse för grundforskningen inom idiomatisk improvisation. Här finns många tekniska modeller som fungerar både som förebilder men också som idébank. Man kan ju också, vilket jag gjort, skriva egna etyder av mönster

som man gillar och som dyker upp då och då. Det känns viktigt att hela tiden att ha god ordning på sådana här modeller (improvisation=oförberedd till trots) för de kan lätt försvinna ur minnet. Men det är också lika viktigt att analysera varför man gillar en viss modell. Medvetandet om pianots möjligheter är hela tiden en process som går hand i hand med utvecklandet av modellerna, allt för att låta fantasin få näring och inspiration. I sådana här tankegångar tycker jag det finns en klar skillnad mellan att improvisera jämfört med att spela ett färdigt stycke. I det färdiga stycket är ju mycket av den kreativa processen färdig vilket enligt min mening innebär att man utifrån arbetar sig inåt medan man i improvisationsprocessen arbetar sig inifrån och ut. Detta känner jag personligen som en tydlig skillnad i närmandet till musiken.

7:2

Betoningar av dissonanser

Dissonansernas betydelse är som jag ser det av ett speciellt slag när det gäller Chopin. Visst kan man tala om förhållningar eller inledningstoner men jag har en lite annan utgångspunkt på harmoniläran som jag kommer att utveckla i sin helhet mer i Debussys stil. Varför jag nämner detta redan här är för att hela resonemanget kom att påverka synen även på Chopin. Jag begränsar mig till att beskriva hur jag upplever dissonanserna, företrädevis i melodin (i det här fallet höger hand), alltså inte harmoniskt utan melodiskt. Tolkningen av stilen kräver ju ofta ganska stora rubaton, vilket jag kopplar till resonemanget om Chopins dissonanser. Dessa komponenter får en speciell karaktär, i synnerhet i valsformen som jag ju använder mig av på skivan. Det är som om det finns ett enormt sug i dissonansen. Jag upplever det nästan som att dra i tonen som om den vore ett gummiband med hög elasticitet, för att sedan landa på nästa ton i en känsla av att "landningen" redan ägt rum. Det är bara fråga om en liten slutgest. Rubatot sker alldeles före betoningen av dissonansen, och dissonansen är nästan sluttonen i frasen fast den inte är det. Det här sättet att se på stilen har varit av avgörande betydelse i denna improvisation. Dock är det så att när jag nu formulerar mig skriftligt om detta så kan jag inte erinra mig att jag hade så tydliga formuleringar i huvudet då jag spelade in skivan. Medvetenheten sitter i ryggraden och fanns med på ett annat sätt, vilket jag har svårt att förklara.

7:3

Anslaget

Enligt tidigare resonemang ser jag Chopin som en stil där jag vill hålla mig

till anslag 1. Känslan i anslaget är här sådan att man tycker sig nästan hämta upp tonen från tangenten. Chopin har ju en sådan innerlig klangbehandling att man osökt kommer in även på hans legatospel i samband med anslaget. Hans legato är av högsta betydelse och går inte riktigt att skilja från anslaget, de hör intimt ihop. Men Chopin har också ett legato som innebär att även om man lämnar tonen med fingret för att kanske göra en stor armgest som hör ihop med tolkningen så kvarstår legatot på något sätt i luften. Det är inte så enkelt att bara låta pedalen ligga kvar för att man skall få den här effekten. Om inte "landningen" sker utifrån det speciella anslaget, kan man inte fullfölja det här legatot. Liknande sätt att spela legato finns givetvis hos andra tonsättare men personligen tycker jag att ingen annanstans finns en sådan finkänslighet och täthet i legatot. Det är en mycket viktig detalj i Chopins stil som man måste utnyttja när man skall försöka använda hans språk.

När det gäller anslaget finns det ytterligare en aspekt som jag tycker berör romantiska tonsättare. Jag nämnde detta redan i Mozartdiskussionen om uppdelningen av olika anslag i samma hand. Denna syn på anslaget vill jag utveckla först i Lisztversionen. Hade jag använt mig av en annan form än valsens hos Chopin skulle det ha varit naturligt att diskutera möjligheterna redan här. Men valsformen har inte så mycket av denna typ av anslag varför jag alltså vill koppla detta resonemang mer till den större form som Lisztversionen innebär.

8

Improvisation i Debussystil

Det kändes på något sätt fräscht att föra in den här stilen i sammanhanget. Den bryter rent harmoniskt mest från de andra stilarna men på ett positivt och mer ordnat sett än Stravinsky/Bartókstilen. Den var också tänkt som en utbrytare, fast betydligt mer radikalt och i viss mån mera byggt på kaos. Här är det lättare att anförtro sig åt det impressionistiska som i sin "suddighet" till trots är väldig klar och redig i själva stilen. När jag på konserter framfört denna form (som jag spelar på skivan) och kommer till Debussy, brukar jag försöka att kortfattat pedagogiskt beskriva vad impressionism är: Att spela Debussy är som att framföra musik i dimma.

Jag brukar också göra en parallell till måleriet där man till skillnad från tidigare konstnärliga traditioner nu inte kan se konstverken så klart, utan mer diffust. Jag hoppas med detta kunna introducera vad som komma skall i musikalisk väg och hoppas att åhöraren får en chans att bli nyfiken. De här

enkla små beskrivningarna räcker många gånger även för mig själv att ställa in mig på denna "våglängd". Med andra ord: Debussys stil är ganska lätt tycker jag, att snabbt få grepp om. Därmed inte sagt att alla hans verktyg fungerar av sig själv. Men att snabbt få klangen att vibrera på det "rätta" sättet tycker jag inte känns speciellt svårt.

8:1) Tekniska modeller - pedagogiska funderingar

8:2) Karaktären

8:3) Synen på hel/halvtionsdissonanser

8:4) Anslaget

8:1

Tekniska modeller - pedagogiska funderingar

När det gäller Debussys verktyg, alltså tekniska modeller, ansåg jag det extra nödvändigt att öva speciellt på heltonsskalan och mollsextackordets fyra varianter. Ackordet här vill jag då inte kalla för annat än en mollklang med en heltonsdissonanans, (se 8:3 Synen på Hel/halvtionsdissonanser). I ena fallet ligger dissonansen längst ned, andra fallet i mitten, i tredje längst upp, i fjärde ligger den spridd mellan den översta och understa tonen, (omvändningar helt enkelt, men med ett annorlunda synsätt möjligen). Detta förde mig in på ett intressant pedagogiskt problem eller möjlighet:

Även om jag förstår hur denna heltonsskala eller detta ackord ser ut, kan detta från ett improvisatoriskt håll vara lång väg till att kunna omsätta denna kunskap på ett helt fritt och skapande sätt. Det är nästan två kunskaper. Jag vill inte bara skilja på teori och praktik (då blir det för övrigt tre), utan i detta fallet talar jag om en kunskapshastighet. Jag märkte att jag var för långsam vid improviserandet i denna stil där dessa tekniker dök upp då och då. Då talar jag i tid om någon sekunds fördröjning innan fingrarna hittade rätt. Modellen vad gäller skalan är inte en skala rakt upp och ned, snarare att en melodi lägges högst som styrning varvid heltonsskalan rinner nedåt i båda händerna (det kan man höra på skivan). Men att få upp hastigheten från någon sekund till en hundradels sekund kräver omfattande och regelbunden grundövning. Alla tonarter förstås, men även öva modellen nedifrån och uppåt, och med motrörelse. Melodin har funnits i överstämman men kan ju också läggas i basen med samma tankegång som övning. Faktum är att när jag nu sitter och formulerar denna text, upptäcker jag att jag inte övat modellen med melodin i basen (020929 kl. 8.30). Jag

kommer genast att börja arbeta med detta. Jag är tillbaka till den långsamma ensekundsfördröjningen.

Sådana här upptäckter sker ju då och då med improvisation vilket gör det hela så utvecklande. Men det förutsätter många gånger att man arbetat med en modell länge för att plötsligt slås av funderingen: Kan man inte göra så här också? Målet skall skall naturligtvis vara att automatisera modellen till fulländning vilket ju är en stor del av grundarbeten med improvisation. Det här är nu egentligen inget nytt vare sig för andra musiker eller mig själv. Men det var i samband med denna stil som denna kunskap blev medveten i och med det konkreta behovet här. Det blev helt enkelt mer nödvändigt än vanligt att arbeta med rena grundövningar som hade med stilens harmoniska fundament att göra. Här kommer också en intressant fråga vad gäller melodin "Härlig är jorden" som ju inte är en melodi byggd på heltonsskalan utan den diatoniska. Håller detta rent stilistiskt? Det är svårt att bedöma, men jag tycker det fungerar musikaliskt. Om sedan Debussy själv skulle ha gjort så här är ju en omöjlig fråga att svara på. Tankar om tonsättarens eventuella personliga tyckande om vad jag gör med hans musik och stil tycker jag också hör hit som en reflektion. Det funderar jag ofta på. Det finns alltid något slags relation till dessa stora klassiker som jag ständigt lever med. Tonsättarnas väsen är likt andar som svävar över en. Inte som elaka domare utan som föredömen, fostrande fulländade konstnärer som i sin ouppnåelighet ändå visar vägen och ger oss möjlighet att hela livet få se upp till någon eller några. Jag har inte lika nära relation till Debussy som till Liszt eller Chopin.

Men umgänget med dessa personligheter upplever jag mycket starkt, och det finns ständigt med i arbetet med deras musik. Detta oavsett om jag spelar deras originalmusik eller, som i det här fallet, försöker tränga in "bakvägen" och titta in i deras "verkstad".

8:2 Karaktären

Den erfarna pianolyssnaren kan nog ana vilken förebild av Debussy det rör sig om här. Den sjunkna katedralen hörde jag någonstans långt borta när jag formade denna improvisation. Ett stycke som ju arbetar med ackordisk klangbehandling, något som jag också gör på skivan. Även om jag har en del snabba passager som "fläktar" fram för att få lite yrväder i mitten av stycket så tycker jag ändå att grundkaraktären har ett klangligt lugn över sig som också var medvetet valt, efter Chopin och före Liszt. Lite av stillastående karaktär. Det är en ganska tacksam form att vila i. Det är rent av avstressande att sitta och med lugna impressionistiska ackord drömma sig

bort och låta fantasin långsamt gå framåt, nästan kravlöst. När jag tänker i dessa banor kan jag inte låta bli att jämföra Debussy med Ravel. Det skulle ha varit otänkbart för Debussy att skriva ett sådant stycke som Bolero. Det tycker jag är en viktig iakttagelse när man arbetar med denna stil.

8:3

Synen på hel/halvtonsdissonanser

Jag tror att resonemanget här om dissonansernas betydelse för mig bottnar i en besvikelse över att studierna i harmonilära inte gav så mycket konstnärlig inspiration. Att lägga så stor vikt vid t ex funktionsanalysen utan att härleda den in i själva musiken, via exempelvis det pågående repertoarbetet, kunde jag aldrig riktigt förstå. Funktionsanalysen levde sitt eget liv med regler och lagar som jag på inget sätt vill ifrågasätta. Men de stod där som döda monument som inte ville säga något annat än begränsning, fria från fantasi. Jag överdriver säkert en smula, men jag var väldigt förväntansfull inför detta ämne. Jag hade hoppats få så mycket baskunskaper som jag hade tänkt använda till att sätta igång en väldig inspirerande utvecklingsprocess. Men det var hela tiden som om dessa kunskaper envist stod för sig själv och inte ville blanda sig med de idéer och tankegångar jag hade och ville utveckla. När utbildningen var klar kände jag mig fri att försöka gå vidare och experimentera själv med olika idéer och projekt för att försöka utveckla mig. I min entusiasm förverkligade jag en gammal dröm om att skriva en pianokonsert med stor orkester. Detta gjorde jag också och framförde den med mig själv som solist. Jämsides med att jag skrev musik grubblade jag hela tiden på harmoniläran som ett område som jag ville tränga in i mer och mer. Det är mot den bakgrunden man skall se synen på hel/halvtonsdissonanser. Tanken fanns att på ett annat sätt se på harmoniläran, som öppnade horisonten i stället för att stänga den. Jag behövde ett nytt och fräscht sätt att tänka helt enkelt. I och med arbetet med Debussys stil fick jag ord på en gammal tanke. I det här fallet med skivan och de olika stilarna passar det också väldigt bra att använda just begreppet dissonanser. Här försöker jag tillämpa samma synsätt på dissonansbehandlingen i alla stilar. Detta för att tydligare se skillnaderna mellan stilarna. En inledningston som strävar upp är exempelvis för mig ett för teoretiskt, och för färdigt koncept som stör mina tankar då jag improviserar, rent generellt sett. Resonemanget om inledningstoner eller förhållningar förpliktar i mitt tänkande för mycket. För att försöka förtydliga mig ytterligare så menar jag att det är skillnad mellan en ton som färgar ackordet och en ton som påverkar ackordet med en "naturlig" fortsättning.

I det ena fallet utgör den specifika tonen ett förhållningssätt som s a s

står för sig själv och därmed är fri från vilken riktning den "enligt reglerna" skall ha.

I det andra fallet är den styrd av våra konventioner så till vida att vi på inget sätt kan ifrågasätta "lagen".

När jag talar om dissonanser så skiljer jag på halvtonsdissonans och heltonsdissonans. I Debussys stil är det t ex för det mesta heltonsdissonanser jag arbetar med. Tanken att försöka åstadkomma en förenklad syn på harmoniläran finns här, med viss risk för att få kritik för att förytliga, eller tala om enkelheten som en begränsning.

Om man utgår ifrån det jag nyss talat om, detta med två olika sorters dissonanser, och lägger till dur och moll, vad återstår då egentligen mer annat än små tersstaplingar på varann? "Resten" är variationer och kombinationer i det oändliga.

Det här sättet att tänka och resonera kommer ofta fram i mitt medvetande när jag grubblar över dissonansernas betydelse både för de olika stilarna och för denna syn på harmoniläran. Men det är också ett sätt att förhålla sig till harmoniläran som får mig att greppa detta stora område på ett övergripande sätt.

8:4 Anslaget

Från början tänkte jag inte ta upp Debussys anslag då jag tycker att jag inte har så mycket nytt att komma med. Något specifikt måste ändå gå att säga även om jag upplever anslaget ganska okomplicerat. Vi skämtade under "Ackistiden" elever emellan om hur man bäst pedagogiskt skulle förklara hur hans anslag bör upplevas: Lägg en tegelsten på pedalen, dra sedan på ett par tjocka tumvantar på händerna, spela därefter, och upplev tynglösheten i Debussys anslag och musik. Skall jag vara ärlig så tycker jag inte att tipset är oseriöst. Skämtet kan mycket väl vara en bra beskrivning hur man skulle kunna närma sig denna stil. Jag kan också kort kommentera anslag nr 2 som jag nämnt tidigare. I Debussys fall anser jag att själva fallet mot tangenten är av ett långsammare slag än t ex hos Liszt. Där låter man armen falla rakt ned enligt Newton medan man hos Debussy är mer plastisk, mer kontrollerande av fallet ned till tangenten. Något av att det finns en kraft som samtidigt går nedifrån och upp och uppifrån och ned. Jag kan inte låta bli att nämna om den franske pedagogen Vlado Perlemuter som gästade musikhögskolan i Stockholm någon gång på 70-talet. Han hade en beskrivning hur man ibland kan uppfatta Beethovens pianomusik: Tänk er en

gryta med kokande vatten på spisen, iaktta hur ångan pressar sig uppåt medan locket vill ligga kvar. Precis i spänningen mellan dessa krafter kan man göra sig en föreställning om hur Beethovens musik skall tolkas och upplevas många gånger. Lite av den tanken föreställer jag mig själva anslaget i Debussy.

9

Improvisation i Lisztstil

När vi nu är framme vid denna stil så känns det som om jag har kommit fram, och kommit hem. Samtidigt som den här stilen är den mest naturliga för mig så kan den skapa problem ibland därför att behöver utrymme, tidsmässigt. Därför är den också upprinnelsen till hela idén med att få möjlighet att breda ut improvisationer utan att känna sig jäktad. När jag tidigare spelade offentligt blev det ofta bara ett improvisationsinslag. Det här uppskattades av publiken men jag kände med tiden att jag hade en tendens att improvisera i samma typ av karaktär. Hur skulle det gå att använda improvisationer hela konserten igenom? Skulle detta bli möjligt måste jag tänka ut en helt ny strategi. Variation var det som stod högst på dagordningen. Namnet på den här uppsatsen är ju just: "Klassisk pianoimprovisation som konsertform". Det är alltså inte bara fråga om att improvisera ett extranummer där den egentliga repertoaren består av traditionellt skriven musik. Här fanns drömmen om att få ge improvisationerna en chans att konstnärligt få blomma ut ordentligt. Men hur skulle detta gå till?

Jag kunde ju rent praktiskt improvisera i ungefär en timme utan uppehåll, men skulle publiken uppskatta det? Knappast! Problemet malde i mig i flera år tills jag av en händelse märkte att jag kunde få fram en annan stil än den gängse "gamla stilen". Jag fick blodad tand och började leta i min musikaliska garderob. Det känns viktigt att nämna detta när jag skall försöka beskriva den här stilens betydelse i sammanhanget. Den har både varit en tillgång men samtidigt ställt mig inför en rad problem som i sin förlängning drivit fram cd-skivan (och nu också en uppsats). Som liten hörde jag inte så mycket på Liszt av någon anledning, jag tror helt enkelt att vi inte hade någon skiva av honom. Det var mest Chopin och Beethoven vill jag minnas. Men vi hade flera porträtt av de klassiska tonsättarna där Liszt satt i mitten med den största målningen. Mamma sa: När du blir större får du nog spela Liszt och det tror jag du kommer att gilla. Några år senare frågade jag min lärare: När får jag spela Liszt? Han svarade: Du förstår, det skall gå så fort i Liszts musik, så vi väntar lite.

När jag väl fick börja spela Liszt fick jag också en ny dimension att fundera över. Visst stämde det att mycket skulle gå väldigt snabbt. Men det fanns många gånger (trots den imponerande notbilden) en mer städad teknik än hos andra romantiker. Det som ändå bröt mest mot tidigare erfarenheter var väl oktavspelet som jag inspirerades av och tycker mycket om att härma. Förebilden från ungersk rapsodi nr 6 går inte att ta miste på i min improvisation på cd-skivan. **Notexempel 7.**

9:1) Karaktären

9:2) Anslaget

9:3) Teknken

9:1 Karaktären

Valet av karaktär är det dramatiska, demoniska och ambitionen är att ge ett intryck av stor form. Hela klaviaturen skall vändas ut och in, det skall gå fort och var starkt men också förhoppningsvis låta "vackert".

Den virtuosa karaktären är väl vald både vad gäller kopplingen till Liszt, platsen på skivan och min egen fascination över virtuositet. Jag gillar Liszt mycket just för den virtuositetens skull, och bekymrar mig inte så mycket om kritiken mot virtuositet kopplat till ytlighet, (diskussioner från min egen studietid oss elever emellan). Mycket av tankarna när jag improviserar i denna stil är inspirerat från Liszts egna verk så som h-mollsonaten, Dantesonaten, Mephistovalsen och inte minst Totentanz (pianokonsert i en sats). Det skulle nästan vara omöjligt att få den rätta Lisztkaraktären om man utslöt det typiska "Lisztförslaget" (se hänvisning nedan). Detta kan nästan kallas en fast kombination, det är så kort så jag vet inte vad jag skall hitta på för namn åt det. Men finns det inte med i mitt medvetande före den här improvisationsstilen, så är halva fundamentet borta. Det skulle i sin tur medföra minskad inspiration i arbetet med stilen. Man kanske kan tycka att resonemanget om denna lilla tekniska detalj i stället skulle höra hemma under rubriken "Tekniken". Tekniskt sett handlar det visserligen om pianoteknik, men graden av teknisk svårighet i det här fallet är lika med noll. Det är mycket lätt tekniskt att spela och kräver aldrig någon förberedelse. Denna lilla tekniska detaljkaraktär är så mycket viktigare att kommentera. Vad är det då för karaktär? Den hjälper till att få kraften i tonen som annars skulle vara svår att få fram genom att spela så starkt endast på en ton. Dessutom får man en möjlighet att välja vass eller klar karaktär på tonen: Stor ton ofta i oktav (t ex början på Dantesonaten ,) lite

sprödare, mer mystisk start (t ex Ungersk rapsodi nr 2). **Notexempel 8 och 9.**

9:2 Anslaget

Här vill jag utveckla mitt resonemang rörande de två olika anslagen som jag använder mig av. Om jag börjar med anslag 1, handlar nu mitt resonemang om en förfining av detta anslag. Något som betytt mycket för mig för att förstå pianots möjligheter är uppdelningen av händerna. En pianist som vill behärska den klassiska skolans mest grundläggande principer vad gäller **"stämföringen"** kommer inte ifrån att utveckla sitt anslag till en konst i sig.

"Hantverket" kan bara utföras av pianistens händer och han/hon har bara en klaviatur till förfogande. Det som organisten registrerar fram med hjälp av olika spelbord måste pianisten klara av med sina händer. Självklart kan orgelns möjligheter till klanglig variation vara enorm jämfört med pianots möjligheter, men den aspekten vill jag separera från detta resonemang. I den här situationen ser jag endast de olika klaviaturerna som jämförelse till stämföringen.

Grundprincipen är naturligtvis den fyrstämmiga satsen där varje stämma (cantus firmus) fritt skall ha möjlighet att höras. I den här musiken finns ju inte så stränga former som i den klassiska fugaformen, men förebilden är av avgörande betydelse för att ändå förstå möjligheterna till översättning av principen till denna stil på pianot. Upprinnelsen till förståelsen om det här hände bl a på en lektion i brukspiano för Lars Ek (musikhögskolan, Stockholm). Han visade mig ett enkelt kompsätt där melodin i valstakt låg i ena halvan av handen medan efterslagen exempelvis låg i den andra delen. Jag satte genast detta i relation till hur t ex Liszt också arbetade med två anslag i samma hand. Ser man på notbilden förstår man också detta med t ex skriften uppåt för melodin samtidigt som skriften nedåt snurrar på i en väldig fart. I en sådan modell upplever jag legatot i melodin och leggiero i ackompanjemanget. Melodi och ackompanjemang kan nu plötsligt byta plats, melodin i understämman och ackompanjemanget i överstämman. Många år tidigare hade jag en liknande upplevelse (fast mer bekymrad sådan). Efter att ha hört mycket på Beethovens Pathétiquesonat (sats 2) som barn fick jag senare en smärre chock då jag såg noterna. **Notexempel 10.** Hur kunde man notera så krångligt? Och varför fanns ackompanjemanget i höger hand? Ackompanjemanget borde väl vara där ackompanjemang ska vara, dvs i basen. Men faktum kvarstod: Det klingade bättre än när jag själv improviserade då, och det kändes lite som ett tillrättavisande av husguden

Beethoven själv. Många års grubblande över det här väntade nu, så när förståelsen kom och jag fick tillgång till tekniken i mina improvisationer, betydde det oerhört mycket.

När jag idag "mejslar" fram de viktiga tonerna så finns alltid de här händelserna med. Min lärare Gunnar Hallhagen har också betytt enormt för den här kunskapen som också förstärkte och övertygade mig om att detta verkligen är ett stort ämne: Ett slags **anslagets konst** för det klassiska pianospelet. Han använde sig av de här tankarna ständigt på sina lektioner. Vare sig det rörde sig om stillastående ackord, oktaver eller vilka tekniska figurer som helst, så menade han att man bör bestämma sig för vilken eller vilka toner som skall tas fram. Principen var t ex ofta att i oktaver bör den övre tonen glänsa något mer än den undre osv. Utgångspunkten att få en kombination av både ackompanjemang och en självständig melodi i en och samma hand har betytt enormt för mitt sätt att improvisera i den här stilen. Plötsligt hade jag **fyra händer i stället för två**. Jag har här utvecklat både min förståelse för anslaget och för själva tekniken genom att också använda mig av den här kunskapen på ett medvetet felaktigt och humoristiskt sätt. Att ta fram melodier på kända klassiska pianostycken som inte skall fram, har många gånger gett mig ideér och insikter som varit av stor betydelse för inspirationen vid improvisationer. Det har skapat en frihet och positiv distans till både pianot självt och den klassiska musiken, som annars kan ha en hämmande och inlåst inverkan på oss.

När det gäller anslag 2 som i huvudsak utgår från mina erfarenheter med oktavspelet hos Liszt, har det också haft en revolutionerande inverkan på min syn på anslaget. Att med hela armens tyngd komma uppifrån och likt en hammare dundra ner på tangenterna för att sedan med studs fara upp igen, var ett helt nytt sätt att spela piano, tyckte jag. Den speciella ton som bildas då kan inte fås fram på annat sätt, om man vill vara stilren. Det krävs helt enkelt mer kraft i denna anslagstyp som också kan kännas av rent fysiskt i händerna. När jag ibland riktigt kommer upp i varv så ryker underdelarna på tumnaglarna. De spricker sönder helt enkelt. De starkaste forten som finns måste ändå göras med detta anslag, det är oundvikligt, anser jag.

9:3

Tekniken

Vad gäller Liszts teknik, är min erfarenhet att många har stor respekt för den. Det har givetvis jag också, men det finns ett "men" här som jag upplever intressant. Det som jag nämner i "Bakgrund" om en s k städad teknik vill jag ge några exempel på. Det som jag själv har lätt för vad gäller **oktautekniken** verkade många andra pianister se som en "kvist" i Liszts

teknik. Jag har här svårt att förklara varför det är så men för mig innebar Liszts oktavteknik en befrielse gentemot andra tonsättares sätt att behandla oktavspelet. Jämför man Chopins oktavytd med Liszts alla oktaver i h-mollsonaten så är det två skilda världar (se diskussion om anslag). Nu är ju oktaven intellektuellt, konstnärligt och harmoniskt sett ett ganska enkelt verktyg i sig. Frågan är om man överhuvudtaget kan kalla den för ett harmoniskt vertyg. Spelar man oktaver i båda händerna är det ju egentligen bara en ton i taget som förflyttar sig. Självklart kan man spela oktaver i ackorden och på så sätt blir det ett harmoniskt förhållande, men själva oktaven i sig kan ju ur det perspektivet betraktas som den mest ihåliga tekniska figur som finns. Märkligt nog tycker jag att den nakna kvinten låter ännu ödsligare, vilket den rent teoretiskt inte borde göra med tanke på att det är två toner i stället för en. Kort sagt, enkelheten i oktaven förbryllar lite, då den har så stor betydelse i både Liszts och andra romantikers pianomusik. Vad skulle t ex Tjajkovskijs första pianokonsert i b-moll vara utan alla oktaver? Så det måste gå under epitetet "**städad teknik**".

Det som snabbt förändrar denna oktavsituation är när tonsättare som Brahms i t ex Rhapsodie op 119 nr 4, har toner inne i oktaven. **Notexempel 11**. Det är ett bra exempel på motsatsens teknik och som jag brukar kalla för "**kvistig teknik**".

Liszt har även liknande idéer men när han använder sig av de "kvistarna" upplever jag honom som en betydligt mer pianistiskt tänkande tonsättare. I Brahms fall ser jag det som om han tänkte orkestralt och sen bara översätter direkt till pianot. Då kan jag ibland uppleva det ologiskt, pianistiskt sett. Jämförelsen mellan Liszt och Brahms har jag funderat mycket över och det finns i slutet av min improvisation ett slags fusion teknikerna emellan som strålar samman. Brahms teknik i det här fallet bygger på slags "**sicksackteknik**" med de tekniska modellerna på klaviaturen så att man får en maximal klang ur pianot, samtidigt som den inte blir för kompakt. I Intermezzo, op 117 nr 2 som var ett av mina första möten med Brahms, uppfattade jag den här modellens teknik som en ambition att få med sig hela klaviaturen. **Notexempel 12**. Den får ses som ett litet exempel i den meningen att man förstår hur Brahms ville arbeta. I Liszts Mephistovals finns en liknande tankegång som är mer i det stora formatet och mer ackordisk. **Notexempel 13**. De här båda teknikerna finns med i mitt improvisationstänkande som jag funderar mycket på. I en sista reflektion angående Brahms - Liszt, har jag alltid tyckt att Brahms teknik och tänkande försvinner mycket i de stora verken. Hans genialitet märks mer i det lilla formatet, det som jag tycker Liszt inte alls behärskar. Han måste ha tillgång till nästan enbart stor form för att komma till sin rätt.

En annan teknik som Liszt använder sig av kallar jag för

"illusionstekniken". Ett känt faktum med pianot är ju att det inte går att crescendera eller diminuera på en ton. Det här är naturligtvis ett problem som jag antar att tonsättarna måste ha grubblat över. Hur kompenserar man den enorma musikaliska förlust i avsaknaden av det "verktyget"? Jag tror att Liszt, i t ex h-mollsonaten under "Grandioso" tänkte sig att försöka lösa problemet genom att skapa en illusion av att den översta melodistämman crescenderar. **Notexempel 14.** Den effekten uppnår han genom att låta de undre ackorden pumpa på. I själva upprepningen av ackorden finns möjligheten till crescendot, inte i melodistämman, men vi uppfattar det så, vilket är poängen med denna teknik. Liknande tankegång tror jag fanns hos Chopin i hans e-mollpreludium nr 4. **Notexempel 15.** Där låter han vänsterhanden upprepa ackorden medan höger hans ton ofta ligger still. En viktig princip för att få pianot så musikaliskt levande som möjligt.

10

Sammanfattning

Sammanfattningsvis vill jag först nämna om den subjektiva form som den här uppsatsen har. Den bygger mycket på mina personliga erfarenheter och funderingar i samband med pianoimprovisation i olika klassiska stilar.

Min ambition har inte varit att i första hand att skapa en egen stil (vilket ibland känns som ett måste inom musikvärlden även om begreppet idiomatisk improvisation finns som erkänd form) utan jag har haft målet att komma de klassiska stilarna så nära som möjligt. I det arbetssättet har cd-skivan spelat huvudrollen vilket inneburit att litteraturlistan (vad gäller ren text) inte är stor. Viktigare har varit att nämna den musikaliska repertoar som varit förebild för cd-skivan när den spelades in.

Uppsatsen börjar med Bakgrund där jag beskriver kort om mina upplevelser från barn till vuxen. Där finns betydande och avgörande händelser som haft stor betydelse för utvecklingen av improvisationen.

Mozartimprovisationen har ställt speciella krav på känsligheten när man skall försöka härma denna stil. En ton som hamnar fel kan stilistiskt sett få hela improvisationen att haverera. Här har varit nödvändigt med några "fasta kombinationer" för att säkerställa stilkänslan.

Stravinsky/Bartókimprovisationen var medvetet vald för att bryta så mycket som möjligt mot Mozart. Här ansvarar jag inte helt för att dessa båda tonsättare är en ren fusion. Det får ses som ett grovt hopkok av dessa två tonsättares musikstycken (Våroffer och Allegro barbaro) som har varit

"illusionstekniken". Ett känt faktum med pianot är ju att det inte går att crescendera eller diminuera på en ton. Det här är naturligtvis ett problem som jag antar att tonsättarna måste ha grubblat över. Hur kompenserar man den enorma musikaliska förlust i avsaknaden av det "verktyget"? Jag tror att Liszt, i t ex h-mollsonaten under "Grandioso" tänkte sig att försöka lösa problemet genom att skapa en illusion av att den översta melodistämman crescenderar. **Notexempel 14**. Den effekten uppnår han genom att låta de undre ackorden pumpa på. I själva upprepningen av ackorden finns möjligheten till crescendo, inte i melodistämman, men vi uppfattar det så, vilket är poängen med denna teknik. Liknande tankegång tror jag fanns hos Chopin i hans e-mollpreludium nr 4. **Notexempel 15**. Där låter han vänsterhanden upprepa ackorden medan höger hans ton ofta ligger still. En viktig princip för att få pianot så musikaliskt levande som möjligt.

10

Sammanfattning

Sammanfattningsvis vill jag först nämna om den subjektiva form som den här uppsatsen har. Den bygger mycket på mina personliga erfarenheter och funderingar i samband med pianoimprovisation i olika klassiska stilar.

Min ambition har inte varit att i första hand att skapa en egen stil (vilket ibland känns som ett måste inom musikvärlden även om begreppet idiomatisk improvisation finns som erkänd form) utan jag har haft målet att komma de klassiska stilarna så nära som möjligt. I det arbetssättet har cd-skivan spelat huvudrollen vilket inneburit att litteraturlistan (vad gäller ren text) inte är stor. Viktigare har varit att nämna den musikaliska repertoar som varit förebild för cd-skivan när den spelades in.

Uppsatsen börjar med Bakgrund där jag beskriver kort om mina upplevelser från barn till vuxen. Där finns betydande och avgörande händelser som haft stor betydelse för utvecklingen av improvisationen.

Mozartimprovisationen har ställt speciella krav på känsligheten när man skall försöka härma denna stil. En ton som hamnar fel kan stilistiskt sett få hela improvisationen att haverera. Här har varit nödvändigt med några "fasta kombinationer" för att säkerställa stilkänslan.

Stravinsky/Bartókimprovisationen var medvetet vald för att bryta så mycket som möjligt mot Mozart. Här ansvarar jag inte helt för att dessa båda tonsättare är en ren fusion. Det får ses som ett grovt hopkok av dessa två tonsättares musikstycken (Våroffer och Allegro barbaro) som har varit

förebilder för denna improvisation. Jag diskuterar också min dåvarande (även nuvarande) inställning till en del av 1900-talsmusiken. En grundläggande anslagsbelysning gör jag här också.

I **Chopinimprovisationen** är förebilden Chopins egna valser. Dessa tycker är det mest Chopinska av alla hans verk. Känsligheten i hans stil resonerar jag om utifrån ett improvisatoriskt perspektiv. T. ex. används dissonanserna på ett speciellt sett.

I **Debussyimprovisationen** läggs stor vikt vid klangbehandlingen. Harmoniskt spelar heltonskalan en viktig roll men också mollsext-ackordet i omvändningar. Jag upplever stilen som ganska lätt att improvisera i.

Lisztimprovisationen är den stil som jag känner mig mest hemma i. Jag beskriver att detta både är en tillgång och ett visst problem. Här fortsätter jag med ett anslagsresonerande för den romantiska stilen: Två sorters anslag i samma hand. Vilket i sin tur gör att vi får fyra händer i stället för två. Det kan låta som rena pianistiska frågor men jag försöker förklara att dessa "verktyg" är mycket viktiga utifrån ett pianoimprovisatoriskt perspektiv.

11

Litteratur

- P Aldrich** Bach's technique of transcription and improvised ornamentation. Musical quarterly, xxxv, No.1 (1949).
- G A Alink** Piano competitions: A comprehensive directory of national and international piano competitions. G A Alink, second edition, 1990.
- A Bondeman** Orgelimprovisation, studiebok. Stockholm : Verbum /
Lars Hernqvist Studiebokförlaget, 1977
Mats Åberg
- J R Duke** Teaching musical improvisation: A study of eighteenth and twentieth century methods. Nashville, Tenn. : George Peabody College for Teachers, 1972
- F Liszt** The Liszt studies: Essential selections from the original 12-volume set of technical studies for the piano including the first English edition of the legendary Liszt pedagogue -

a lesson-diary of the master as teacher, as kept by Mme. Auguste Boissier, 1831-32.

- L Mozart** A Treatise on the fundamental principles of violin playing. Translated by Editha Knocker. London : Oxford University Press, 1948. (First printed by Johann Jacob Lotter, 1756).
- B Nettl** Thoughts on Improvisation: A comparative approach. The Musical Quarterly 60 (Januari 1974): 1-19.
- M D Randall** The history of piano improvisation in Western concert music. Cincinnati, Ohio : University of Cincinnati, 1993.
- M Sitton** Mozart's cadenzas and improvisations in the light of eighteenth-century sources. The Piano Quarterly, no. 138 (summer 1987).
- T Willstedt** Improvisation. Trelleborg : Triumph, 1994

Musikaliska förebilder (repertoar)

- L v Beethoven** Sonat op. 2 nr 3, C-dur
Sonat op. 13, c-moll, (Pathétique)
Sonat op. 57, f-moll, (Appassionata)
Sonat op. 110, Ass-dur
Pianokonsert op. 19 nr 2, B-dur
Pianokonsert op. 37 nr 3, c-moll
- M Balakirev** Islamey
- B Bartók** Mikrokosmos

Volym 2
Volym 3
Volym 4
- J Brahms** Zwei Rhapsodien: op. 79 nr 1, h-moll
op. 79 nr 2, g-moll
Drei Intermezzi: op. 117 nr 1, Ess-dur
op. 117 nr 2, b-moll
- F Chopin** Etyder, op. 10
nr1 C-dur, nr 2 a-moll, nr 3 E-dur, nr 4 ciss-moll, nr 5 Gess-dur, nr 6 ess-moll, nr 7 C-dur, nr 8 F-dur, nr 9 f-

moll, nr 10 Ass-dur, nr 11 Ess-dur, nr 12 c-moll

Etyder, op. 25

Nr 1 Ass-dur, nr 2 f-moll, nr 3 F-dur, nr 4 a-moll,
nr 5 e-moll, nr 6 giss-moll, nr 7 ciss-moll, nr 8 Dess-dur,
nr 9 Gess-dur, nr 10 h-moll, nr 11 a-moll, nr 12 c-moll

Ballader

Op. 23, nr 1 g-moll
Op. 47, nr 3 Ass-dur

Scherzi

Op. 20, nr 1 h-moll
Op. 31, nr 2 b-moll

Preludier

Nr 3 G-dur, nr 4 e-moll, nr 6 h-moll, nr 7 fiss-moll,
nr 16 Dess-dur, nr 19 Ess-dur, nr 20 c-moll

Nocturne

Nr 5 Fiss-dur, nr 9 H-dur

Pianokonserter

Pianokonsert op. 21, f-moll
Krakowiak, Grand Rondo de concert, op. 14, F-dur

Impromptu

Nr 4, ciss-moll ("Fantasiimpromptu")

C Debussy

Preludier
Danseuses de Delphes
Voiles
La fille aux cheveux de lin
La Cathédrale engloutie
Deux Arabesques
L'Isle Joyeuse

F Liszt

Sonat h-moll
Totentanz (pianokonsert i en sats)
Dantesonaten
Mephistovalsen
Ungersk rhapsodi nr 6
Ungersk rhapsodi nr 9

W A Mozart Sonat nr 3, B-dur
Sonat nr 6, D-dur
Sonat nr 8, D-dur
Sonat nr 13, B-dur
Fantasie och sonat nr 14, c-moll
Sonat nr 16, C-dur
Sonat nr 17, B-dur
Pianokonsert nr 12, A-dur

M Moussorgsky Tavlör på en utställning

P Tjajkouskij Sonat op. 37, G-dur
Sonat op. posth., ciss-moll,
Pianotrio op. 50, a-moll
Pianokonsert op. 44, G-dur

S Rachmaninoff Fantasi för 2 pianon, op. 5

Lyssningsrepertoar som påverkat

P Tjajkouskij Pianokonsert nr 1 b-moll
Pianokonsert op. 75, nr 3 Ess-dur (i synnerhet kadensen)
Konsertfantasi op. 56, G-dur "skalkomp" **Notexempel 16.**
(se: "En upptäckt" 4:7 under "Allmänt om improvisation")
Pianokonsert op. 79 Andante och Finale

S Rachmaninoff Pianokonsert nr 3

12
Appendix

Några egna kompositioner (Staffan Biörklund-Jullander)

- 1) Konsert för piano och symfoniorkester, ciss-moll (tre satser)
- 2) Fyra konserttyder för piano, **notexempel 2** a) ess-moll, b) Ess-dur, c) ciss-moll, även för kör och piano, **notexempel 17** 4) fess-moll
Nyinspelning (cd-skiva) av dessa fyra konserttyder
- 3) Marche triomphale, orgel
- 4) Kyrkooperan "Sonen" i tre akter för piano och musikteatergrupp (cd-skiva)
- 5) Kärlek är andens ljus, blandad kör

Utgiuna arrangemang (Staffan Biörklund-Jullander)

- 1) C Nielsen: Dimman lättar, arrangemang för orgel
- 2) W A Mozart: Symfoni nr 40, g-moll, arrangemang för kör och piano
- 3) W Peterson-Berger: Intåg i sommarhagen, arrangemang för orgel
- 4) C Saint-Saëns: Svanen, arrangemang för orgel
- 5) P Tjajkovskij: Blommornas vals, arrangemang för kör och piano
- 6) P Tjajkovskij: Chanson triste, arrangemang för orgel

Bilagor till

KLASSISK PIANOIMPROVISATION SOM KONSERTFORM
Staffan Biörklund-Jullander

Brev från Göteborgs Stadsmuseum

Notexempel 1- 16

Notexempel 17 (körpianoetyd i sin helhet)

Cd-skiva innehållande Härlig är Jorden, Piano Improvisations in Various Classical Styles ; In the style of Mozart, Stravinsky/Bartók, Chopin, Debussy, Liszt (finns också på Naxos Music Library) och fyra pianoetyder av Staffan Biörklund-Jullander

GÖTEBORGS STADSMUSEUM

Hej!

Här kommer uppgifter angående Hass-flygeln från 1721.

Den är som bekant omgjord till hammarflygel (från cembalo).

Du har ju redan en del mått men här kommer mera vad gäller klaviaturen:

Total klaviaturlängd 82cm (drygt 4,5oktaver)

De vita tangenternas bredd: 22m/m

De svarta tangenternas bredd: 10m/m

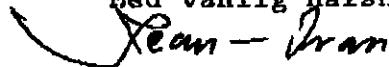
De svarta tangenternas längd: 88m/m

De vita tangenternas längd utanför de svarta: 40m/m

Som jag tidigare nämnde och som var tradition är de "svarta tangenterna" vita och tvärtom. På detta instrument är det ett gott mellanrum för fingrarna mellan de båda tangentslagen. De svarta tangenterna är ju ganska smala (10m/m).

Hoppas uppgifterna är av intresse.

Med vänlig hälsning!



Jean-Ivan Almstrand

Tel. 031-612546

*Göteborgs Stadsmuseum
Norra Hemagatan 12
S-411 14 Göteborg
Sverige
Enheten för
publik, samlingar,
narr & kulturmiljövård
och administration*

*tel sv +46 031 61 10 00
fax +46 031 774 03 58*

1

Skalkompövning

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef. The bass clef part features a continuous eighth-note accompaniment. Chord labels C, D, E, F, G, A, and H are placed below the bass line at the beginning of their respective systems. The treble clef part contains a melody of quarter notes, with a fermata over the final note of the sixth system. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

2

ess-moll etyd

Musical score for 'ess-moll etyd' in E-flat major (three flats) and 2/4 time. The piece features a piano accompaniment in the bass clef and a treble clef. The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns with slurs and two sixteenth-note groups, each marked with a '6' and a slur. The bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.

Ess-dur etyd

Musical score for 'Ess-dur etyd' in E-flat major (three flats) and 2/4 time. The piece features a piano accompaniment in the bass clef and a treble clef. The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns with slurs and two sixteenth-note groups, each marked with a '6' and a slur. The bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.

ciss-moll etyd

Musical score for 'ciss-moll etyd' in C major (no sharps or flats) and 2/4 time. The piece features a piano accompaniment in the bass clef and a treble clef. The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns with slurs and two sixteenth-note groups, each marked with a '6' and a slur. The bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.

fiss-moll etyd

Musical score for 'fiss-moll etyd' in F major (one flat) and 2/4 time. The piece features a piano accompaniment in the bass clef and a treble clef. The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns with slurs and two sixteenth-note groups, each marked with a '6' and a slur. The bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.

3

4

59

60

61

Detailed description: This block contains three systems of musical notation for exercise 3. The first system (measures 59-60) features a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a bass line with eighth-note accompaniment. The second system (measures 60-61) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 61-62) shows a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a bass line with some trills. Measure numbers 59, 60, and 61 are indicated in circles at the start of their respective systems.

4

Detailed description: This block contains a single system of musical notation for exercise 4. It is written for piano in a 4/4 time signature with a key signature of one flat. The right hand features a melodic line of eighth notes, and the left hand provides a bass line with eighth notes. The exercise consists of four measures.

5

Detailed description: This block contains a single system of musical notation for exercise 5. It is written for piano in a 4/4 time signature with a key signature of two flats. The right hand plays a melodic line with quarter and eighth notes, while the left hand provides a bass line with chords and quarter notes. The exercise consists of four measures.

6

27 *leggierissimo*

Ted.

Detailed description: This musical exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a 6-measure arpeggiated figure, indicated by a bracket and the number '6' above it. The notes are: C4, E4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5, C5. The lower staff is in bass clef and provides a simple accompaniment of quarter notes: C3, E3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

7

poco a poco più animato

sempre.

(sempre stacc.)

Detailed description: This exercise is presented in two systems. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with more complex textures in both staves. The tempo marking 'poco a poco più animato' is placed above the first system. The instruction 'sempre.' is written above the treble staff in the second system, and '(sempre stacc.)' is written below the bass staff in the same system.

8

Andante maestoso

pesante

Ted.

Ted.

Detailed description: This exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a 4-measure arpeggiated figure, indicated by a bracket and the number '4' above it. The notes are: C4, E4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5, C5. The lower staff is in bass clef and provides a simple accompaniment of quarter notes: C3, E3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The tempo marking 'Andante maestoso' is placed above the first staff. The instruction 'pesante' is written above the treble staff in the second system. The name 'Ted.' appears at the end of each staff.

9

Lento a capriccio.

Musical score for exercise 9, featuring a piano and a bass line. The tempo is marked "Lento a capriccio." The piano part includes the instruction "smorzato" and the bass line includes "Ria" markings. The score consists of two staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

10

Adagio cantabile

Musical score for exercise 10, featuring a piano and a bass line. The tempo is marked "Adagio cantabile." The piano part includes the instruction "p". The score consists of two staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

11

Allegro risoluto

Op. 119 N° 4.

Musical score for exercise 11, featuring a piano and a bass line. The tempo is marked "Allegro risoluto." The piano part includes the instruction "f". The score consists of two staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

12

Andante non troppo e con molta espressione

Op. 117. N° 2.

Musical score for exercise 12, featuring a piano and a bass line. The tempo is marked "Andante non troppo e con molta espressione." The piano part includes the instruction "p dolce" and the bass line includes "col Ped." markings. The score consists of two staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

13

88

First system of musical notation for exercise 13. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and some accidentals. A dynamic marking *p* is present. The instruction *la melodia ben marcata e* is written below the upper staff.

Second system of musical notation for exercise 13. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a large slur and a section marked *pesante*. The lower staff continues the bass line. A dynamic marking *p* is present.

Third system of musical notation for exercise 13. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a large slur and a section marked *pesante*. The lower staff continues the bass line. A dynamic marking *poco a poco cresc.* is present.

14

Grandioso

Musical score for exercise 14, titled "Grandioso". It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with chords and slurs. A dynamic marking *ff* is present. There are asterisks and symbols below the bass line.

15

4. **Largo**
f. espressivo
p

4 5 6 7

16

pp
marcato o molto espr.
p

8 9 10 11

Körpianoetyd

Till Christian Ljunggren och

Nicolai kammarkörs

30-årsjubileum 2004

Text och musik:
Staffan Biörklund-Jullander

Livligt

S
A

1.a ggn *f*
2.a ggn *p*

Dabadabadabadaba Dibidibidibidibi Dabadabadabadaba Di bi dibi dibi dibi

T
B

Piano

1.a ggn *f*
2.a ggn *p*

8va-1

3

cresc.

f

Dam Ba dam Ba

Ba dam Badam

f cresc.

betona starkt

5

ff A O U Å E I Y Ä

ff

8^{ma}-7

7

f Da ba da ba da ba da ba Di bi di bi di bi di bi Da ba da ba da ba da ba Di bi di bi di bi di bi

f

8^{ma}-7

9

Musical score for measures 9-10. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

p Dabada badabada ba Dibidi bidibidi bi Da ba dabadaba dabaDi bi di bi dibidibi

Piano accompaniment for measures 9-10. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A *8va* marking is present above the treble clef staff.

11

Musical score for measures 11-12. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

mf Pril - le Prol - le pril - le prol - le pril - le prol - le pril - le prol - le

Piano accompaniment for measures 11-12. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

4 13

Musical score for measures 13-16. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings. The first staff (Treble) has notes with 'x' marks, indicating a specific articulation. The second staff (Bass) also has notes with 'x' marks. The third staff (Grand Staff) is mostly empty, with some notes in the bass clef. The following text labels are placed above and below the staves:

Ksss - K Pfff Tfff
psss - p
Tsss - T T
Kfff - K p
Ksch - K Psch - P

17

Musical score for measures 17-18. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings. The first staff (Treble) and second staff (Bass) are mostly empty. The third staff (Grand Staff) contains a complex melodic line with many notes and rests. The following text labels are placed above and below the staves:

f *sva*

19

Musical score for measures 19-20. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings. The first staff (Treble) and second staff (Bass) are mostly empty. The third staff (Grand Staff) contains a complex melodic line with many notes and rests. The following text labels are placed above and below the staves:

sva

*) alternativ takt 21-24

21

5

f Dum - ma gub - be, Dum - ma gub - be Va!

23

mf Gum - man är väl ock - så dum!

*)

Dum - ma gub - be, dum - ma gub - be!

Va! Gum - man är väl ock - så dum!

25

f Oj det går fort, vil-ken stress, skyn-da på, oj oj

f *rit.*

27

oj, rap-pa på, kom - i - gen, sätt nu fart allt - så,

29

Nu är rö - sen helt upp - sjung - en

8va - 7

31

ff Åh va' bra!

ff 8va -