



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Att imitera sig till musikaliska uttrycksmedel

Ett experiment utfört med Valeriy Polekhs inspelning av Reinhold Glières hornkonsert

Anton Johansson

Självständigt arbete (examensarbete), 30 högskolepoäng

Konstnärligt masterprogram i musik, inriktning symfoniskt orkesterspel

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

VT 2020

Författare: Anton Johansson

Arbetets rubrik: Att imitera sig till musikalisk utveckling, ett experiment utfört med Valeriy Polekhs inspelning av Glières hornkonsert

Arbetets titel på engelska: Developing musical expression through imitation, an experiment done with Valeriy Polekh's recording of the Glière Horn Concerto.

Handledare: Johan Norrback

Examinator: Christina Ekström

SAMMANFATTNING

Nyckelord: valthorn, Glière, imitation, interpretation

This essay explores imitation as a method for developing means of interpretative expression. The experiments made are based around the 1952 recording of Reinhold Glière's Horn Concerto in B-flat Op.91 by Valeriy Polekh. By imitating chosen parts of Polekh's playing valuable insights about interpretation were gained and new techniques were learned. Imitating a recording as a self-teaching method proved to be a very useful and efficient way to find new means of expression and hence develop musicality. This because of the small investment of time needed, and because of the resulting big gain of practical knowledge.

Innehållsförteckning

1. Inledning	5
2. Syfte och frågeställning	6
3. Metod	7
3.1 Avgränsningar	7
3.2 Förberedelse	7
3.3 Utförande	8
4. Bakgrund	8
4.1 Reinhold Glière	8
4.2 Valeriy Polekh	9
4.3 Glières hornkonsert Opus 91	9
5. Perspektiv på lärande genom imitation	10
6. Klingande laborationer	15
6.1 Utdrag ett	15
6.1.1 Polekhs version	16
6.1.2 Min version	16
6.1.3 Experiment	16
6.2 Utdrag två	17
6.2.1 Polekhs version	18
6.2.2 Min version	18
6.2.3 Experiment	19
6.3 Utdrag tre	19
6.3.1 Polekhs version	20
6.3.2 Min version	20
6.3.3 Experiment	20
7. Resultat	21
7.1 Utdrag ett	21
7.2 Utdrag två	22
7.3 Utdrag tre	23
8. Diskussion	24
8.1 Identitet	24
8.2 Medvetna val	26
8.3 Vibrato	27
8.4 Frasering med tempo	28
8.5 Tillämpning av imitation i vardaglig övning	29
8.6 Uppmärksamhet som rutin	31
9. Slutsats och sammanfattning	32
Källförteckning	34
Bilagor	36

1. Inledning

I Moskva år 1952 gjordes en inspelning med orkestern vid Bolshoiteatern. Verket som spelades in var Reinhold Glières (1877–1956) nykomponerade konsert för valthorn och orkester. Konserten hade tidigare endast framförts vid ett tillfälle, året innan i Leningrad (nuvarande Sankt Petersburg). Solist vid båda tillfällena var Valerij Polekh (1918–2007), som var anställd solohornist vid Bolshoiteatern såväl som vinnare av flertalet solisttävlingar. Inspelningen spreds till USA för att sedan nå resten av världen. Numera finns den på Youtube, och det var så jag kom i kontakt med Polekhs interpretation.

Jag är musiker, och studerar valthorn vid Högskolan för Scen och Musik med inriktning orkestermusik. Polekhs interpretation har fascinerat mig sedan jag först hörde den. Han är väldigt rörlig, dynamisk i sitt tempo, och han har ett konstant vibrato som är stort och innerligt. Dessa punkter får hans inspelning att sticka ut, och även om jag inte alltid håller med om hans interpretativa val så får de mig att undra: ”Vad skulle hända om jag spelade så?” Ett intresse väcktes därmed för vilka effekterna av att imitera Polekhs spelstil skulle kunna bli. Tanken på att bryta mot de interpretativa idéer som ligger mig närmast för att istället gå utanför ramarna lockar, och jag har väntat på ett bra tillfälle att kunna experimentera med detta.

Som musiker på väg att lämna högskolan blir denna tanke intressant ur ytterligare ett perspektiv. För att fortsätta utvecklas efter studierna måste man kunna vara sin egen lärare. I övning av teknik kan det vara rimligt att begära av en erfaren student att veta vad som är rätt och fel, och huruvida man övar effektivt och gör framsteg. Ens musikaliska utveckling kan däremot te sig svårare att förstå och därför att effektivt öva på. Utan en lärare som kritiskt lyssnar och föreslår alternativa tolkningsmöjligheter finns en risk att man allt mer sällan ifrågasätter sin egen interpretation, och att man därmed omedvetet slutar utforska nya uttrycksmöjligheter. Att som övning imitera inspelningar skulle kunna vara ett sätt att få nya perspektiv på sitt spel och att finna nya möjligheter till uttryck.

Jag vill också ta mig tid att här förklara vissa uttryck som frekvent kommer att användas uppsatsen igenom:

Musikalitet är ett för uppsatsen vitalt begrepp. Musikalitet är emellertid subjektivt. Cambridge Dictionary beskriver ordet som ”*skill and good judgment in playing music*”¹ vilket kan översättas till ”skicklighet och gott omdöme i att spela musik”. Men gott omdöme enligt vem? Det finns många åsikter om vad som är musikaliskt och inte men den diskussionen är inte central för mitt experiment. Arbetet handlar inte om att avgöra hur Glières hornkonsert spelas med bästa möjliga omdöme, utan endast om att skaffa sig fler sätt att uttrycka sig på. Jag kommer därför istället att fokusera på resultatet av musikaliteten. Det är inte min roll att förstå vad som får Polekh att spela som han gör, eller ens att bedöma huruvida jag gillar det. Min roll är endast att imitera honom. Jag kommer därför att använda termerna *interpretation* och *interpretativa uttryck*. När jag beskriver min eller Polekhs *interpretation* av en fras menar jag endast hur vi valt att spela, utan någon subjektiv bedömning. *Interpretativa uttryck* är således bara möjliga sätt till tolkning, och huruvida de är av god smak eller inte kommer jag inte beröra alls i denna uppsats.

2. Syfte och frågeställning

Arbetet har för avsikt att utforska Polekhs *interpretation* då den på ett antal punkter skiljer sig från andra inspelningar av Glières hornkonsert. Detta innebär att Polekhs inspelning kommer att granskas med målet att isolera de punkter som gör att hans *interpretation* avviker från normen. Det innebär också att i experiment inkludera dessa punkter i det egna spelet för att se hur det påverkar *interpretationen*. Syftet är således att undersöka vad som kan läras av att imitera denna inspelning. Förhoppningsvis ger experimentet ökad förståelse för om, och i så fall hur, *imitation* kan inkorporeras i den egna instrumentala övningen för att ge ökad förmåga till *interpretativt uttryck*.

Frågeställning:

Vad kan jag lära mig av att imitera Polekh's inspelning av Glières hornkonsert?

¹Cambridge Dictionary Online, s.v. ”musicality” besökt 2020-05-05,
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/musicality>.

3. Metod

Metoden som användes valdes med målet att få fram tydliga experiment med få variabler. Detta för att enkelt kunna urskilja resultaten. Den valda metoden redogörs för nedan i tre steg.

3.1 Avgränsningar

Jag valde att avgränsa arbetet till tre passager ur hornkonserten. Detta gjorde jag för att i arbetet kunna fokusera enbart på det som intresserar mig mest. Konserten tar cirka 25 minuter att spela från start till slut, och jag gjorde bedömningen att en imitation av ett så långt stycke musik skulle leda till ett icke trovärdigt och detaljlöst resultat. Istället jobbade jag i kortare passager och endast med ett av Polekhs interpretativa uttrycksmedel åt gången. Genom denna avgränsning gav jag mig själv bättre förutsättningar att komma nära originalet och därmed ökar chanserna till ett tydligt resultat. Utgåvan av hornkonserten jag spelat efter trycktes först av Muzgiz i Moskva 1951, och omtrycktes sedan i New York av International Music Company 1958.²

3.2 Förberedelse

Jag har med hjälp av inspelningen och partituret valt ut tre passager som sedan använts i experimentet. Jag valde dessa efter kriterierna att de skulle vara tydliga exempel på Polekhs personliga uttryck och att de skulle vara tillgängliga att experimentera med på ett speltekniskt plan. Jag valde med andra ord inte de snabbaste eller mest fysiskt ansträngande passagera, utan utdrag där jag hade marginal för att just experimentera och spela på för mig ovana sätt utan att det nämnvärt går ut över tempo och träffsäkerhet. De valda passagernas notbilder jämfördes sedan med Polekhs inspelning. Detta för att skaffa en förståelse för om, och i så fall när och hur, han avviker från det noterade. Resultatet av denna jämförelse blev sedan mitt praktiska mål för experimentet.

² Reinhold Glière, *Horn Concerto, Op.91* (Moskow: Muzgiz, 1951. Omtryckt i New York: International Music Company), 1958.

3.3 Utförande

Jag spelade in varje passage två gånger. Den första versionen var min egen interpretation innan experimentet utförts och användes som referens. Den andra versionen var den där jag imiterade Polekh, och jag baserade då min imitation på de jämförelser mellan hans inspelning och partituret jag tidigare gjort.

4. Bakgrund

4.1 Reinhold Glière

Reinhold Glière var en sovjetisk kompositör med tyska och polska rötter. Han föddes den 30:e december 1874 i Kiev och kom tidigt i kontakt med musiken då han var son till en musiker och blåsinstrumentmakare. Han flyttade till Moskva för att studera både fiol, komposition och musikteori och tog examen år 1900 som 25-åring. Efter att ha stannat kvar i Moskva i fem år som lärare flyttade han till Berlin där han utbildade sig till dirigent. Han tog sig sedan tillbaka till Sovjetunionen där han livnärde sig som dirigent och som lärare vid konservatoriet i Kiev. Glière återvände till Moskva 1920, då han hunnit bli 45 år gammal, för att arbeta vid konservatoriet där. Ett intresse för nationell musik väcktes, och han började resa runt för att studera musiken i olika sovjetiska nationer. Bland annat besökte han Azerbajdzjan och Uzbekistan, vars musik blev inspiration till de operor han under tiden arbetade med. På grund av sitt nationella intresse och arbete erhöll Glière hög status i Sovjetunionens musikvärld efter den ryska revolutionen, och han har influerat många sovjetiska tonsättare. Bland hans elever kan man till exempel hitta Sergej Prokofiev och Aram Chatjaturjan. Mycket av det Glière skrev har stannat inom den forna Sovjetunionen, men vissa verk har även slagit igenom utomlands. Några av hans mest kända verk är de två baletterna ”Den röda vallmon” och ”Bronsryttaren”, samt hans tredje symfoni.³

³*Encyclopaedia Britannica Online*, s.v. “Reinhold Glière” besökt 2019-08-08, <https://academic.eb.com/>.

4.2 Valeriy Polekh

Valeriy Polekh, född i Moskva 1918, död 2007, var en av sin generations ledande hornister och lärare i Sovjetunionen. Musik var en viktig del av hans uppväxt: hans familj gick på Bolshoiteatern, och hemma spelade han balalajka. Senare utbildade han sig vid Oktoberrevolutionens Musik- och Teknikskola, där han fick chansen att studera för två av hornisterna i Bolshoi. Året han fyllde arton uppträdde han för första gången som solist, och året därefter, 1937, började han studera vid konservatoriet i Moskva för tjecken Ferdinand Eckert. Han vann bara ett år senare jobbet som assisterande solohornist vid radioorkestern, men sökte ändå jobb vid Bolshoiteatern och blev godkänd även där. Han valde operan, och skulle komma att arbeta där i 34 år. Bara något år senare, 1939, blev han inkallad till obligatorisk tjänstgöring i Röda Armén, där han spelade i Moskvaarméns högkvarters orkester. Under sin tid där vann han Sovjetunionens solisttävling för blåsmusiker, och 1949 vann han även en internationell solisttävling i Budapest där han var på besök med en ungdomssymfoniorkester från Moskva. Utöver uruppförandet av Glières hornkonsert var Polekh först i Ryssland med att spela Benjamin Brittens serenad för horn och stråkar, detta 1965. Han arbetade även som lärare vid konservatoriet i Moskva.⁴

4.3 Glières hornkonsert Opus 91

Hornkonserten kom till tack vare ett möte under en paus i repetitionerna av operan Bronsryttaren. Polekh satt i orkestern och spelade, och då det var hans opera som skulle uppföras satt Glière i salen och lyssnade. Under rasten fick Polekh och Glière möjlighet att prata vid. Polekh beskriver Glière som en opretentiös och förstående person, vars kunskap om musik tedde sig obegränsad, och som gärna ställde frågor och lyssnade till åsikter. Efter att Glière både berömt hans spel och beklagat sig över bristen på solokonsert för blåsinstrument tog Polekh chansen att fråga om han inte kunde tänka sig att skriva en konsert för valthorn. Glière svarade att han hade väldigt mycket att göra, men att han skulle titta på det på fritiden.

En dag blev Polekh hembjuden till Glière, och de både diskuterade konserten och spelade

⁴“Valeriy Polekh 1918 - 2007” International Horn Society, besökt 2019-08-08, <https://www.hornsociety.org/ihs-people/honorary/26-people/honorary/86-valery-polekh-1918-2007>.

igenom en betydande del av hornlitteraturen med Glière vid pianot. Glière var tydligt intresserad, men efter mötet skulle det ändå dröja mer än ett år innan Polekhs fick beskedet att konserten var klar. Den tionde maj 1951 uruppfördes verket i Leningrad (nuvarande Sankt Petersburg), och året efter gjordes en inspelning med Bolshoiorkestern som sedan såldes till USA där den släpptes i butik. Polekh var solist vid båda tillfällena, och Glière dirigerade.⁵

5. Perspektiv på lärande genom imitation

I detta avsnitt kommer jag redogöra för redan existerande forskning jag har funnit relevant för min uppsats. I boken *Mästarlära*⁶ undersöker och beskriver författarna Klaus Nielsen och Steinar Kvale en inlärningsmetod mycket vanlig i instrumentalundervisning. Termen mästarlära beskriver en lärandeform där den studerande lär sig sitt hantverk genom att gå som lärling för en mästare och genom att ingå i den sociala gemenskapen som yrket medför. Som klassisk musiker omfattar mästarlära därför att ta lektioner för en professionell musiker, socialisera och diskutera med denne och med sina medlärlingar, samt att lyssna på och ge konserter.⁷ Ett intressant exempel på mästarlära hittar vi i Donald Schöns bok *Educating the Reflective Practitioner*⁸, där han låtit Bernard Greenhouse beskriva en cellolektion med Pablo Casals. Berättelsen om cellolektionen är ett exempel på hur mästarlära ofta ser ut i konstmusikvärlden. Lektioner med lärare sker individuellt då läraren enklare kan fokusera på den enskilda elevens specifika problem, men även om lärandeprocessen varierar mellan olika mästare har den sin bas i ett antal lärandeformer. Nielsen och Kvale beskriver lärande genom handling, som inbegriper lärande genom observation, imitation och identifikation, och även lärande genom träning, vägledning och uppsikt samt lärande via fallstudier, exempel och berättelser.⁹ Det är upp till var lärare att hitta en personlig balans av, och inställning till, dessa olika former. De finns alla representerade i Casals undervisning:

⁵Valeriy Polekh, "Birth of the Glière Concerto" International Horn Society, besökt 2019-08-08,

<https://www.hornsociety.org/publications/horn-call/horn-call-archive/144-birth-of-the-gliere-concerto>.

⁶Klaus Nielsen och Steinar Kvale, *Mästarlära: lärande som social praxis* (Köpenhamn: Hans Reitzels Forlag A/S), 1999.

⁷Nielsen och Kvale, *Mästarlära*, sida 29.

⁸Donald A Schön, *Educating the Reflective Practitioner* (San Fransisco & London: Jossey-Bass Publishers, 1983).

⁹Nielsen och Kvale, *Mästarlära*, sida 34.

*"We spent at least three hours a lesson. The first hour was performance; the next hour entailed discussion of musical techniques; and the third hour he reminisced about his own career. During the first hour he sat about a yard away. He would play a phrase and have me repeat it. And if the bowing and the fingering weren't exactly the same as his, and the emphasis on the top of the phrase was not the same, he would stop me and say, "No, no. Do it his way." And this went on for quite a few lessons. I was studying the Bach D-Minor Suite and he demanded that I become an absolute copy. At one point, I did very gingerly suggest that I would only turn out to be a poor copy of Pablo Casals, and he said to me, "Don't worry about that. Because I'm seventy years old and I will be gone soon, and people won't remember my playing but they will hear yours." It turned out, of course, that he lived till the ripe old age of ninety-seven. But that was his way of teaching. ...He was extremely meticulous about my following all the details of his performance. And after several weeks of working on that one suite of Bach's, finally, the two of us could sit down and perform and play all the same fingerings and bowings and all the phrasings alike. And I really had become a copy of the Master. It was as if that room had stereophonic sound - two cellos producing at once."*¹⁰

En perfekt imitation har uppnåtts, och Greenhouse behärskar nu en mycket god tolkning av stycket. Det hade varit förståeligt för en lärare som lyckats lära ut detta till sin elev att stanna där, nöjd med att ha fört vidare sin kunskap. Istället tar Casals lektionen ett steg längre. Greenhouse fortsätter:

*"And at that point, when I had been able to accomplish this, he said to me, "Fine. Now just sit. Put your cello down and listen to the D-Minor Suite." And he played through the piece and changed every bowing and every fingering and every phrasing and all the emphasis within the phrase. I sat there, absolutely with my mouth open, listening to a performance which was heavenly, absolutely beautiful. And when he finished, he turned to me with a broad grin on his face, and he said, "Now you've learned how to improvise in Bach. From now on, you study Bach this way."*¹¹

I Casals fall spenderas den första lektionstimmen kring lärande genom handling, där Greenhouse lyssnar och ser till Casals utövande för att sedan själv återskapa det. Den andra

¹⁰Schön, *Educating the Reflective Practitioner*, sida 176–177.

¹¹Schön, *Educating the Reflective Practitioner*, sida 177.

timmen är tillägnad lärande genom träning, vägledning och uppsikt, då de diskuterar olika tekniska utmaningar och där Casals kan ge råd och även överse utveckling från lektion till lektion. Den tredje timmen, där Casals berättar händelser och anekdoter från sin karriär, är förstås lärande genom fallstudier, exempel och berättelser. Sammanfattningsvis kan sägas att kunskap inom tre ämnen lärs ut: interpretation, teknik, och förståelse för arbetspraxis. Förutom de individuella lektionerna kompletteras under studietiden utbildningen av en miljö (universitetet) där varje student omges av individer både mer och mindre erfarna som söker kunskap inom samma område. Genom iakttagelse, gemensamt utövande och diskussion om för yrket relevanta ämnen växer studenten således in i arbetets sociala och praktiska verklighet. Från denna praxisgemenskap ut i arbetslivet är sedan steget förhoppningsvis inte allt för stort, och väl inne i denna nya gemenskap fortsätter lärandet.

Om vi för en stund bortser från lärandet av instrumentteknik och yrkeskunnande för att istället rikta in oss på lärandet av interpretation indikerar Casals undervisningsmetod att interpretation kan läras ut genom observation och imitation. Imitation kan lätt uppfattas som motsatsen till personlig interpretation, då man väljer bort egna idéer till förmån för att kopiera andras, och metoden har mycket riktigt fått utstå kritik. Bland annat har den kallats ”ett medeltida, auktoritärt system som endast kan alstra imitativt och reproducerande lärande”.¹² Av metodens konstant stora närvaro inom mästarläran kan vi ändå ana oss till att så inte är fallet, men för att helt få grepp om denna till synes motsägelsefulla utlärningsmetod behöver vi en tydligare inblick i vad kunskap i sig egentligen är.

¹²Grelle, H, ”Mesterlæren i industri og håndværk”, *Dansk Pædagogisk Tidsskrift* 1993: 2, sida 6–16.

Professorn och konstkritikern Ulf Linde har i Sveriges Radio uttalat sig i ämnet ”kunnande som en form av uppmärksamhet”¹³ där han har sagt att det är möjligt att lära sig uppmärksamhet som rutin. Det som gör någon kunnig inom ett område skulle vara en förhöjd förmåga att ta till sig detaljer, såsom en duktig musiker uppmärksammar ändring i tempo, dynamik, intonation och tonkvalitet. Genom att ha kommit till ett stadium där denna typ av uppmärksamhet satts i rutin förstår musikern själv vad som bör göras för att fortsätta utveckla sitt spel.¹⁴ Detta leder i sin tur till en ökad uppmärksamhet och därför till ett fördjupat kunnande.

I Bengt Molanders bok *The Practical Intellect* diskuterar han Thomas Temptes *Tuts stol* och återkopplar till cellolektionen. Här föreslås imitation vara en kreativ process i att tänka om och i att återskapa:

”An example may convey the core idea. Temple has reconstructed ”King Tut’s chair”, that is Pharaoh Tutankhamun’s chair from 1300 B.C. He then also tried to reconstruct the way the Egyptian cabinet-makers thought and worked. From the gestalt of the chair – and historical knowledge about the tools and ideas of the period – Temple could get in touch with the gestaltende intellect of his colleagues [sic]. This reconstructive work can also shed light on Greenhouse’s way to Casals’ and later his own gestaltende intellect. Temple was not engaged simply in copying or mimicry, but in rethinking and reconstruction – which is to do something new. What Greenhouse did was perhaps also to reconstruct and thereby to create anew all the time.”¹⁵

För att kunna återskapa ett liknande resultat krävs därmed också en förståelse och uppmärksamhet för processen som gav den ursprungliga produkten. Det är akten att imitera som skapar ett fokus på de detaljer som skiljer mästarens process, och därför version, från lärlingens. Casals mål med sin imitationsövning är inte att lära ut en bra interpretation av Bachs cellosvit, utan att genom att göra Greenhouse uppmärksam på processen öppna upp för potentiellt oändlig tolkning. Med denna nya uppmärksamhet kommer således nytt kunnande.

¹³Ulf Linde i Bengt Molander, ”The Practical Intellect – design and use of knowledge”, *Nordisk Arkitekturforskning* 1993: 2, sida 118.

¹⁴Nielsen och Kvale, *Mästarlära*, sida 71–73.

¹⁵Molander, ”The Practical Intellect”, sida 122–123.

I studien *Mastery through imitation*¹⁶ undersöker Tânia Lisboa och hennes kollegor imitation genom att ge en grupp violinister uppgiften att så nära som möjligt imitera en inspelning av Bachs sonat för soloviolin i G-moll med Jascha Heifetz. Lisboa et als resultat visar på att inlärningsstrategier innehållande imitation kan ge förståelse för hur musikaliska idéer kan uttryckas. Medan denna nya kunskap inte nödvändigtvis kunde urskiljas av juryn hos samtliga deltagare bör vikten läggas vid de nya perspektiv som deltagarna vunnit genom arbetet.

Lärandet via imitation är alltså inte strikt bundet till fysisk mästarlära. Även en inspelning kan ge resultat vid rätt förutsättningar. Den avgörande skillnaden är avsaknaden av mästarens reaktion och återkoppling till studentens imitationsförsök. Det finns ingen som kan rikta studentens fokus mot de områden där denne inte är uppmärksam nog. Därför förutsätter lärandeformen ett stort mått av förkunskap, då studenten måste ha en uppmärksamhet utvecklad nog för att själv märka vilka områden i spelet som behöver arbetas med. För de studenter som besitter dessa kunskaper öppnar sig en helt ny lärandestrategi och därmed finns en enorm potential för fortsatt utveckling. Detta speciellt för de musiker som inte längre aktivt studerar för en mästare. Den stora tillgång till musiktjänster vi har idag via ny teknik nyttjas flitigt av såväl studerande som professionella musiker för att förbereda orkesterverk och solorepertoar. Detta för att på förhand bekanta sig med ett verk eller för att hämta inspiration till tolkning. Kanske går det att få ut än mer av denna redan väldiga tillgång.

¹⁶Tânia Lisboa et al., "Mastery through imitation: A preliminary study", *Musicae Scientiae* våren 2005: Vol XIX no 1, sida 75–110.

6. Klingande laborationer

6.1 Utdrag ett

Utdrag ett är temat från första satsen och är, med undantag av en kort kadensartad introduktion, det första solisten spelar. Temat är en vital del av hornkonserten och därför är det intressant att ha med det som ett av utdragen för experimentet. Tempomarkeringen Glière har angivit är 120 bpm (beats per minute, dvs. slag i minuten), och utöver den är inga tempoförändringar inskrivna förrän i takt 38 ("poco rit." på slag tre) och i takt 39 ("a tempo" på slag ett). Utdraget är valt för att det är ett tydligt exempel på hur Polekh tar sig friheter med tempo och med frasering. Att imitera denna frasering är målet med utdrag ett.

The musical score is presented in six staves. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff features dynamics *pp*, *cresc.*, *mp*, and *cresc.*. The third staff has a *mf* dynamic. The fourth staff has a *f* dynamic. The fifth staff has a box around measure 35. The sixth staff includes tempo markings: *poco rit.*, *a tempo*, and *rit.*, along with measure numbers 18, 1, 60, 3, and 1.

Exempel 1: Reinhold, Glière. Horn Concerto, Op.91. Sats 1, takt 22–63.¹⁷

¹⁷ Reinhold Glière, *Horn Concerto, Op.91* (Moskow: Muzgiz, 1951. Omtryckt i New York: International Music Company), 1958, sida 1.

6.1.1 Polekhs version

Lyssna till bilaga Audio 1.

Polekh är mycket rörlig i sitt tempo. Han börjar långsammare än vad som är angivet. Under temat gör han två fraseringar jag bedömer intressanta. Den första börjar i upptakten till takt 24. Polekh gör ett accelerando som kulminerar på tredje slaget i takt 24. Därefter faller han in i sitt tidigare tempo (0:03 – 0:06). Den andra fraseringen börjar i upptakten till takt 26. Först tas tempot upp något i frasen takt 26-29. Polekh accelererar sedan i takt 30 fram till takt 33, där han går ner till temats starttempo (0:07 – 0:21)

6.1.2 Min version

Lyssna till bilaga Audio 2.

I min version breddar jag temats första två takter något, men håller mig i övrigt till det angivna tempot. Det finns tendenser till acceleration mellan takt 26 och 33 men en ihållande ökning förekommer inte och tempot påverkas därför inte nämnvärt.

6.1.3 Experiment

Lyssna till bilaga Audio 3.

I denna version imiterar jag Polekhs interpretation. Mellan 0:04 – 0:08 gör jag tydligt det accelerando – ritardando som återfinns i Polekhs version. Även det nya tempot i takt 26 (0:09) och accelerandot från takt 30 (0:17) är tydligt. Tempot går som planerat ner igen i takt 33 (0:23).

Det snabbare tempot är uppfriskande att spela i, och jag finner ingen svårighet i att hålla det. Accelerandona i fraserna är för mig mer ovana att spela. De bryter den uppbyggda vanan att underdela och spela i tempo jag har. När jag väl tagit mig runt denna mentala spärr klarar jag emellertid snabbt av att imitera dem.

6.2 Utdrag två

Utdrag två är temat från andra satsen. Detta parti valdes för att kunna experimentera med vibrato. Polekhs vibrato är svårt att imitera då det är ett tekniskt moment som kräver träning. Temat ur andra satsen är ett långsammare parti vilket gör det möjligt att spela med vibrato även för den oerfarne, då det lägre tempot och de längre tonvärdena ger hornisten tid att fokusera på den nya tekniken.

Andante ♩ = 64

9 10 *mp*

15

20 *p*

espressivo

25 *mf*

cresc. *f*

30 *rit.* *a tempo* 8

Exempel 2: Glière: Hornkonsert sats 2, takt 1–39.¹⁸

¹⁸ Glière, *Horn Concerto*, sida 6.

6.2.1 Polekhs version

Lyssna till bilaga Audio 4.

Polekh använder sig av ett konstant vibrato som han skapar genom att höja och sänka käken, såsom när man uttalar vokalerna A-I-A-I i snabb följd. Vibratots hastighet varierar något, men uppgår till cirka en sextol per fjärdedelsnot, med vilket menas att han sex gånger på en fjärdedel både öppnar och stänger käken. Resultatet är ett snabbt och för instrumentet intonationsmässigt stort vibrato på mellan en kvartston och en halvton.

6.2.2 Min version

Lyssna till bilaga Audio 5.

I min version används vibratot sparsammare. Det kan skönjas på längre toner snarast som ett smått darrande. Detta vibrato skapas inte med hakan, utan genom att med magstödet stöta ut luften såsom man huttrar när man fryser. Resultatet blir ett mindre vibrato som istället för att vibrera i intonation vibrerar i dynamik.

6.2.3 Experiment

Lyssna till bilaga Audio 6.

I denna version imiterar jag Polekhs vibrato. Tekniken är för mig helt ny, och uttrycket ter sig överdrivet jämfört med de hornister jag tidigare hört. Jag lär mig snabbt den grundläggande tekniken och kan därmed utföra vibrato på en hållen ton. Att byta ton med bibehållet vibrato finner jag däremot svårt, och när jag måste byta toner tätt inpå varandra blir jag tvungen att frångå tekniken till förmån för träffsäkerhet och tempo. Jag försöker kompensera för detta genom att i de rörliga partierna övergå till mitt egna vibrato. Det är mindre och med vibrerande luftström istället för tonhöjd, men det hjälper till att bibehålla effekten fram till nästa längre ton.

6.3 Utdrag tre

Det tredje utdraget är en kort passage mot slutet av andra satsen. Utdraget börjar i takt 102, och är markerat "a tempo" och "dolce". A tempo står i relation till föregående passage som är markerat "Tempo del commincio" och betyder starttempo. Satsens angivna starttempo är 64bpm, vilket alltså även bör gälla för utdraget. Detta utdrag är delvis valt för att experimentera med tempo i relation till fraserings, men det är också valt för att jag och Polekh har gjort väldigt olika interpretativa val. Målet med experimentet är att imitera Polekhs rörliga fraseringar.

The image shows a musical score for horn, measures 102-120. It consists of three staves. The first staff starts at measure 105 with a 'a tempo' and 'mp dolce' marking. The second staff starts at measure 110 with a 'mf' marking and ends with a 'f' marking. The third staff starts at measure 110 and ends with a '10' marking. The music features a series of eighth notes and quarter notes, with some slurs and dynamic markings.

Exempel 3: Glière: Hornkonsert sats 2, takt 102–120.¹⁹

¹⁹ Glière, *Horn Concerto*, sida 8.

6.3.1 Polekhs version

Lyssna till bilaga Audio 7.

Polekh har ett grundtempo på cirka 80bpm, vilket är högre än det tempo Glière angivit. Han tar sig även stora friheter, då han använder tempot som huvudsaklig fraseringsmetod: han accelererar fram till frasens höjdpunkt. Han fraserar från takt 102 fram till slag ett i takt 103 (0:00 – 0:05) och han fraserar från takt 104 till slag ett i 105 (0:05 – 0:10). Från takt 106 (0:10) och framåt fortsätter han accelerera fram till takt 109 (0:17), där han gör ett stort ritardando.

6.3.2 Min version

Lyssna till bilaga Audio 8.

Jag har ett grundtempo på cirka 50bpm, vilket är lägre än det tempo Glière angivit. Tempot hålls fram till takt 109 där ett ritardando påbörjas. (0:25) Frasering sker först över två takter (102-103, 104-105) och sedan takt för takt.

6.3.3 Experiment

Lyssna till bilaga Audio 9.

I denna version imiterar jag Polekhs frasering med tempot. Mitt grundtempo är 82bpm vilket är mycket nära Polekhs. Jag underskattar emellertid hans rörlighet och versionen blir således en i accelerandona något nedtonad imitation.

Jag har svårt att hitta känslan för hur Polekh spelar här. Jag överraskas ständigt av hur mycket accelerando det ska vara eller över hur han inte gör de avsaktningar eller små pauser som jag finner naturliga. Jag får känslan av att jag ständigt motarbetar mitt eget intuitiva musicerande för att närma mig hans tolkning.

7. Resultat

7.1 Utdrag ett



Exempel 4: Glière: Hornkonsert sats 1, takt 24.²⁰

I utdrag ett hade jag lätt för att ta till mig den lilla fraseringen i takt 24. Mikrofraseringar som den är inte något jag tidigare medvetet försökt mig på, men den kom väldigt naturligt. Jag föredrar generellt längre fraser när jag spelar och försöker främst spela fram till nästa frasslut, men att lyfta fram små fraser på vägen kommer jag göra mer av framöver. Förhoppningen är att jag nu när jag blivit uppmärksam på den formen av uttryck har lagt till den till mina interpretationsmöjligheter, så att det i framtiden kan vara ett naturligt kommande, undermedvetet uttryckssätt precis som all övrig interpretation.

Även experimenterandet med frasen som börjar i takt 26 var lyckat. Lyssnar man till min referensinspelning hör man endast tendenser till accelerando. Jag var innan experimentet av åsikten att jag drev tempot framåt under denna passage. Nu kan jag, efter att ha vidgat mitt perspektiv, se att mitt uttryck var mycket mindre än vad jag trodde. Genom att bestämma mig för att imitera Polekh gav jag mig ett konkret mål, och först nu när jag accelererat som i hans interpretation kan jag se hur stor skillnaden mellan våra rörelser är. Jag har med andra ord överdrivit tendenser jag hade sedan innan. Jag vet med mig från lektioner och mästartklasser att både jag själv och många andra har svårt att på beställning göra en hörbar skillnad i uttryck. Det som för interpreten känns som en stor förändring är ofta knappt märkbar för publiken. Resultatet av experimentet på utdrag ett är således en större förståelse för hur mitt uttryck måste sättas i perspektiv inte bara mot tidigare versioner av mig själv utan mot världen utanför mig. Det är värt att notera att jag nästa gång jag spelar Glières hornkonsert inte nödvändigtvis kommer att göra det accelerando Polekh gör. Skillnaden från innan är att jag

²⁰ Glière, *Horn Concerto*, sida 1.

eftersom jag har vidgat mitt perspektiv nu har ett större möjligt accelerando. Oavsett vad jag i stunden väljer att göra har jag därmed utökat mina möjligheter till uttryck.

The image shows a musical score for a horn part. It consists of three staves of music. The first staff begins with the instruction "Nytt, snabbare tempo" (New, faster tempo) and a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The music then moves through *cresc.* (crescendo) to *mp* (mezzo-piano). The second staff starts with a measure number "30" in a box, followed by *mf* (mezzo-forte) and "accelerando". A thick black arrow points to the right below this staff. The third staff also has "accelerando" written below it, with another thick black arrow pointing to the right. The music ends with a dynamic marking of *f* (forte).

Exempel 5: Glière: Hornkonsert sats 1, takt 26–32.²¹

7.2 Utdrag två

Målet med utdrag två var att skapa ett vibrato likt det Polekh använder. Jag valde efter att ha lyssnat till honom att anta att han skapar sitt vibrato med käken (tänk stavelserna A-I-A-I). Efter att ha spelat utdraget på detta sätt och jämfört min inspelning med hans finner jag det troligt att så också är fallet. Jag har inte vid något tidigare tillfälle övat på att spela vibrato, och har inte heller fått tekniken förklarad för mig av en lärare. Jag valde mitt tillvägagångssätt baserat på samtal med kollegor med insyn i brassbandsvärlden då dessa musiker har en starkare vibratotradition. Den förkunskap jag hade inför experimentet bör beskrivas som mycket ytlig, och detta har självfallet påverkat inspelningen. Jag misslyckas vid flertalet tillfällen hålla ett jämnt vibrato, något som tydligast märks i åttondelspassagerna, där jag frångår den tidigare nämnda vibratotekniken. Jag övergår istället till det med luftströmmen skapade vibrato jag har mer erfarenhet av för att ta mig igenom fraserna; detta för att undvika att spela fel noter. Mer övning på Polekhs vibratoteknik skulle utan tvekan reducera behovet av teknikbyte.

²¹ Glière, *Horn Concerto*, sida 1.

Experimentet resulterade i att jag fann ett för mig helt nytt uttryckssätt i vibratot. Detta har sedan dess frekvent kommit till användning; främst när jag spelar jazz-, pop- eller folkmusikarrangemang, men även i klassisk musik. Den teknik jag lärt mig när jag imiterat Polekh tillåter större variation än den teknik jag tidigare använt. Vibratot med luftströmmen är ett litet, skört vibrato i en hastighet, som antingen är på eller av. Nu har jag möjlighet att variera både intensitet och intonation.

7.3 Utdrag tre

Utdragets mål, som var att imitera Polekhs rörliga version, uppnåddes endast delvis. Jag imiterade Polekhs generella gester, men i takt 106 till 109 kommer jag inte upp i samma hastighet. Jag beskriver i experimentet att jag får intrycket av att jag motarbetar mitt intuitiva musicerande. Med detta menar jag att de uttryck jag intuitivt använder mig av för att forma musiken så som jag vill ha den tar mig längre ifrån Polekhs tolkning. På flera sätt är våra interpretationer varandras motsatser. Han har ett högt tempo, jag har ett lågt. Han spelar med vibrato, jag gör det inte. Han gör längre fraser, jag håller dem korta. Jag känner efter genomfört experiment att jag inte har utvecklat mitt sätt att uttrycka mig på. Ingenting Polekh gjorde i sin version fångade mitt intresse ens efter att ha imiterat den.

The image displays two staves of musical notation. The top staff is in G major (one flat) and contains a long phrase starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and ending with a forte (f) dynamic. A thick black arrow below the staff points to the right and is labeled 'en enda lång fras'. The bottom staff is in the same key and shows a shorter phrase starting with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a measure marked '110' and a ten-measure rest marked '10'. A thick black arrow below the staff points to the right.

Exempel 7: Glière: Hornkonsert sats 2, takt 106–120.²²

²² Glière, *Horn Concerto*, sida 8.

8. Diskussion

Syftet med experimentet var att ta reda på vad jag kan lära mig av att imitera just denna inspelning. Jag kan nu efter avslutat experiment konstatera att jag har lärt mig mycket mer än vad jag först räknat med. Jag hade förväntat mig mer svårtolkade resultat. Istället fick jag direkt med mig nya verktyg för att musicera med större bredd. Jag lärde mig mer om hur jag som interpret föredrar att uttrycka mig, och om vad jag undviker att göra. Genom att lyssna till inspelningarna fick jag även bättre insyn i skillnaden mellan vad jag hör när jag spelar och hur det objektivt låter. Alla dessa insikter är av stort värde, och därför anser jag att både valet av metod såväl som arbetet i stort varit lyckat. Jag kommer med säkerhet att inkorporera imitation i min övningsrutin. Framförallt vill jag framhäva skillnaden mellan att lyssna på en interpretation och att imitera den. Det är nu många år sedan jag först hörde Valeriy Polekhs inspelning och jag har lyssnat till den flera gånger i månaden sedan dess. Den inspirerade mig att återigen spela Glières hornkonsert, och till att skriva detta arbete. Ändå var det först när jag imiterade honom som jag fick konkreta resultat. Det var då jag hittade nya tekniker och insåg tidigare begränsningar. Det gjorde för mig alltså en avgörande skillnad att fysiskt kopiera det jag hörde mot att bara lyssna till det.

Jag har valt att dela upp diskussionen i ett antal underkategorier. Detta i ett försök att separera skilda idéer och slutsatser som delvis överlappar varandra, med förhoppningen att informationen därigenom blir mer lättillgänglig.

8.1 Identitet

Erfarenheten jag beskriver ovan passar väl in med det som i ”Mästarlära” benämns ”lärande genom handling” och som delas upp i observation, imitation och identifiering. Jag har valt att tillfälligt ha Polekh som ”mästare”. Jag har observerat honom genom att lyssna till hans inspelning, och jag har imiterat honom. Dessa två är uppenbara och kräver ingen vidare förklaring. Lärandet genom identifiering kan emellertid te sig mer diffust, och jag ska därför kort reda ut begreppet innan jag sätter det i relation till mina resultat.

Denna beskrivning finns att hitta i boken *Mästarlära: "Medan imitation omfattar specifika och uppenbara aspekter av mästarens beteende, inbegriper identifiering också förebildens attityder, moral, smak och intentioner."*²³ Vidare skriver Nielsen och Kvale att imitationen av förebilder inom idrotten gymnastik oftast sammanfaller med att man fascineras av eller tycker om den man efterliknar. De beskriver även mästarlära inom forskning, och att man genom att identifiera sig med mästaren där lär sig en viss stil, smak och känsla för vad som är god vetenskap. För musiker kan det vara att föredra att under sina studier gå för mer än en mästare, då erfarenheten är att de med en enda mästare inte blir lika kreativa och duktiga konsertmusiker som de som har arbetat med flera.²⁴

För mitt specifika fall gör jag tolkningen att identifiering innefattar den underliggande stil och smak som får Polekh att uttrycka sig som han gör. Därmed kan jag även dra slutsatsen att jag inte helt identifierar mig med Polekh. Jag har lyckats imitera valda delar av hans interpretation, men jag har ingen önskan om att låta som honom utanför dessa experiment.

Däremot har jag påverkats av honom. Mitt förhållande till interpretation är intuitivt. Jag planerar sällan i förväg fraser, dynamik eller exakta tempon, utan skapar i stunden. Jag har min egen stil och smak som på många plan är olik Polekhs, men som har berikats av att imitera honom. Det tydligaste exemplet är mitt förhållande till vibrato. Jag spelar numer allt oftare med vibrato i någon form. Detta sker intuitivt, men är ett direkt resultat av att jag tillgodogjort mig denna teknik. Däremot finns det uttryck som jag tillgodogjort mig under experimenten som jag inte använt mig av efteråt. Det finns även exempel på uttryck jag hade svårt att ta till mig. Dessa skulle kunna ses som uttryck i Polekhs smak som inte sammanfaller med min. Även om de finns tillgängliga väljs de bort i förmån för annat som bättre stämmer överens med min interpretativa identitet. Är detta fallet skulle det vara fördelaktigt att för att utveckla sina interpretationsmöjligheter imitera så mycket som möjligt, då ens interpretativa identitet intuitivt borde sälla ut de användbara uttrycken från de ointressanta. En inspelning skulle alltså inte kunna fungera som negativ influens för interpretation då man inte skulle riskera att lägga sig till med mindre önskvärda uttryck. Att utforska detta var emellertid inte målet. Experimenten är därför inte utformade därefter, och i och med detta går det inte att dra några riktiga slutsatser.

²³Nielsen och Kvale, *Mästarlära*, sida 246.

²⁴Nielsen och Kvale, *Mästarlära*, sida 246.

8.2 Medvetna val

Solotrombonisten i Oslo Filharmonien, Audun Breen, sade vid ett forum för brasstudenter vid Högskolan för Scen och Musik där jag närvarade att han varje gång han inför en provspelning får orkesterutdrag han redan spelat väljer att alltid spela dem på ett nytt sätt först. Han ändrar alltså sin interpretation på något vis. Kanske spelar han staccato eller ändrar sin frasering; kanske väljer han ett högre tempo. På så sätt menar han att han i bästa fall hittar en ny, bättre idé till sin interpretation, och om han inte gör det så stärker det hans redan beprövade interpretation, då han testat och avfärdat potentiella alternativ.

Detta tankesätt ligger i linje med mitt syfte. Då mitt mål var att undersöka vad jag kan lära mig av att imitera Polekh innefattar detta även att se till de gånger experimenten inte tillfört något till mina interpretativa uttrycksmöjligheter. Om jag efter att ha imiterat ett av Polekhs uttryck väljer att återgå till mitt eget har jag gjort ett medvetet val, istället för att endast ha godtagit det ljud som först kommit ur hornet. Jag har alltså fått perspektiv på min interpretation tack vare vetskapen om andra tänkbara tolkningar. Min version har fått en större betydelse och säger mer om mig som interpret då den ställts mot och föredragits framför en annan. Resultatet av detta blir att jag efteråt har en större kunskap om mig själv som interpret då jag vet mer om vad jag föredrar och inte. Imitationen är således inte ett mål i sig, utan en metod för att ta mig utanför mina nuvarande interpretativa gränser.

Det är lätt att dra paralleller mellan Audun Breens utdragsövning och mellan mina experiment med utdrag tre. Min referensversion är långsam, tillbakalutad. Polekhs är rörlig. Jag lyckades inte till fullo imitera hans rörlighet under experimentet. Detta kan jämföras med utdrag ett, där jag fann det lätt att imitera hans rörlighet. En avgörande skillnad mellan utdrag ett och tre är hur vi i våra egna versioner valt att interpretera dem. Polekh spelar dessa två utdrag på ett liknande sätt: han är rörlig och använder accelerando för att frasera i båda utdragen. Däremot är de två utdragen i mina referensversioner väldigt olika. Jag har i det första utdraget en interpretativ idé som liknar Polekhs: jag vill driva tempot framåt. Det tredje utdraget är snarast motsatsen: jag är lugn och tillbakalutad. När jag experimenterar med det första utdraget har jag alltså tillfört mer rörlighet och energi till en passage jag redan tolkar liknande. I det tredje utdraget ändrar jag helt stil på passagen när jag imiterar. Detta är ett ögonblick där jag, som Audun Breen, bryter mot det jag gjort tidigare, och ett möjligt resultat hade kunnat vara en förändring i min interpretativa identitet. Så blev det emellertid inte. Det kändes

onaturligt och för passagen fel att spela så, och jag är nu ännu säkrare på mitt första, egna interpretativa val. I de båda övriga utdragen har jag genom experimenten utvecklat någon del av mitt spel. I utdrag tre är det tvärtom: jag spelar exakt likadant efteråt som före experimentet. Det jag istället har gjort är att stärka min interpretativa identitet. Jag har provat ett alternativ som jag sedan förkastat, och i och med det vet jag nu mer om min personliga stil och smak.

8.3 Vibrato

Det krävs viss insyn i hornvärlden för att förstå hur betydande de insikter om vibrato som jag fått är. Där råder det oenighet kring huruvida man ens ska spela med vibrato, och det är stor internationell variation på ljudideal.²⁵ Hornister i USA är till exempel generellt sparsamma med vibrato²⁶, och en av de största hornsolisterna genom tiderna, australiensaren Barry Tuckwell, avstod medvetet från att använda det.²⁷ Denna erfarenhet har jag även av svenska hornister. De hornister jag studerat för har haft tyska och amerikanska influenser. Därför är det egentligen inte konstigt att ämnet inte har berörts alls under mina studier. Jag har genom mästarlära och social praxis utvecklat det sparsamt använda, subtila vibrato som min omgivning använt sig utan att någonsin egentligen ha erkänt det som ett uttryckssätt. Detta arbete har fått mig att för första gången upptäcka vibratot som en faktor i den musik man vill förmedla. Jag märker att jag ofta använder mig av det, nu när jag tagit till mig vibratot som en uttrycksmöjlighet. Jag använder det främst i jazz- folk- och popmusik, men även mer och mer i klassiska stycken. Det jag finner mest intressant är hur jag förändrat min tolkning av musik jag tidigare spelat genom användandet av vibrato. Musik jag tidigare tolkat spelar jag nu intuitivt med vibrato, vilket bör betyda att jag föredrar den så. När jag vid tidigare tillfällen tolkat samma musik har min version inte innehållit vibrato, men jag har ändå sett tolkningen som färdig. Jag har med andra ord inte saknat vibrato innan jag uppmärksammats på det. Det

²⁵Thomas Bacon, "Vibrato" Horn Planet, besökt 2020-05-26,

<http://www.hornplanet.com/hornpage/museum/articles/vibrato.html>

John Ericson, "Hornmasters on vibrato" Horn Matters, besökt 2020-05-26,

<https://www.hornmatters.com/2012/03/hornmasters-on-vibrato/>.

²⁶Bacon, "Vibrato" Horn Planet.

²⁷Jeremy Grayson, "Barry Tuckwell tells french horn secret" *New York Times*, augusti 5, 1978, besökt 2020-05-26, <https://www.nytimes.com/1978/08/05/archives/barry-tuckwell-tells-french-horn-secret-rethinking-the-work.html>.

var därför aldrig ett interpretativt val att spela utan vibrato. Nu, däremot, är det ett aktivt val varje gång jag inte spelar med vibrato på samma sätt som att det är ett aktivt val när jag väl gör det. I och med min vetskap om denna för mig nya dimension i mitt musicerande har jag nu större inflytande över hur jag som musiker låter. Det är även en viktig vetskap att ha med sig att det finns dimensioner i ens spel som man ännu inte är fullt medveten om. Ju större medvetenhet man kan få om vad man gör desto mer kan man påverka resultatet.

Att jag nu spelar med vibrato innebär att jag interpretativt tar ett steg ifrån den rådande sociala praxis jag verkar i. Hur detta bemöts återstår att se. Kommer det att accepteras? Kommer jag att behöva tona ner det när jag arbetar? Kommer det att inspirera hornister i min omgivning?

8.4 Frasering med tempo

Ett av de uttryck jag under arbetet lärt mig är att använda tempoökningar vid frasering. Jag har inte under min utbildningstid stött på konceptet. Som kanske är rimligt för en orkestermusiker har min utbildning fokuserat på att spela precis som det står och på att tydligt placera alla toner inom ett stadigt tempo. Denna typ av spelstil möjliggör precision inom sektionen såväl som inom resten av ensemblen och är därmed mycket viktig vid orkesterspel. Solostycken framförda på detta vis kan jag däremot lätt uppleva som fyrkantiga, och de blir snarare ännu en övning i orkesterns behövda tydlighet än i att uttrycka sig som solist. Det är självklart fler variabler som skiljer solospelet från orkesterspelet, men jag är ändå glad att jag nu har ytterligare ett sätt att påverka min interpretation.

Även bland dagens solister spelas mycket på detta ovan nämnda precisa, tydliga sätt. Få, om någon, hornist är endast solist. De arbetar i regel som stämledare i orkestrar världen över. Jag har lyssnat till flera av de inspelningar av Glières hornkonsert som finns mig tillgängliga, och medan alla är mycket välspelade så finns ingen tendens till den rörlighet Polekh spelar med.²⁸ Är detta en ovana från orkesterarbetet eller är det ett medvetet val? Är frasering med tempo omodernt?

²⁸Hermann Baumann, Reinhold Glière, Horn Concerto in B-flat Op.91, med Gewandhausorchester Leipzig och dirigent Kurt Masur, utgiven 1/1 1987, Philips Digital Classics – 416 380-2, 1987, compact disk.

8.5 Tillämpning av imitation i vardaglig övning

En förhoppning jag hade med arbetet var att det skulle resultera i en ökad förståelse för om, och i så fall hur, imitation kan användas i den egna instrumentala övningen. Mina experiment visar att imiterande som övningsteknik kan ge en positiv interpretativ utveckling. Jag har lärt mig mer om min interpretativa identitet, jag har utökat mina uttrycksmöjligheter och jag har lärt mig ny teknik. Det liknande experiment som utfördes med violinisterna i *Mastery through imitation* gav jämförbara resultat. Ur artikelförfattarnas diskussion:

”The argument put forward in this article is that imitative learning strategies can provide a means for advanced musicians — irrespective of performance genre — to gain unique insight into how musical ideas can be expressed. The benefits of this insight may not always be apparent to outside listeners (...); it is, however, the new perspectives that these strategies offer to performers that are of most consequence. In practical terms, performers may focus on any number of expressive parameters including, for instance, expanding knowledge of musical structure, the technical means employed to achieve certain musical effects, the ways in which master interpreters think and play, and even interpretative devices that can be re-applied outside the context in which they were learned.”²⁹

Den stora skillnaden mellan våra experiment är skalan. *Mastery through imitation* utfördes med fem musiker (tre i experimentgruppen och två som referens), som under cirka två veckor

Richard Watkins, Reinhold Glière, Horn Concerto in B-flat Op.91, med BBC Philharmonic och dirigent Edward Downes, inspelad 15-16 mars 1994, Chandos – CHAN 9379, 1995, compact disk.

Åshild Henriksen, Reinhold Glière, Horn Concerto in B-flat Op.91, med Helsingborgs Symfoniorkester och dirigent Hannu Lintu, utgiven 1/10 2010, nosag CD 120, 2010, compact disk.

Markus Maskuniitty, Reinhold Glière, Horn Concerto in B-flat Op.91, med Kungliga Filharmonikerna och dirigent Sakari Oramo, utgiven april 2019, ODE 1339-2, 2019, compact disk.

Radek Baborák, ”Reinhold Moricevič Glier – Koncert pro lesní roh B dur”, besökt 29-05-2020, <https://www.youtube.com/watch?v=BjUQMRRs01w&t=1304s>.

²⁹Lisboa et al., *Mastery through imitation*, sida 104.

övade på att perfekt imitera en 4:45 minuter lång inspelning.³⁰ De hade även en jury på 30 personer som sedan lyssnade och bedömde alla inspelningar.³¹ Vidare kan nämnas att violinisternas imitationer i genomsnitt graderades som fyror i en sjugradig skala (5, 4 och 3,6 respektive) där ett var ”inte alls lik” och sju var ”våldigt lik; speciellt gällande både tekniska färdigheter och musikalitet”.³²

Det som främst intresserar mig är skillnaden i övningstid. De tre utdrag jag har imiterat uppgår sammanlagt till 2:17 minuter, och den praktiska delen av mitt experiment utfördes under en dag. Jag har inte haft för avsikt att åstadkomma en perfekt imitation, och har istället fokuserat på att imitera en aspekt åt gången. Ändå är våra resultat mycket lika. Studiens försökspersoner fick ingen fast tid, men tog i genomsnitt två veckor på sig. Ändå var förbättringen i imitation knappt märkbar hos två av de tre musikerna, och även den som imiterade bäst ökade inte sin prestation med mycket mer än en poäng på den sjugradiga skalan (från cirka 3,8 till 5).³³ Detta ska inte ses som ett misslyckande då den perfekta imitationen inte var målet utan endast metoden. Studiens mål var istället att undersöka generella musikaliska och pedagogiska resultat av imitationsbaserade lärostrategier. Att studien har gett musikerna personliga interpretativa insikter ger därmed validitet till imitation som lärandemetod. En fråga som är värd att ställa är emellertid hur viktig mängden tid spenderad på att imitera en inspelning i så fall är. Kan man till exempel, som mina experiment tyder på, få liknande resultat över en dag skulle detta vara betydande för imitationsmetodens praktiska användbarhet. Vid egen övning skulle det ge friheten att anpassa imitationsövningen efter sitt schema, till en dag eller halvdag med liten eller ingen annan aktivitet. Detta jämfört med att under två hela veckor varje dag avsätta tid. Alternativt skulle man kunna ha ett återkommande övningspass med imitation, men under samma tid hinna utforska flera inspelningar och olika solister.

³⁰Lisboa et al., *Mastery through imitation*, sida 79–82.

³¹Lisboa et al., *Mastery through imitation*, sida 99.

³²Lisboa et al., *Mastery through imitation*, sida 100–102.

³³Lisboa et al., *Mastery through imitation*, sida 102.

Denna typ av metod förutsätter att majoriteten av lärandet sker mycket tidigt i imitationsprocessen. Det är möjligt att man genom att spendera veckor med samma inspelning når djupare insikter och en större förståelse för förebildens interpretation. Jag har dock inte funnit någonting i Lisboa et als studie som tyder på detta. Jag finner det mer troligt att det är just akten att bryta med sin egen interpretation som väcker tankar och ger perspektiv. I och med att målet inte är att öva upp de nya uttrycken till perfektion just där och då utan främst att hitta nya uttryck kan det i så fall vara fördelaktigt att inte hålla sig kvar alltför länge vid en och samma inspelning.

8.6 Uppmärksamhet som rutin

”Det du hör glömmet du

Det du ser minns du

Det du gör förstår du”

kinesiskt ordspråk³⁴

När Bengt Molander beskriver Thomas Temptes arbete med att återskapa Tutankhamuns stol säger han att det Tempte gör handlar om att tänka om och att återskapa, snarare än att kopiera. Mina egna erfarenheter bekräftar detta. Att imitera är att skapa nytt. För att imitera måste jag lämna min egen tolkning, och därför måste jag också bestämma vad jag ska göra annorlunda. Jag måste förstå vad som skiljer imitationsobjektet från min version (tänka om), och jag måste förstå hur objektet nått sitt resultat (återskapa). Att imitera är alltså en kreativ process som ger förståelse för skapandet. Detta noga studerande av objektet och utvärderandet av mig själv har utvecklat min uppmärksamhet. Ulf Linde har beskrivit denna uppmärksamhet som kunnande och det är en beskrivning som håller. Jag har lärt mig att vara mer uppmärksam kring tempo inom fraser och vibrato. Jag har genom att aktivt lyssna efter och tänja på mina gränser inom dessa uttryck skapat mig en medvetenhet kring dem. Jag är ständigt uppmärksam på om och till vilken grad jag använder dessa uttryck när jag spelar. Precis som med intonation, ljudideal och flera andra nödvändiga uttryck för en musiker, har jag satt i rutin att vara uppmärksam på mitt vibrato och mitt tempo inom frasen. Det är denna uppmärksamhet som hjälper mig att

³⁴Thomas Tempte, *Lilla Arbetets Ära* (Stockholm: Carlsson Bokförlag, 1997), sida 5.

höra helheten i mitt spel. Det är tack vara den jag kan förstå vad jag måste utveckla, och därigenom kunna göra informerade val när jag övar. Det är denna uppmärksamhet jag kan, och det är detta kunnande som gör mig till den musiker jag är. En utveckling av min uppmärksamhet är därför per definition en direkt utveckling av mitt kunnande.

9. Slutsats och sammanfattning

Vad kan jag lära mig av att imitera Polekh's inspelning av Glières hornkonsert?

Så löd min frågeställning när jag påbörjade detta arbete. Efter att ha fullföljt mina experiment och gett resultaten tid att tydligt framträda tycker jag mig nu kunna svara på denna fråga. Det jag kunnat lära mig av att imitera Polekhs inspelning av Glières hornkonsert är interpretation. Detta i två undergrupper: Jag har lärt mig nya medel för uttryck och jag har fördjupat min kännedom om min identitet som musiker. De nya medel för interpretativt uttryck jag lärt mig kan sammanfattas som ny teknik för skapande av vibrato och förståelse för vibratots potential som interpretativt hjälpmedel, samt temporörlighet som fraseringsmetod. Min fördjupade kännedom om min interpretativa identitet kan beskrivas som en ökad förståelse för hur jag som musiker helst uttrycker mig, samt en förståelse för uttryckssätt jag undviker. Dessa två undergrupper, de konkreta metoderna och den personliga insikten, påverkar självklart varandra. Som ett resultat av att jag utvecklat mitt vibrato växer till exempel min förståelse för min interpretativa identitet då jag tvingas ta ställning till huruvida jag vill använda denna nya uttrycksmöjlighet. Ju fler detaljer i mitt spel jag uppmärksammar desto fler val ställs jag inför. Det är dessa val som skapar den personliga identitet som gör mig till den musiker jag är. Arbetet med Polekhs inspelning har ökat min uppmärksamhet till, och medvetenhet om, vibrato och fraserörlighet. Utöver detta har arbetet med Polekhs inspelning även visat att imitation av en inspelning kan vara en effektiv metod vid utveckling av interpretation.

Metoden som har använts för att svara på denna fråga har flera steg. Steg ett var att få ner arbetet till en rimlig storlek med få variabler för att kunna säkerställa tydliga resultat. Detta gjordes genom att lyssna till inspelningen och jämföra den med partituret. En bedömning av Polekhs spelstil gjordes och utefter den valdes tre passager i konserten som väl sammanföll

med de interpretativa val som bedömts intressanta. Dessa berörde vibrato och tempoförändring inom fraser. Nästa steg var genomförandet. För varje passage gjordes två inspelningar: en referensversion och en version där Polekhs interpretation imiterades. Dessa experiment resulterade i de nya uttrycksmöjligheter och i den större förståelse för personlig interpretativ identitet som beskrivs ovan. Resultaten i arbetet jämfördes sedan med tidigare forskning och tankar i ämnet. Under arbetets gång uppstod även frågor om intuitiv interpretation och om huruvida uttryck som går emot den personliga interpretativa identiteten kan bli en del av ens regelbundet förekommande uttryck. Då arbetet inte var utformat för att svara på dessa frågor ger det heller inga svar. Dessa frågor kräver ett arbete i sig.

Källförteckning

Bacon, Thomas. "Vibrato" Horn Planet, besökt 2020-05-26,
<http://www.hornplanet.com/hornpage/museum/articles/vibrato.html>

Cambridge Dictionary Online, s.v. "musicality" besökt 2020-05-05,
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/musicality>

Encyclopaedia Britannica Online, s.v. "Reinhold Glière" besökt 2019-08-08,
<https://academic-eb-com.ezproxy.ub.gu.se/levels/collegiate/article/Reinhold-Gli%C3%A8re/37038>

Ericson, John. "Hornmasters on vibrato" Horn Matters, besökt 2020-05-26,
<https://www.hornmatters.com/2012/03/hornmasters-on-vibrato/>

Glière, Reinhold. *Horn Concerto, Op.91*. Moskva: Muzgiz, 1951. Omtryckt i New York: International Music Company, 1958. Plate 1599.

Grayson, Jeremy. "Barry Tuckwell tells french horn secret" *New York Times*, augusti 5, 1978, sida 10, besökt 2020-05-26, <https://www.nytimes.com/1978/08/05/archives/barry-tuckwell-tells-french-horn-secret-rethinking-the-work.html>

Grelle, H. "Mesterlæren i industri og håndværk", *Dansk Pædagogisk Tidsskrift* 1993: 2

Lisboa, Tânia, Aaron Williamon, Massimo Zicari, and Hubert Eiholzer. "Mastery through imitation: A preliminary study", *Musicae Scientiae* våren 2005: Vol XIX no 1, sida 75-110.

Molander, Bengt. "The Practical Intellect – design and use of knowledge", *Nordisk Arkitekturforskning* 1993: 2.

Nielsen, Klaus och Steinar Kvale. *Mästarlära: lärande som social praxis*. Köpenhamn: Hans Reitzels Forlag A/S, 1999.

Polekh, Valeriy. "Birth of the Glière Concerto" International Horn Society, besökt 2019-08-08, <https://www.hornsociety.org/publications/horn-call/horn-call-archive/144-birth-of-the-gliere-concerto>

Schön, Donald A. *Educating the Reflective Practitioner*. San Fransisco & London: Jossey-Bass Publishers, 1983.

Tempete, Thomas. *Lilla Arbetets Åra*. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 1997

"Valeriy Polekh 1918 – 2007" International Horn Society, besökt 2019-08-08, <https://www.hornsociety.org/ihs-people/honoraries/26-people/honorary/86-valery-polekh-1918-2007>

Inspelningar:

Baborák, Radek. "Reinhold Moricevič Glier – Koncert pro lesní roh B dur", besökt 29-05-2020, <https://www.youtube.com/watch?v=BjUQMRRs01w&t=1304s>

Baumann, Hermann. Reinhold Glière, Horn Concerto in B-flat Op.91, med Gewandhausorchester Leipzig och dirigent Kurt Masur, utgiven 1/1 1987, Philips Digital Classics – 416 380-2, 1987, compact disk

Henriksen, Åshild. Reinhold Glière, Horn Concerto in B-flat Op.91, med Helsingborgs Symfoniorkester och dirigent Hannu Lintu, utgiven 1/10 2010, nosag CD 120, 2010, compact disk

Maskuniitty, Markus. Reinhold Glière, Horn Concerto in B-flat Op.91, med Kungliga Filharmonikerna och dirigent Sakari Oramo, utgiven april 2019, ODE 1339-2, 2019, compact disk

Watkins, Richard. Reinhold Glière, Horn Concerto in B-flat Op.91, med BBC Philharmonic och dirigent Edward Downes, inspelad 15-16 mars 1994, Chandos – CHAN 9379, 1995, compact disk

Bilagor

Audio 1: *Utdrag ett, Polekhs version*

Audio 2: *Utdrag ett, Min version*

Audio 3: *Utdrag ett, Experimentversion*

Audio 4: *Utdrag två, Polekhs version*

Audio 5: *Utdrag två, Min version*

Audio 6: *Utdrag två, Experimentversion*

Audio 7: *Utdrag tre, Polekhs version*

Audio 8: *Utdrag tre, Min version*

Audio 9: *Utdrag tre, Experimentversion*