



MUSIKHÖGSKOLAN  
INGESUND

Ingrid Sandén

# Personlig färgning eller tradition?

En komparativ studie i musikalisk interpretation

## Personal Touch or Tradition?

A comparative study in musical interpretation

Examensarbete 15 hp

Lärarprogrammet

Datum: 2012-03-21

Handledare: Dan Olsson

## Innehåll

Sammanfattning .....	3
Abstract .....	4
1 Bakgrund .....	4
1.1 Inledning.....	5
1.2 Syfte, problemformulering och forskningsfrågor .....	7
1.3 Interpretation, tolkning, uppförandepaxis - en begreppsdiskussion.....	8
1.3.1 Interpretation eller tolkning?.....	8
1.3.2 Interpretation/tolkning (definition) .....	9
1.3.3 Interpretationstradition.....	11
1.3.4 Uppförandepaxis.....	12
1.3.5 Sammanfattning .....	15
1.4 Tidigare forskning och litteratur .....	16
2 Material och metod.....	21
2.1 Urval av verk och tolkare.....	21
2.1.1 De fyra pianisterna .....	22
2.1.2 Diskussion kring utgåvorna .....	24
2.2 Metod och utförande.....	27
3 Verkanalys .....	33
4 Interpretationsanalyser .....	35
4.1 Jämförelse av analyserna .....	42
5 Resultat.....	47
6 Diskussion .....	48
6.1 Pedagogiska konsekvenser .....	54
6.2 Vidare forskning .....	55
7 Källförteckning.....	58
8 Appendix .....	61
8.1 Strukturerade interpretationsanalyser .....	61

## Sammanfattning

Den här uppsatsen handlar om det som inom västerländsk konstmusik benämns *interpretation* eller *tolkning*, d.v.s. den process som börjar med artistens studium av musikverkets noterade förlaga och slutar med det klingande resultatet. Uppsatsens fokus är det sistnämnda – artistens musikaliska gestaltning av ett verk. Syftet är att studera det estetiska spänningsfält som finns inom interpretationskonsten: å ena sidan hyllas det personliga och unika; å andra sidan finns konventioner om vad som är rätt och fel i en tolkning. Materialet för uppsatsens undersökning är fyra världspianisters inspelningar av Frédéric Chopins postuma *Nocturne KK IVa Nr.16 i ciss-moll*. Pianisterna är Wladyslaw Szpilman, Claudio Arrau, Roland Pöntinen och Garrick Ohlsson. Undersökningen är komparativ; de fyra pianisternas inspelningar jämförs utifrån ett antal förutbestämda variabler med målsättningen att dels få grepp om den personliga dimensionen i deras interpretationer, dels fastställa eventuella gemensamheter i desamma. Det sistnämnda skulle då kunna betraktas som exempel på interpretationskonventioner, vilka sätter gränser för det personliga i en tolkning. Den musikanalytiska metod som används är den *auditiva musikanalysen*, d.v.s. analysen utgår från ett aktivt lyssnande på musikens förlopp. Chopins noterade förlaga utgör dock en viktig referens. Resultatet av interpretationsanalyserna visar att de fyra pianisterna gör fyra olika, personligt färgade tolkningar av Chopins komposition. Men de visar samtidigt att mycket av det ”personliga” sker inom ramar för musikaliska ställningstaganden som verkar vara gemensamma för de fyra. Här är det motiverat att tala om interpretationskonventioner i frågan om Chopins pianomusik. Men då inspelningarna är hämtade från en tidsperiod på närmare 60 år vore begreppet interpretationstradition lika korrekt. Slutsatsen blir att de fyra pianisternas personligt färgade tolkningar är resultatet av individuella förhållningssätt till såväl det noterade som till icke-noterade interpretationstraditioner. Uppsatsen visar också att konstmusikens ”notbundenhet” ändå öppnar för stor personlig variation, liksom att det inom genren existerar ”gehörstraditioner” där var och en sätter sin prägel utifrån det som han eller hon har hört andra göra.

## Abstract

This paper deals with what we in Western Art music call *interpretation* or *practice*, that is, the process that begins with the artists' study of the notated model of the musical piece and ends with the sounding result. The focus of the paper is the latter - the artists' musical performance of a piece. The purpose is to study the aesthetical divergence that is contained within the art of interpretation: on one hand the personal and unique is celebrated; on the other hand there are conventions about what is considered right and wrong in an interpretation. The material that is used in the study is four recordings by world-class pianists of Frédéric Chopin's posthumous *Nocturne KK IVa Nr.16 in C sharp minor*. The pianists are Wladyslaw Szpilman, Claudio Arrau, Roland Pöntinen and Garrick Ohlsson. The investigation is comparative; the recordings of the four pianists are compared from several predetermined variables with the goal on one hand being to understand the personal dimension of their interpretations and on the other hand, to define possible commonalities of the same. Thus, the latter could be regarded as an example of conventions of interpretation, which define the boundaries regarding the personal dimension of an interpretation. The method of musical analysis that is used is the *auditive musical analysis*, that is, the analysis is based upon an active listening to the sequence of the music. However, Chopin's notated model makes for an important reference. The result of the interpretation analyses indicates that the four pianists make four different, individual interpretations of Chopin's composition. At the same time, however, they demonstrate that the personal dimension in an interpretation takes place within the boundaries regarding musical standpoints that the four pianists seem to have in common. Here, it is justified to talk about conventions of interpretation regarding the piano music of Chopin. However, because the recordings are collected from a period of almost 60 years, it would also be sufficient to talk about tradition of interpretation. The conclusion is that the individual interpretations of the four pianists are the results of individual approaches to the notated as well as non-notated traditions of interpretation. The paper also shows that the constraints of notation within art music still leave room for great individual variation, and that "by ear-traditions" exist within the genre, in which everyone personalizes the piece based upon what he or she has heard others do.

# 1 Bakgrund

## 1.1 Inledning

Jag har valt att skriva om det som inom västerländsk konstmusik brukar benämnas interpretation eller tolkning. Orsaken till ämnesvalet grundar sig dels i ett personligt intresse, dels i att jag i mitt yrke som pedagog och musiker dagligen konfronteras med ständiga frågeställningar kring interpretation. Att försöka finna tydliga och enkla svar på frågor om interpretation i den västerländska notbundna musiken - både genom vardaglig konversation med andra människor och i litteraturen - har ibland visat sig svårt. Jag har till exempel kanske trott mig veta hur ett stycke ”bör” tolkas, men så visar det sig att någon annan har en helt annorlunda uppfattning. Att ständigt bli överraskad av diverse ”svar” som jag inte trodde fanns har väckt en stor lust hos mig att utveckla ytterligare kunskap om ämnet. Dess ”livsform”: en ständigt pågående diskussion som i mångt och mycket består av svårigheten och omöjligheten i att finna ett svar, är anledningen till att jag tycker ämnet interpretation är så spännande.

I mitt arbete vill jag också väcka liv i diskussionen om den ”tråkige” klassiske musikern som är notbunden och som saknar riktig personlighet och kreativitet i sitt musicerande - till skillnad från t.ex. improvisationsmusiker och folkmusiker. Tyvärr är detta en föreställning som en klassisk musiker ibland stöter på: ”att man inte kan göra något med musiken eftersom man *måste* spela exakt som det står i noterna” och att ”en klassisk musiker i princip bara är som en levande uppspelningsapparat” o.s.v. Vad som då lätt glöms bort är att alla genrer i någon mån brottas med ideal om hur dess musik ska uppföras. Att ha begränsningar och utgå från ”snäva” ramar behöver inte vara något negativt för musiken, utan kan till och med inbjuda till en större fantasi och kreativitet. Det finns enligt min erfarenhet många blidkonstnärer som jobbar så för att nå nya uttryck - de begränsar sig till att t.ex. använda endast två färger när de målar en tavla.

Det jag som pianolärare också vet är hur komplext det är att ”ta sig an” ett klassiskt pianostycke då det innebär ställningstaganden inför flera olika valmöjligheter i varje fras, vilket inte heller skulle gå att undvika då det inte finns en enda notbild i världen som erbjuder fullständig information om ett styckes utförande. För att noterad musik skall bli levande, bli musik som berör lyssnarna, behöver musikern tillföra dimensioner som inte finns i nottexten, och därmed har interpretation uppstått (begreppet kommer att diskuteras längre fram i uppsatsen). Att endast spela ett stycke utifrån den information som notbilden ger skulle vara som att skriva in samma notbild i ett musikdataprogram, t.ex. Sibelius, och sedan spela upp det: det skulle låta väldigt torftigt och ”kliniskt”.

Somliga tolkare har dock en väldigt strikt syn på notbilden och följer den så långt det bara går medan andra, istället för att läsa noterna ”bokstavigt”, försöker göra kompositören till viljes genom att göra mer av en tydning av hans/hennes avsikter. Vissa ser dock noterna

snarare som en utgångspunkt eller grov skiss. Liknande förhållningssätt till en notbild beskrivs i avhandlingen *The printed score as a mediator of musical meaning: approaches to music notation in western tonal tradition*<sup>1</sup> av Cecilia Hultberg, som jag återkommer till senare i mitt arbete. Förhållningssättet till en notbild har också varierat historiskt sett, något som Anthony Burton tar upp i sin bok *A Performer's guide to music of the romantic period*: "Yet the truth is that at the beginning of the twenty-first century musical notation conveys something quite different to us from what it did to musicians of the Romantic period".<sup>2</sup>

I och med att det uppstår valmöjligheter medföljer också åsikter om vilka val som ska göras. Jag intresserar mig för motsättningen i att det som en person tycker är "rätt" eller "bra" är lika med "fel" eller "dåligt" för någon annan. Jag har själv upplevt tillfällena då åsikterna om interpretation gått isär. Som pianostuderande inom den klassiska genren har detta blivit tydligt då jag och mina medmusikanter haft "kammarmusik" på schemat, vilket har inneburit att två eller tre olika lärare lyssnat på oss och sedan tillfört sina åsikter som inte sällan varierat. Efter många år som pianostudent har jag också kommit i kontakt med flertalet pianolärare som alla varit färgade av sin "skolning" och naturligtvis haft starka åsikter kring interpretation, t.ex. om pedalanvändning i musik av J.S. Bach eller vilken notutgåva som är bäst att använda. Åsikterna om vad som är "rätt" och "fel" kan alltså, trots gedigen utbildning och erfarenhet inom den aktuella musiken, skilja sig betydligt från en person till en annan.

Även om det inte går att objektivt fastställa vad som är bra respektive dålig interpretation, går det att konstatera att det existerar väletablerade föreställningar om vad en "bra" tolkning/interpretation bör innehålla. En sådan är att den är personlig och kommer med något eget istället för att vara ett uppreparande av redan gjorda tolkningar. Den klassiska musikerns uppgift är just att i någon mån försöka spela ett stycke på ett sätt som ingen annan tidigare gjort. Om t.ex. en tidningsrecensent skriver att "pianisten gjorde en djupt personlig tolkning" så anses det allt som oftast vara ett mycket positivt omdöme. Den klassiska musikvärlden är full av åsikter kring vad som passar sig och inte, vad som är "rätt" och "fel". När jag t.ex. presenterar min personliga tolkning av ett stycke på en pianolektion är det inte ovanligt med lärarkommentarer som: "Varför spelar du starkt där? Så här tycker jag det ska vara...(och så visar läraren sin tolkningsidé)" eller "Det passar inte alls att göra en sådan dragning där" o.s.v. Det faktum att det finns kurser i Bachinterpretation eller att det går att läsa om en speciell musiker att denne är en utmärkt Mozartinterpret, men inte lika lyckad Debussyinterpret o.s.v. stärker också föreställningen om "rätt" och "fel".

Hur som helst verkar det finnas en koncensus om att "personlighet" i sig är en positiv egenskap inom den "klassiska" interpretationskonsten, men det finns ingen koncensus om ramarna i övrigt. Det står ändå klart att det som kallas "personlig färgning" inom interpretation inte innebär att musikern har ett totalt fritt spelrum, utan i någon mån ändå måste hålla sig inom vissa ramar eller konventioner.

---

<sup>1</sup> Hultberg 2000

<sup>2</sup> Burton 2002: 13

Det är detta spänningsfält jag vill studera närmare i min uppsats: att det å ena sidan i interpretationskonsten är det ”personliga” och ”unika” som hyllas men att det å andra sidan verkar finnas konventioner om vad som är ”rätt och fel”. Det kommer jag att göra genom att analysera fyra olika pianisters inspelningar av Frédéric Chopins *Nocturne KK IVa Nr. 16 i ciss-moll* (*”Lento con gran espressione”*). Jag vill se på vilka sätt de tolkar stycket och fastställa skillnader i deras tolkningar, men också likheter, d.v.s. om det - vid sidan av det noterade - kan finnas konventioner/ramar som pianisterna håller sig inom.

## 1.2 Syfte, problemformulering och forskningsfrågor

Syftet med den här uppsatsen är att studera relationen mellan ”det personliga” och ”det allmänna” i interpretationen<sup>3</sup> av ett stycke västerländsk konstmusik. Genom att jämföra fyra olika pianisters inspelningar av Chopins *Nocturne KK IVa Nr. 16 i ciss-moll* för piano vill jag dels studera hur var och en tolkar detta verk (den personliga dimensionen), dels fastställa eventuella gemensamma drag i tolkningarna. Dessa skulle då kunna betraktas som interpretationskonventioner och utgöra en ”gräns” (”ramen”) för det personliga i en tolkning (den allmänna dimensionen). Genom att inspelningarna är gjorda under en 60-årsperiod, vill jag samtidigt studera om dessa konventioner har existerat över en längre tidsperiod och att det då skulle vara möjligt att tala om ”interpretationstraditioner”.

För att nå detta syfte skall jag utgå från följande tre frågeställningar:

1. Hur förhåller sig pianisterna till den objektiva notbilden, d.v.s. det som står i noterna och som inte ger utrymme för personliga tolkningar, såsom tonhöjder, rytm etc. Gör pianisterna några avvikelser från denna genom att tillfoga eller ta bort något?
2. Hur förhåller sig pianisterna till det som står i noterna, men som samtidigt ger utrymme för tolkning, t.ex. föredragsbeteckningar och ornamentik? Även om det finns en angiven dynamik, t.ex. *p* (piano, svagt) eller *mf* (mezzoforte, halvstarkt) finns inga objektiva mått på dessa. Detsamma gäller gestaltningen av noterade ornament (t.ex. drillars snabbhet) och artikulationstecken.
3. Vilka är de personligt, kreativa dimensioner pianisterna tillför verket?

Den tredje frågan kan självfallet inte separeras från de två första, utan är till viss del ett resultat av dessa, vilket kommer att beskrivas närmare i metodavsnittet. Distinktionen har emellertid varit meningsfull för analysen. Utifrån de två första frågorna studerar jag framför allt enskilda detaljer i spelet, vilka ligger till grund för en, till viss del objektiv, jämförelse mellan de fyra pianisterna. Utifrån den tredje behandlas och jämförs de enskilda pianisternas tolkningar i sin helhet, t.ex. den grundkaraktär de ger stycket. Denna helhetsbild kan dock vara förankrad i enskilda detaljer. Att en pianist ger kompositionen en karaktär som kan upplevas som mer ”orolig” än de andras, kan t.ex. förklaras med att denne gör större tempoförändringar vid noterat *accelerando* och *ritardando* än de övriga. De fyra pianisternas inspelningar kommer att jämföras på såväl detalj- som helhetsnivå.

---

<sup>3</sup> Även ordet tolkning innefattas i detta ord – något som jag kommer gå in på närmare i nästa kapitel.

### 1.3 Interpretation, tolkning, uppförandep Praxis - en begreppsdiskussion

I det här kapitlet kommer jag att diskutera centrala begrepp för uppsatsen, dels distinktionen interpretation - tolkning, dels interpretationstradition och uppförandep Praxis. Kapitlet avslutas med en redogörelse för hur begreppen används i resten av uppsatsen.

#### 1.3.1 Interpretation eller tolkning?

Interpretation eller tolkning? Vilket av orden är bäst att använda när den process ”som börjar med artistens studium av musikverkets noterade förlaga och slutar med det klingande resultatet” avses?<sup>4</sup> Själv uppfattar jag begreppen som synonyma och jag använder dem för att beskriva samma sak; ibland säger jag ”interpretation”, ibland ”tolkning”. Jag använder begreppet tolkning när jag säger: ”hennes tolkning av stycket” eller ”en udda tolkning av stycket”; interpretation däremot när jag säger: ”en bok om interpretation” eller ”studier i romansinterpretation”. Jag har svårt att motivera ordvalen - det verkar inte finnas några tydliga regler för användandet av respektive begrepp<sup>5</sup> - men på något sätt känns de naturliga. Jag är troligen heller inte den ende som föredrar att säga ”interpret” före ”tolkare”, ”interpretationskonst” före ”tolkningskonst” och ”en personlig tolkning av Chopins Nocturne...” före ”en personlig interpretation av Chopins Nocturne...”.

I samtliga uppslagsverk jag tagit del av görs heller ingen tydlig distinktion mellan begreppen interpretation och tolkning. *Nationalencyklopedin* förklarar att själva ordet interpretation kommer från latinets ”interpreta'tio av inte'rpator” som betyder tolka/tyda/förklara/översätta, men när de går vidare in på ordets betydelse inom musiken nämns inte ordet tolkning alls.<sup>6</sup> Även i *Sohlmans musiklexikon* och *Musikordboken* likställs begreppen då de förklaras under samma rubrik – ”Tolkning eller interpretation”<sup>7</sup> respektive ”Interpretation, tolkning”.<sup>8</sup> Likställandet av begreppen visar sig också då *Sohlmans musiklexikon* under artikeln ”Interpretation” hänvisar till artikeln ”Tolkning”<sup>9</sup> där begreppen förklaras. Också i *Musikordboken* sker detta, men då i omvänd ordning, d.v.s. att det under artikeln ”tolkning” hänvisas till artikeln ”interpretation”.<sup>10</sup>

I *Sohlmans musiklexikon* öppnas emellertid för en distinktion av begreppen. Tolkning/interpretation sägs där omfatta två led ”dels a) uttolkarens strävan att själv nå förståelse, dels b) de handlingar genom vilka han söker överbringa förståelsen till andra.” Därefter tilläggs: ”Försök har rentav gjorts att begagna termerna tolkning och interpretation för att hålla isär dessa led”.<sup>11</sup>

<sup>4</sup> NE 1992: artikeln Interpretation

<sup>5</sup> Det skulle eventuellt kunna finnas underförstådda språkliga orsaker.

<sup>6</sup> NE 1992: artikeln Interpretation

<sup>7</sup> Sohlmans musiklexikon 1979: 636

<sup>8</sup> Musikordboken 1985: 115

<sup>9</sup> Sohlmans musiklexikon 1976: 590

<sup>10</sup> Musikordboken 1985: 274

<sup>11</sup> Sohlmans musiklexikon 1979: 636



Tolkning beskriver då själva instuderingsprocessen medan interpretationen snarare är det färdiga resultatet. Ingmar Bengtsson är i boken *Musikvetenskap* inne på samma distinktion: ”Uttrycken interpretation och tolkning uppfattas vanligen som ungefär synonyma. Ibland möter man dock den subtila distinktionen att tolkning är ett led som föregår själva interpretationen...”<sup>12</sup>

Även Nils-Göran Sundin gör i arbetet *Introduktion till musikalisk interpretation och interpretationsforskning* en distinktion av begreppen. Han anser att det är ”interpretation” som är huvudbegreppet. Begreppet är dock, enligt Sundin, mångtydigt: ”Därnäst används de facto ordet interpretation i ett flertal inte särskilt precisa betydelser i såväl den musikaliska litteraturen som i dagliga diskussioner bland musiker och lyssnare”<sup>13</sup> och Sundin menar att begreppet tolkning är ett av dem. Med ”tolkning” menar han ”Den praktiskt musicerandets eller den verbalt explicerandets uttydning, förståelse, begripande och uttolkande av förebilden, musikverket.”<sup>14</sup> Sundins distinktion har likheter med Bengtssons (ovan). Dock följer Sundin själv inte konsekvent denna distinktion i sina arbeten.

### 1.3.2 Interpretation/tolkning (definition)

Hur definieras då interpretation/tolkning? I Nationalencyklopedin presenteras såväl en allmän definition av interpretation som dess specifika betydelse på musikområdet, ”Interpretation i musiken”.<sup>15</sup> Enligt den allmänna förklaringen är begreppet interpretation en ”filosofisk, logisk, humanvetenskaplig och estetisk term som används i ett flertal olika men delvis besläktade betydelser”. Begreppets syfte kan variera och det som interpreteras eller tolkas kan vara t.ex. handlingar, texter, bilder, instruktioner eller noter.<sup>16</sup> Under avsnittet ”Interpretation i musiken” beskrivs termen som ”de personliga kreativa kvaliteterna i framförandet av ett musikverk, varvid man underförstår en sekvens av händelser som börjar med artistens studium av musikverkets noterade förlaga och slutar med det klingande resultatet”.<sup>17</sup> Interpretens roll är först och främst att göra bokomliggande studier av musikverket för att få kompensation för de koder som notbilden utelämnar, men samtidigt att fylla det med sin egen kreativitet och fantasi. Interpretation beskrivs vidare som ett händelseförlopp som kan radas upp i två led: ”ett som innefattar det som sker mellan tonkonstnären och den noterade förlagan och ett som utgör ledet mellan musiker och publik”. NE lyfter vidare fram två olika fokus, ett med artisten i centrum och ett med konstverket i centrum.<sup>18</sup>

Också i *Sohlmans musiklexikon* ges en allmän förklaring till interpretation: ”verksamheter som går ut på att tyda och förstå intenderade mänskliga meddelanden av vilket slag de vara må”.<sup>19</sup> Interpretation i musiken beskrivs som förståelsen och gestaltningen av det enskilda musikverket samt att den bör ske i ”direkt form av ett konkret utförande eller indirekt genom

---

<sup>12</sup> Bengtsson 1973: 35

<sup>13</sup> Sundin 1982: 2

<sup>14</sup> a.a. 3

<sup>15</sup> NE 1992: artikeln interpretation

<sup>16</sup> ibid.

<sup>17</sup> ibid.

<sup>18</sup> ibid.

<sup>19</sup> Sohlmans musiklexikon 1979: 636

verbalisering i tal eller skrift". Ett exekutörsled är nödvändigt för att kunna överföra en tolkning till klingande form.<sup>20</sup> Liksom i NE beskrivs interpretation som två slags möten, ett mellan musikverket och exekutören samt ett mellan tolkningen och mottagarna. Om exekutörens roll skrivs att denne bör ha kännedom om uppförandepraxis, stillägen, genrer, formtyper m.m. för att göra förutsättningarna för tolkning/interpretation så bra som möjligt samtidigt som "själva tolkandet är inriktat på musikverket som individuellt, unikt meddelande, på dess särart, uttryck och mening".<sup>21</sup>

I *Musikordboken* ges interpretation/tolkning följande definition: "Ordet betonar starkt att framförandet från exekutörens sida ses som ett 'återskapande' med subjektiv inlevelse i dess tonspråk och med personligt färgad uppfattning."<sup>22</sup> Det framhålls att variablerna "exekutören" och "framförandet" är mycket viktiga för att en interpretation ska kunna utföras och att den subjektiva hållningen är så gott som nödvändig på grund av att notskriften inte har kapacitet att förmedla kompositörens intentioner mer än i grova drag samt att "musicerandet måste bäras av kompositörens äkta känsla". Vikten av det subjektiva i definitionen framhålls som en nödvändighet för att interpretation/tolkning ska kunna äga rum. Samtidigt varnas dock för "faran att därvid bli för subjektiv, t.ex. att i klassisk musik använda alltför grova medel, låt säga att spela Mozart som Schumann eller Chopin".<sup>23</sup>

I *Musikvetenskap* presenterar Bengtsson interpretation som "det enstaka, individuella och unika",<sup>24</sup> i ett "klingande förverkligande".<sup>25</sup> Om begreppet framhålls att det är ett moment som alltid tillkommer vid det enskilda utförandet av ett visst verk,<sup>26</sup> d.v.s. vid uttydningen av en notbild. Bengtsson menar att interpretationen har förmåga att fylla igen noteringens ofullständigheter.<sup>27</sup> I kapitel 12 "Om notering" beskrivs även olika "tolkningsalternativ", då avseende faktorer som klangfärg, tempo, dynamik, artikulation, agogik m.m.<sup>28</sup> Sundin förklarar begreppet interpretation på följande sätt:

Först och främst har ordet självt en dubbelmening. Å ena sidan betyder det att förklara innebörden, meningen av någonting, i detta fall musik, och å andra sidan har det bibetydelsen att förmedla, överbrygga mellan den skapande utsagan, upphovsmannens, tonkonstnärens verk och dess mottagare, musiker och lyssnare. I vårt fall syftar begreppet på musikartistens agerande när denne till konkret erfarenhet förverkligar musikverket så som detta

---

<sup>20</sup> Sohlmans musiklexikon 1979: 636

<sup>21</sup> ibid.

<sup>22</sup> Musikordboken 1985: 115

<sup>23</sup> ibid.

<sup>24</sup> Bengtsson 1973: 372

<sup>25</sup> a.a. 35

<sup>26</sup> a.a.374

<sup>27</sup> a.a. 199-201

<sup>28</sup> a.a. 199

koncipierats av tonsättaren, och detta på ett sätt som är gripbart, förståeligt för lyssnaren.<sup>29</sup>

Begreppet behandlas i texten genom underkategorierna: tolkning, uppförande, framförande, utförande, föredrag och gestaltning. Med interpretation menar Sundin främst ”det avsiktliga gestaltandet av ett helt verk---” och ”den personbundna interpretationen”.<sup>30</sup> Andra faktorer, viktiga för interpretationen, som nämns är: exekutören, tonkonstnären och verket.

### 1.3.3 Interpretationstradition

Ett begrepp som jag också berör i min uppsats är ”interpretationstradition”, vilket rimligtvis är det som *Sohlmans musiklexikon* i avsnittet ovan benämner som ”stillägen”. Jag menar med detta interpretationskonventioner som levt kvar under en längre tid och förts vidare genom lyssnande och muntligt lärande (t.ex. lärare till elev). Varken *NE*, *Musikordboken* eller Sundin skriver något om begreppet och i *Sohlmans* berörs det endast mycket vagt. Tyvärr är det även ont om annan forskning och litteratur som behandlar detta närmare, kanske för att det är ett svårt och stort ämne att greppa.

Bengtsson tar dock upp begreppet och presenterar just denna problematik:

Hur interpretationstraditioner förs vidare och förändras (numera under påverkan även av inspelningar) är ett kapitel som här inte kan beröras; däremot må beklagas att det bedrivs så litet forskning härom. Överhuvud skrivs det föga i ämnet, det mesta förs vidare som gehörs- och härmningstraderingar.<sup>31</sup>

Det var visserligen ett antal år sedan boken skrevs, men forskningsläget verkar tyvärr inte ha förändrats.<sup>32</sup> Eventuellt skulle det kunna vara så att det inte forskats så mycket på interpretationstradition för att det på sätt och vis är ett inaktuellt fenomen som uppkom i en annan tid med andra behov. T.ex. var det under romantiken inte möjligt att spela in musik och på så sätt sprida ett interpretationsideal. Det är därför rimligt att anta att det istället bildades lokala och regionala ideal att förhålla sig till, som sedan blev början på olika speltraditioner. Kanske är det så att fenomenet håller på att försvinna i och med nutidens inspelningsmöjligheter och genom nya sätt att sprida musik såsom videosajten Youtube eller musiktjänsten Spotify. Desto större anledning att forska på området!

Det som dock framgår av lexika är att begreppet uppstod mot slutet av 1700-talet, från och med Beethoven och hans samtida, i och med att kompositörerna då började få en ”ökande omsorg om att notera föredragsdetaljer och dylikt för att styra tolkningen av sina verk”.<sup>33</sup> Att

---

<sup>29</sup> Sundin 1982: 2

<sup>30</sup> a.a. 4

<sup>31</sup> Bengtsson 1973: 374

<sup>32</sup> En sökning på begreppet på Google bekräftar bristen av forskning på området.

<sup>33</sup> Sohlmans musiklexikon 1979: 637

just övergången mellan 1700- och 1800-talet var viktig för uppkomsten av en interpretationstradition, framhålls av musikern och musikforskaren Lena Weman Ericsson. Hon menar att detta är ”en följd av konservatorietraditionens framväxt, med början i Paris strax före sekelskiftet 1800.”<sup>34</sup> Weman Ericsson menar också att denna tradition är obruten.<sup>35</sup>

Reginald R. Gerig berör i *Famous pianists and their technique* också delar av ämnet, om än inte själva begreppet interpretationstradition. Det som behandlas är olika sorters ”speltraditioner” där både interpretation och uppförandep Praxis ingår. I boken beskrivs hur speltekniska traditioner, härstammande från specifika pianisters ideal, förs vidare i generationer av pianister.<sup>36</sup> Ett exempel på en sådan tradition är den med Chopin som föregångare. Traditionen lever vidare bl.a. i form av Chopintävlingarna, som sedan 1927 anordnas vart femte år i Warszawa med syfte att försöka bevara en specifik Chopin-artad uppförandestil som anses fortleva ännu i vårt århundrade.<sup>37</sup> En speltradition sägs även kunna vara av nationalistisk karaktär, d.v.s. vara knuten till flertalet pianister verkande/fostrade i samma geografiska område - därav bl.a. uttrycket ”Russian Nationalism”.<sup>38</sup>

Även om följande inte finns beskrivet i den litteratur och lexika jag har använt, är det av sammanhanget rimligt att anta att interpretationstradition kan räknas både till instuderingsprocessen och slutprodukten.

I alla ovanstående uppslagsverk knyts ett flertal aspekter till begreppet interpretation. Centralt i samtliga är emellertid den subjektiva aspekten - den ”personliga färgningen”. Det handlar om de dimensioner som inte finns i noterna, men som är nödvändiga för att det ska bli levande musik. Även till denna icke-notbundna dimension knyts aspekter som inte är strikt personliga. I *Sohlmans musiklexikon* understryks att exekutören bör ha kännedom om uppförandep Praxis, stillägen, genrer, formtyper m.m. och i *Musikordboken* varnas för alltför personligt subjektiva tolkningar; att spela Mozart som Chopin utmålas som fel. Det personligt, subjektiva skall hållas inom ramar, som kan utgöras av t.ex. stilkännedom och uppförandep Praxis. Just begreppet ”uppförandep Praxis” figurerar ofta i sammanhang där interpretation och tolkning diskuteras och ibland blandas det ihop med dessa. Eftersom jag i mitt arbete även kommer att väga in den aspekt som ”uppförandep Praxis” står för är det motiverat att titta lite närmare på detta begrepp.

#### 1.3.4 Uppförandep Praxis

I *Nationalencyklopedin* definieras uppförandep Praxis som ”den samlade kunskapen om den äldre musikens praktiska utförande, dess funktioner och sociala miljö, tillämpad som rekommendationer för nutida framföranden”, men att det vid begreppets uppkomst bara gällde musik som var noterad före 1750.<sup>39</sup> Samtidigt framhålls att det idag inte existerar någon

<sup>34</sup> Weman Ericsson 2008: 10

<sup>35</sup> ibid.

<sup>36</sup> Gerig 1974: 143-170, 171-195, 271-314

<sup>37</sup> Sohlmans musiklexikon 1975: 82

<sup>38</sup> Gerig 1974: Contents

<sup>39</sup> <http://www.ne.se.bibproxy.kau.se:2048/lang/frederic-chopin>

främre tidsgräns för användandet av begreppet. I artikeln uppges också att ”Intresset för musikaliska rekonstruktioner uppstod under romantiken som ett resultat av en idealiserad syn på gångna tider och därmed sammanhängande ansvar för det musikhistoriska arvet”. Uppförandep Praxis har, enligt NE, från början omfattat studier av notskriften, gamla instrument, spelarter, fingersättningar m.m.<sup>40</sup>

*Sohlmans musiklexikons* definition ligger nära NE:s:

Uppförandep Praxis kan generellt anges omfatta de normer, regler och sedvänjor som gällt eller gäller - med vilken som helst närmare bestämning till tid och plats - för praktiskt- musikaliskt utförande. --intresset för uppförandep Praxis kan sägas ha uppstått ur romantikens idealiserande av gångna tider. --- Uttrycket kom i bruk ett stycke in på 1900-talet och ansågs länge avse uppförandep Praktiska normer etc. avseende västerländsk konstmusik från medeltid, renässans och barock, normer som det gällde att utforska och rekonstruera.<sup>41</sup>

Men precis som i NE understryks: ”Sedermera har man alltmer insett att uppförandep Praxis som historiskt, teoretiskt och praktiskt problem inte har någon främre tidsgräns...”<sup>42</sup>

I *Musikordboken* definieras uppförandep Praxis som ett begrepp som fr.a. används angående äldre tiders musik från barocken och renässansen och att det då handlar om frågor rörande t.ex. instrument, besättning, notvärden, föredragsbeteckningar, tempo, dynamik, spelstil och ornamentik. Det framhålls också att ”Målet bör givetvis vara att återskapa verket, så mycket som möjligt i dess egen och dess tids anda men utan museal prägel”.<sup>43</sup>

Under senare år har emellertid begreppet ”uppförandep Praxis” börjat kritiseras och istället har musiker och forskare börjat tala om ”historiskt informerad uppförandep Praxis”, eller ”historiskt informerat framförande”. Detta diskuteras i Lena Weman Ericssons avhandling om Bachinterpretation idag.<sup>44</sup> Skillnaden mellan begreppen kan upplevas som obetydlig, men Weman Ericsson menar att ”uppförandep Praxis” varit intimt knutet till en länge dominerande uppfattning, att rekonstruktioner av äldre tiders sång- och spelsätt, framförandeideal etc. faktiskt är möjliga. Det har till och med talats om ”autentiska framföranden” av äldre tiders musik.<sup>45</sup> Under senare år har denna uppfattning i grunden ifrågasatts av historiker och musikforskare. De menar att sådana anspråk inte är möjliga eftersom den information de historiska källorna ger ifråga om sång- och spelpraxis är alltför bristfällig. Dessutom var musiken bunden till en bred historisk kontext som inte låter sig rekonstrueras idag, och genom

---

<sup>40</sup> <http://www.ne.se.bibproxy.kau.se:2048/lang/frederic-chopin>

<sup>41</sup> Sohlmans musiklexikon 1979: 708

<sup>42</sup> ibid.

<sup>43</sup> Musikordboken 1985: 289

<sup>44</sup> Weman Ericsson 2008

<sup>45</sup> a.a. 16–19

att vi inte exakt kan veta hur Bachtidens musik klingade, kan vi heller inte avgöra vilken rekonstruktion från idag som är mest ”autentisk”.<sup>46</sup>

På grund av att ”uppförandep Praxis” är belastad med denna äldre föreställning, föredras idag begrepp som t.ex. ”historisk informerat framförande”.<sup>47</sup> Det innebär att ett framförande av t.ex. Chopins pianomusik är *påverkad* av historiska kunskaper om Chopins eget spel och hans samtids musikaliska praxis, eventuellt också av insikter i det som Weman Ericsson benämner musikens ”historiska socio-kulturella kontext”.<sup>48</sup> Det kan också ingå att musiken framförs på ett instrument från Chopins egen tid eller ett som är konstruerat enligt Chopintidens klangideal och instrumentidiomatik. Ett historisk informerat framförande innebär i det här fallet alltså en ambition att komma så nära den historiska spelpraxisen som möjligt.

Begreppet uppförandep Praxis får dock inte blandas ihop med interpretation, vilket understryks i *Sohlmans musiklexikon*: ”också om det inte finns vattentäta skott mellan dessa båda nivåer, är det av grundläggande betydelse att skilja dem åt.”<sup>49</sup> Bengtsson ägnar ett helt delkapitel i *Musikvetenskap* åt distinktionen och skriver:

Momentet *interpretation* [tillkommer alltid] vid det enskilda utförandet av ett visst verk. Man må ha enats på alla punkter om art och antal av instrument eller sångröster, om stråkbågar, dynamik i stort, drillar etc.; den individuella interpretationen kan ändå utfalla högst olika!<sup>50</sup>

Bengtsson skriver vidare att: ”*Uppförandep Praxis* är en lämplig och adekvat beteckning för det generella och typiska --- medan *interpretation* behövs som beteckning för det enskilda och individuella”.<sup>51</sup>

Weman Ericsson fokuserar på en annan aspekt i sammanhanget:

Att ett framförande --- kan benämnas historiskt informerat, säger emellertid inget om framförandets kvalitet. Det säger ingenting om konstnärlighet, ingenting om gestaltning eller interpretation. Ingenting hindrar ett aldrig så ”autentiskt” eller ”historiskt informerat” framförande från att vara konstnärligt dött.<sup>52</sup>

Kunskaper om en epoks uppförandep Praxis kan alltså *påverka* interpretationen av ett verk, men utgör inte interpretationen. Den personliga färgningen är lika lite att finna i historiska spelpraxisregler som i notbilden.

---

<sup>46</sup> Weman Ericsson 2008: 14-19

<sup>47</sup> a.a. 18f

<sup>48</sup> a.a. 13

<sup>49</sup> Sohlmans musiklexikon 1979: 709

<sup>50</sup> Bengtsson 1973: 374

<sup>51</sup> a.a. 372

<sup>52</sup> Weman Ericsson: 118

### 1.3.5 Sammanfattning

Jag skall nu sammanfatta ovanstående begreppsdiskussion och redogöra för hur jag kommer att använda mig av begreppen i resten av arbetet.

*Interpretation* och *tolkning* är två begrepp som i de allra flesta sammanhang används som synonymer. I vissa fall har det gjorts en distinktion där *tolkning* betecknar själva instuderingsstadiet och *interpretation* det klingande slutresultatet (t.ex. en skivinspelning).

I definitionen av begreppen brukar två led beskrivas:

1. *Instuderingsprocessen* där musikern sätter sig in i musikverkets noterade förlaga och söker kompensation för de musikaliska koder som notbilden utelämnar.
2. Det *klingande resultatet* där instuderingsprocessens olika val förenas med musikerns egen kreativitet och fantasi (den personliga färgningen).

Till definitionen knyts också två olika fokus, ett med *musikern i centrum* och ett med *verket i centrum*.

Då jag i detta arbete enbart kommer att studera det klingande slutresultatet är inte distinktionen *tolkning* - *interpretation* motiverad och därför har jag valt att ansluta mig till den gängse hållningen och använda *interpretation* och *tolkning* som synonymer. Jag kommer att försöka prioritera ”*interpretation*”, men där språkkänslan entydigt säger ”*tolkning*” kommer jag att använda det.

Uppsatsen har *musikern* i fokus och behandlar *interpretationens andra led*, d.v.s. den personligt färgade slutprodukten. (Att studera *instuderingsprocessen* skulle kräva ett annat material, ett annat fokus och därmed ett helt annat arbete.)

Begreppet *interpretationstradition* kommer att användas utifrån ovanstående definitioner, och jag kommer att tala om historiskt informerat framförande (*uppförandepaxis*) med den betydelse som Weman Ericsson lägger i begreppet.<sup>53</sup>

Aspekten *interpretationstradition* är central i uppsatsens diskussion, medan *uppförandepaxis*-frågorna är sekundära, om än inte oviktiga. Ett fokus på denna aspekt hade istället inneburit en undersökning av vilken av de fyra pianisternas *tolkningar* som - utifrån de historiska källorna - kan anses ligga närmast Chopins eller Chopintidens eget spelsätt. De historiska *paxis*-frågorna hör främst till *instuderingsprocessen* och det som Bengtsson kallar ”det generella och typiska”.<sup>54</sup> Jag är dock medveten om möjligheten att någon/några av pianisterna kan vara påverkade av den här aspekten. Gränsen mellan det som kan uppfattas som *interpretationstradition* och historiskt informerat framförande är heller inte tydlig. Aspekten kommer att behandlas i uppsatsens diskussion.

---

<sup>53</sup> Weman Ericsson 2008: 8 t.o.m. 10

<sup>54</sup> Bengtsson 1973: 372

## 1.4 Tidigare forskning och litteratur

När det gäller forskning om västerländsk konstmusik finns det en närmast oöverblickbar litteratur med analyser av enskilda verk. De handlar dock i hög grad om analyser av själva notbilden ("verket").<sup>55</sup> Det finns också gott om böcker som förmedlar metoder för denna form av musikanalys.<sup>56</sup> Även litteratur som behandlar olika epokers uppförandep Praxis är välbeställd.<sup>57</sup> När det gäller litteratur och forskning om musikernas tolkningar av olika musikaliska verk är det betydligt sämre ställt.

Endast två arbeten finns på svenska som direkt anknyter till mitt ämnesval: Nils-Göran Sundins två volymer om interpretation: *Introduktion till musikalisk interpretation och interpretationsforskning*<sup>58</sup> och *Musikalisk interpretationsanalys*.<sup>59</sup> Sundins arbeten är ambitiöst upplagda och av allt att döma med ambitionen att fylla det tomrum som interpretationsforskningen utgjort i musikvetenskapen.<sup>60</sup>

Sundins forskning bygger på flera metoder, framför allt auditiva analyser av inspelningar, konsertframföranden och repetitioner. Hans forskning innefattar därtill intervjuer av musiker, pedagoger, studenter, recensenter och musikforskare, men också av konsertbesökare. Sundin refererar även till utländska, fr.a. tyska, musikforskare i sitt arbete, t.ex. Carl Dahlhaus och Hans-Heinz Eggebrecht. Sundins dubbla roller: pianist - musikforskare, gör också att han kan utgå från egna erfarenheter.

Sundins första volym, *Introduktion till musikalisk interpretation och interpretationsforskning*, är en introduktion i ämnet interpretation och berör det på ett mycket brett och omfattande sätt. Boken presenterar huvudsakligen "de teoretiska grundvalarna för musikalisk interpretation och interpretationsforskning".<sup>61</sup> Här behandlas bl.a. begreppet interpretation, hur musikverket överförs till klingande gestalt, centrala funktioner och gränser för forskning, undervisning samt praktisk interpretation. Syftet är att "preliminärt undersöka de viktigaste generella, estetiska och teoretiska problemen i samband med musikalisk interpretation - detta som grundval för praktiskt musikutförande".<sup>62</sup> Enligt bokens baksida riktar sig arbetet preliminärt till ensembler, orkestrar, solister och dirigenter för att kunna ge dem ett vetenskapligt fundament till sitt konstnärliga musikutförande.<sup>63</sup>

---

<sup>55</sup> Exempel på sådana analyser hittar vi bl.a. i Radiokonservatoriets bokserie, av vilka jag kommer att använda *Det musikaliska hantverket*. (Edlund m.fl. 1968)

<sup>56</sup> T.ex. Cook 1987

<sup>57</sup> T.ex. Burton 2002 och Gerig 1974

<sup>58</sup> Sundin 1982

<sup>59</sup> Sundin 1983

<sup>60</sup> Bengtsson 1973: 374 (se ovan). Att Sundin några år sedan slog samman de båda volymerna och lät översätta dem till engelska, pekar också på hans ambitioner.

<sup>61</sup> Sundin 1982: Förordet

<sup>62</sup> a.a. 365

<sup>63</sup> a.a. Bokens baksida



*Introduktion till musikalisk interpretation och interpretationsforskning* är en bok där interpretationens många vinklingar tas upp på en så detaljrik nivå att innehållet ibland blir svårtillgängligt både i fråga om struktur och språkbruk. Det som också försvårar läsningen - och som tidigare framgått - är att författaren inte är konsekvent i användandet av vissa begrepp.

I Sundins andra volym, *Musikalisk interpretationsanalys*, presenteras konkreta interpretationsanalyser, d.v.s. analyser av klingande verk där bl.a. musikartisters prestationer och musikverkets möjligheter studeras. Arbetet är en tillämpning av volym ett med syfte ”att vetenskapligt och konstnärligt studera och klarlägga musikverkets väg från tonsättaren, över notbilden och musikerns ställningstagande till det klingande förverkligandet och lyssnarens upplevelse”.<sup>64</sup>

Även detta arbete är svårtillgängligt med oklarheter och inkonsekvenser ifråga om upplägg och språkbruk. Ändå har Sundins analysmetoder i allmänhet, och hans sätt att analysera sju pianisters interpretationer av en Brahms-ballad i synnerhet, varit användbara.

Ett arbete som fokuserar på en central aspekt av musikalisk interpretation, musikers förhållande till en notbild, är Cecilia Hultbergs musikpedagogiska avhandling *The printed score as a mediator of musical meaning: approaches to music notation in western tonal music*.<sup>65</sup>

I avhandlingen undersöks strategiskt utvalda, samtida musikstudenters och musikers sätt att förstå och förhålla sig till en notbild. Syftet är att beskriva deras sätt att använda notbilden för att uppnå musikaliskt uttryck. I studien, som baserats på elva pianisters framförande och reflekterande (videoinspelningar, explorativa intervjuer och gester) av flera pianostycken, blev två förhållningssätt tydliga: ”an explorative approach” respektive ”a reproductive approach”. Det förstnämnda förhållningssättet innebar att notbilden betraktades som en inbjudan till att uttyda ett underförstått budskap eller mening, medan det senare innebar att notbilden sågs som ett tydligt förklarande facit som talade om ”hur man ska spela”. I avhandlingen har Hultberg dragit slutsatsen att strategier för att hantera en notbild, som använts på ett tidigt stadium i instrumentalundervisningen, tydligt kan påverka musiker i det långa loppet. Det har t.ex. visat sig att undervisningsmetoder baserade på det ”reproduktiva förhållningssättet” till och med kan hindra professionella musiker från att tillämpa en djupare musikalisk förståelse som de utvecklat senare i livet. Det framgick emellertid att samtalen Hultberg förde med de medverkande kunde bidra till ett öppnare förhållningssätt gentemot notbilden hos pianisterna i kategorin ”a reproductive approach”.

Interpretation i ett historiskt perspektiv, interpretationstraditioner och ”historisk informerad uppförandepraxis” behandlas i Anthony Burtons *A Performer's guide to music of the romantic period*,<sup>66</sup> Reginald R. Gerigs *Famous pianists and their technique*,<sup>67</sup> och Lena Weman

---

<sup>64</sup> Sundin 1983: presentationen

<sup>65</sup> Hultberg 2000

<sup>66</sup> Burton 2002

Ericssons ”...världens skridskotystnad före Bach - Historiskt informerad uppförandep Praxis ur ett kontextuellt musikontologiskt perspektiv belyst genom en fallstudie av Sonat i E-Dur, BWV 1035 av J.S. Bach”.<sup>68</sup>

Burtons arbete ingår i en serie som berör interpretation och uppförandep Praxis för olika musikhistoriska perioder. Boken innehåller sju kapitel skrivna av ledande musikhistoriker och behandlar bl.a. notation och interpretation, källor och utgåvor. Det är en bred och allmän bok om interpretation med syfte att ge läsaren en ökad förståelse för synen på musik och dess utförande under romantiken med syfte att han/hon sedan ska kunna överföra kunskapen till sitt eget musicerande idag. Det diakrona perspektivet, som också berörs i mitt arbete, är genomgående i boken. Författarna gör ingen tydlig skillnad på begreppen interpretation och uppförandep Praxis i texterna.

Gerigs *Famous pianists and their technique*<sup>69</sup> är en bok om pianoteknikens utveckling med inriktning på olika ”skolor” och ”speltraditioner”, som skapats av några av historiens ”pianogiganter”. Den innehåller tolv kapitel (ett kapitel per tradition) med sammanställningar av hur pianister som Liszt, Chopin och Leschetizky förhöll sig till teknik, musik och till sitt instrument. Kapitlen innehåller - förutom beskrivningar baserad på en bred litteraturlista - också citat från pianisterna själva, men framförallt från deras elever och kollegor m.fl.

Medan Burton och Gerigs arbeten är traditionell musikhistorievetenskap som syftar till att presentera generella teorier om äldre tiders musikaliska praxis, är Weman Ericssons avhandling ”konstnärlig”, vilket innebär att ett av syftena med hennes forskning är att den ska omsättas i ett praktiskt musikaliskt resultat. I avhandlingen ingår en cd-skiva med Weman Ericssons egen ”historiskt informerad” interpretation av Bachs flöjtsonat i E-Dur, BWV 1035. Weman Ericssons syfte är ”att undersöka hur jag som musiker på vetenskaplig grund kan förstå och förklara mina både medvetna och omedvetna ställningstaganden, vilka ligger till grund för, och blir en del av, en interpretationsprocess som syftar till framförande”.<sup>70</sup>

Avhandlingen rör sig från en övergripande filosofisk nivå där Weman Eriksson diskuterar frågor som ”vad definierar ett verk” till diskussioner om handgripliga spelpraxisdetaljer såsom utförande av drillar. För att det ska vara möjligt att tala om ”historiskt informerat framförande”, t.ex. av Bachs musik, menar Weman Ericsson att det inte bara krävs historiska kunskaper om Bachtidens sång och spelsätt utan också om dess ”socio-kulturella kontext” – d.v.s. det sammanhang som musiken ”föddes” i. Ett ”autentiskt” återskapande är dock inte möjligt, bl.a. på grund av att vi idag lever i en helt annan, väsensskild, socio-kulturell kontext. Men, Weman Ericsson menar samtidigt att det är i mötet mellan kunskaperna om en äldre tids socio-kulturella kontext och en medvetenhet om vår egen tids socio-kulturella-kontext, som en kreativ ”historiskt informerad interpretation” kan uppstå.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Gerig 1974

<sup>68</sup> Weman Ericsson 2008

<sup>69</sup> ibid.

<sup>70</sup> Weman Ericsson 2008: 5

<sup>71</sup> a.a. 129

De ovan refererade arbetena har utgjort en bakgrund till min uppsats. Sundins metoder för interpretationsanalys och några av hans egna analyser ligger till grund för utformningen av uppsatsens analyser. De övriga bidrar framför allt till uppsatsens diskussion där jag, mot bakgrund av analysernas resultat, diskuterar frågor om ”personlig färgning”, interpretationstraditioner och historisk informerad uppförandepraxis, men också pedagogiska konsekvenser som är möjliga att dra utifrån analysresultatet. Burton och Gerig har fr.a. bidragit med aspekter till diskussionen om interpretationstraditioner och om speltraditionen efter Chopin, Weman Ericson till frågorna om historiskt informerad uppförandepraxis, och Hultberg med aspekter till den pedagogiska diskussionen. Hultbergs slutsatser angående de olika förhållningssätten till en notbild och vad dessa kan innebära i instrumentalundervisningen anknyter på ett intressant sätt till de slutsatser jag drar ur analyserna.

Vid utarbetandet av uppsatsens analysmetod har, förutom Sundin, ytterligare två arbeten varit viktiga: Radiokonservatoriets *Det musikaliska hantverket*<sup>72</sup> och Nicholas Cooks *A Guide to Musical Analysis*.<sup>73</sup>

*Det musikaliska hantverket* av Lars Edlund och Arne Mellnäs m.fl. är en lärobok i musikaliskt hantverk med fokus på gehör, satslära och analys. Här finns en grundlig genomgång av *auditiv musikanalys* eller *strukturlyssning*. Analyssättet utgår inte från notbilden utan från ett ”lyssnande” på musiken. Då syftet med min uppsats är att studera olika pianisters interpretationer av ett verk har metoden varit relevant. I boken ingår ett flertal strukturlyssningsuppgifter till ett eller flera musikverk. Uppgifterna avser ofta faktorer som rytm, melodi och harmonik, men frågar också efter mer subjektiv information - då med avsikten att den sedan ska kunna beskrivas i mer teoretiska termer. Denna ambition - att underbygga subjektiva och bildliga beskrivningar med objektiv information - har jag haft i mina analyser och här har *Det musikaliska hantverket* gett värdefulla uppslag.

Cooks omfattande arbete är indelat i åtta kapitel som behandlar olika huvudtekniker/metoder för musikanalys. Han förklarar bl.a. hur analyserna är uppbyggda och vad de kan säga oss om ett musikstycke. Cook anser att musikanalysen till viss del kan ställa vetenskapliga anspråk. Musiken - och inte minst en notbild - är i någon mening ett objektiva fenomen. Den kan systematiseras och analyseras utifrån specifika frågeställningar och delvis resultera i intersubjektivt testbara resultat. Men, menar Cook, genom att musiken också är ett subjektivt fenomen, måste även analysen innefatta subjektiva beskrivningar. Förhållandet mellan subjektiva beskrivningar och objektivitet i analyserna - som också berörs i *Det musikaliska hantverket* - utvecklas ingående av Cook liksom frågor runt musikanalysens tillförlitlighet som metod och olika tillvägagångssätt att nå tillförlitlighet. De analysmetoder Cook presenterar är fr.a. tänkta att användas vid traditionella verkanalyser, d.v.s. av en notbild. Mycket i hans bok har dock känts angeläget också för detta arbete, inte minst hans resonering runt subjektiva begrepps betydelse i en analys. I en interpretationsanalys är subjektiva beskrivningar ofrånkomliga, men de kan också skapa en osäkerhet såväl hos den

---

<sup>72</sup> Edlund, Mellnäs 1968

<sup>73</sup> Cook 1987

som analyserar som hos den som tar del av analysen. För att närmare komma till rätta med denna problematik har jag också tagit del av, och refererar till, musikforskaren Lars Lilliestams artikel *Musikvetenskap som kulturvetenskap* där han diskuterar språkets gränser när det gäller att beskriva musik.<sup>74</sup>

Ingmar Bengtssons arbete *Musikvetenskap*<sup>75</sup> har varit användbart som referens i ett flertal fall. *Musikvetenskap* är en bred och samtidigt djup översikt i ämnesområdet musikvetenskap.

Den riktar sig främst till musikstudenter, musikpedagoger eller musikskribenter, men även till övriga musikintresserade. Bengtsson betonar dock i förordet att ”någon ren nybörjarbok är detta inte”,<sup>76</sup> vilket jag håller med om. Boken behandlar ingående musikvetenskapens olika delområden - musikteori, musikpsykologi, musikestetik etc. - och mer specifika frågeställningar i kapitel som ”Den musikaliska kommunikationskedjan”, ”Vad är musik?” och ”Musikhistoria. Rekonstruktion eller tolkning av det förgångna”.<sup>77</sup> Bengtsson vill också ge en ge en bild av ”vad det innebär att bedriva musikvetenskaplig forskning”<sup>78</sup> och han går igenom frågor rörande vetenskapsteori, forskningsmetodik och terminologi m.m. Bengtssons arbete är närmare fyrtio år gammalt och vissa detaljer och ämnesområden säkert inaktuella.<sup>79</sup> Hans resonering runt begrepp som interpretation och uppförandep Praxis känns emellertid fortfarande angelägna och, t.ex. vid en jämförelse med Burton, knappast föråldrade. De dubbla egenskaper Bengtsson bar upp: professionell musiker - musikforskare gör också att han väver samman praktiska, historiska och teoretiska perspektiv på ett intressant sätt.

*Musikvetenskap* har dels fungerat som introduktionsläsning till de olika ämnesområdena i mitt arbete, t.ex. skriver Bengtsson i kapitel 12 om det som notationen utelämnar, vilket är en grundläggande aspekt i sammanhanget, dels har boken tillfört mycket i de begreppsdiskussioner - bl.a. interpretation och tolkning - jag för.

I diskussionerna runt begrepp som interpretation och tolkning har jag också använt mig av några lexikon och ordböcker: *Musikordboken*,<sup>80</sup> *Sohlmans musiklexikon*<sup>81</sup> och *Nationalencyklopedin* (både bok och nätupplaga).<sup>82</sup> *Musikordboken* ger kortfattade definitioner av musikaliska termer, medan *Sohlmans musiklexikon* också ger utrymme för diskussion och problematisering av desamma. *NE* är ett allmänt lexikon, men har koncisa definitioner av de viktigaste musiktermerna. Definitionerna på *Nationalencyklopedins* nätupplaga är dessutom de mest aktuella.

---

<sup>74</sup> Lilliestam 2009: 145-152

<sup>75</sup> Bengtsson 1973

<sup>76</sup> a.a. Förordet

<sup>77</sup> a.a. Innehållsförteckningen

<sup>78</sup> a.a. Inledningen

<sup>79</sup> T.ex. kapitlet Musikvetenskapens aktuella organisation utom och inom Sverige, s. 380-392.

<sup>80</sup> Musikordboken 1985

<sup>81</sup> Sohlmans musiklexikon 1979

<sup>82</sup> <http://www.ne.se.bibproxy.kau.se:2048/lang/interpretation>,  
<http://www.ne.se.bibproxy.kau.se:2048/lang/uppf%C3%B6randep Praxis>

## 2 Material och metod

### 2.1 Urval av verk och interpret

I detta avsnitt kommer jag att diskutera urvalet av material jag gjort för detta arbete, dels verket, Chopins *Nocturne KK IVa Nr. 16 i ciss-moll*, dels urvalet av inspelningar/pianister: Wladyslaw Szpilman, Claudio Arrau, Roland Pöntinen och Garrick Ohlsson.

*Nocturne KK IVa Nr. 16 i ciss-moll* valde jag av flera orsaker, dels för att det var ett stycke som jag kände till väl då jag spelat det själv, dels för att det passade bra till min undersökning i fråga om musikaliskt innehåll och omfattning. Det speciella med stycket är också att det aldrig blev utgivet av Chopin själv, utan först efter hans död och då mot hans sista vilja: "contrary to Chopin's express wishes..."<sup>83</sup> (Analys av nocturnen kommer längre fram).

Denna postuma publicering av verket innebär i sig en avgränsning av materialet. För det första: troligtvis på grund av att det är postumt har det ofta utelämnats vid inspelningar av "Samtliga Nocturner". Få "världspianister" har spelat in det. Inte ens efter den kanske mest kände Chopininterpreten, Artur Schnabel, finns en inspelning. Jag kunde härigenom kringgå den urvalsproblematik jag ställts inför om jag istället valt den berömda "Ess-dur nocturnen Op. 9". (Mer om urvalet av pianister nedan). För det andra: publikationerna av nocturnen är få. Troligtvis på grund av att Chopin själv inte lät publicera det samt att stycket blev känt för allmänheten ganska många år efter hans död (möjligen först 1875)<sup>84</sup> har det ofta utelämnats i samlingsverk. Inte ens i den mest kända och vedertagna utgåvan av Chopins samtliga (GA) pianoverk, Ignacy Paderewskis, finns stycket med.<sup>85</sup>

I min föreliggande undersökning har jag utgått från G. Henle Verlags "urtextutgåva" från 1979, som baserar sig på tidiga versioner av Chopins bevarade handskrifter samt kopior av handskrifter. Jag har med andra ord studerat och jämfört pianisternas spel utifrån denna "urtext", men jag har också haft andra utgåvor av stycket som jämförelseobjekt. En "urtext" skall exakt återge vad tonsättaren skrivit, medan "utgåvor" också kan innehålla tillfogade element av utgivaren, t.ex. legatobågar. Eftersom jag inte kan veta vilka noter de undersökta pianisterna använt sig av, med undantag av Pöntinen - och möjligen Ohlsson (jag återkommer till detta i slutdiskussionen) - kan jag inte säkert veta om en avvikelse från "urtexten" är ett personligt val av den enskilde pianisten eller ett resultat av den utgåva som pianisten använder. Den validitetsproblematik som detta skapar för det här arbetet ska diskuteras i nästa kapitel, men att antalet utgåvor är få, och jag har haft möjlighet att jämföra några av dem, begränsar denna problematik.

Genom att inspelningarna av nocturnen är relativt få, framförallt bakåt i tiden, blev urvalsförfarandet av pianister inte svårt. De fyra pianisterna - Wladyslaw Szpilman, Claudio Arrau, Roland Pöntinen och Garrick Ohlsson - har jag valt eftersom samtliga kan anses vara

---

<sup>83</sup> G. Henle Verlag 1979: Preface

<sup>84</sup> a.a. 130

<sup>85</sup> Paderewski 1957

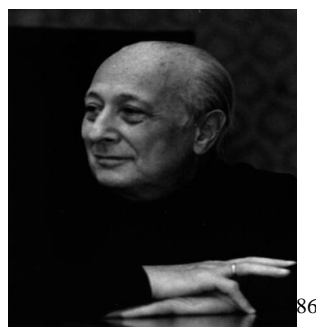
pianister i världsklass. De hade/har en gedigen och adekvat utbildning samt erkännanden och karriärer som är internationella. Samtliga räknas dessutom som betydande tolkare av den romantiska repertoaren och är naturligtvis också välbekanta med just Chopins musik. Jag har gjort detta urval för att garantera att det ligger kunskap och medvetenhet bakom tolkningarna.

Inspelningarna är också valda utifrån ett diakront, historiskt perspektiv, vilket innebär att de representerar olika tider (Szpilman - 1946, Arrau - 1978, Pöntinen - 1985, Ohlsson - 2005). Jag har gjort detta urval för att se om tolkningar kan förändras över tid, t.ex. om förhållandet till en notbild var friare på 1940-talet än på 2000-talet, men också för att det kan ge indikationer på om det finns interpretationskonventioner som kan leva över en längre tid. Det skulle i så fall vara motiverat att tala om interpretationstraditioner. Alternativet hade varit att göra en ”synkron analys”, d.v.s. att studera fyra inspelningar från t.ex. vår egen tid.

Jag hade från början också för avsikt att både manliga och kvinnliga pianister skulle vara representerade. Tyvärr visade det sig svårt att hitta kvinnliga pianister som uppfyllde ovanstående krav, exempelvis har den argentinska pianisten Martha Argerich inte spelat in stycket.

### 2.1.1 De fyra pianisterna

#### Wladyslaw Szpilman (1911-2000)



(Foto: Andrzej Szpilman)

Wladyslaw Szpilman var en polsk-judisk pianist som 1935 blev huspianist på polska radion. Han fick sin utbildning på Chopin School of music i Warszawa där han studerade för Josef Smidowicz och Aleksander Michalowski. Därefter studerade Szpilman också vid Akademie der Künste i Berlin för mästare som Arthur Schnabel och Leonid Kreuzer. Szpilman var känd för sin runda och sjungande ton och spelade musik av bl.a. Chopin, Rachmaninoff och Gershwin. Han turnerade världen över med ”The Warsaw Piano Quintet” i mer än två decennier. Som kuriosum kan nämnas att den kända filmen ”The Pianist” av Roman Polanski är baserad på boken, skriven av Szpilman själv, och den sanna historien om hur Wladyslaw

---

<sup>86</sup> [www.szpilman.net](http://www.szpilman.net)

Szpilman överlever förintelsen utanför gettot i Warszawa under Andra världskriget. Nocturnen i mitt arbete finns med i filmen.<sup>87</sup>

### **Claudio Arrau (1903-1991)**



(Fotograf okänd)

Claudio Arrau föddes i Chile, studerade i hemlandet och sedan i Berlin för M. Krause. Arrau började konserterna 1914 och har vunnit ett flertal internationella utmärkelser, bl.a. förstapris i ”Grand Prix International des Pianistes” 1927 i Genève. Han har också turnerat världen över och varit pedagogisk verksam. Arrau var en mångsidig interpret, mest uppmärksammad för sina Bach- och Chopintolkningar, men ansågs behärska alla stilar lika perfekt då han bl.a. eftersträvade absolut verktrögenhet. Hans spel karaktäriseras av klangrikedom och analytisk klarhet.<sup>89</sup>

### **Roland Pöntinen (1963-)**



(Foto: Mats Bäcker)

Roland Pöntinen föddes i Danderyd, Sverige, där han senare studerat för professor Gunnar Hallhagen. Efter gymnasiet vid Adolf Fredriks skola följde ytterligare två år vid diplomlinjen på Musikhögskolan i Stockholm.<sup>91</sup> 1981 debuterade Pöntinen med Stockholms kungliga

<sup>87</sup> [www.szpilman.net](http://www.szpilman.net) , [www.usmmm.org/museum/exhibit/focus/pianist](http://www.usmmm.org/museum/exhibit/focus/pianist)

<sup>88</sup> [http://sv.wikipedia.org/wiki/Claudio\\_Arrau](http://sv.wikipedia.org/wiki/Claudio_Arrau)

<sup>89</sup> Sohlmans musiklexikon 1975: 205, Bonniers musiklexikon 2003: 25

<sup>90</sup> <http://www.musikaliska.com/repertoar/bergmanrecital/>

<sup>91</sup> Pöntinen 1985: Music for a rainy day

filharmoniska orkester och har sedan dess uppträtt med stora orkestrar i Europa, USA, Korea, Sydamerika, Australien och Nya Zeeland. Pöntinens repertoar har sin tyngdpunkt i romantiken med kompositörer som Beethoven, Chopin och Liszt. Roland Pöntinen har blivit uppmärksammasad för sina tolkningar av romantisk pianomusik.<sup>92</sup>

### Garrick Ohlsson (1948-)



(Foto: Paul Body)

Garrick Ohlsson föddes i New York, USA, och började spela piano vid 8 års ålder. Ganska snart förflyttades hans studier till "The Juilliard School" i New York City. Han har studerat för bl.a. Claudio Arrau, Rosina Lhévinne och Olga Barabini och är numera en etablerad pianist världen över. Garrick Ohlsson har en mycket bred repertoar som sträcker sig över hela pianolitteraturen, så som Mozart, Beethoven, Schubert och romaniskt repertoar. Han har också vunnit flera pianotävlingar, priser och utmärkelser där det främsta är första priset i "The 1970 Chopin International Piano Competition".<sup>94</sup>

#### **2.1.2 Diskussion kring utgåvorna**

Att leta efter olika utgåvor av *Nocturne KK IVa Nr. 16 i ciss-moll* har, även om arbetets syfte inte är att jämföra utgåvor, varit relevant för validiteten av min undersökning eftersom en överblick över flera utgåvor har kunnat föra mig ett steg närmare att kunna uttolka vad på inspelningarna som verkligen är personliga färgningar och vad som endast är ett resultat av användandet av en annan utgåva än den jag utgått från.

Naturligtvis hade en utgåva godkänd av Chopin själv varit det mest pålitliga materialet. Tyvärr har det, på grund av styckets postuma utgivning, varit omöjligt att hitta. Det går alltså inte att veta om den handskrift som hittades efter hans död var en färdig version av stycket och/eller om Chopin någonsin hade tänkt publicera det.

Kanske kan ovanstående vara en anledning till att nocturnen ofta saknas i utgåvor innehållande "Samtliga nocturner" etc. T.ex. ingår den inte i den kända och vedertagna utgåvan *Complete Works, VII Nocturnes*<sup>95</sup> från Paderewski. Inte heller finns den i Carl

<sup>92</sup> [www.rolandpontinen.com/thepianist.asp](http://www.rolandpontinen.com/thepianist.asp)

<sup>93</sup> [http://salzmanmusic.com/artists/foto/ohlsson\\_2.jpg](http://salzmanmusic.com/artists/foto/ohlsson_2.jpg)

<sup>94</sup> [www.opus3artists.com/artists/garrick-ohlsson](http://www.opus3artists.com/artists/garrick-ohlsson)

<sup>95</sup> Paderewski 1957



Mikulis (före detta elev och lärarassistent till Chopin) erkända utgåva av nocturnerna (publicerad av Kistner i Leipzig 1879<sup>96</sup>).

En del av förklaringen till detta mysterium kan finnas i citatet nedan som är hämtat från en utgåva från förlaget International music company (presenteras senare i det här kapitlet). (Ägaren som nämns i följande citat inte är någon av källorna som nämns i G. Henle Verlags urtextutgåva).

The manuscript of the present nocturne dedicated by Chopin to his sister remained for a long time hidden among the treasures of a private collection in Warsaw. The owner kept it under lock and key like a sacred relic and did not allow any publication. It was published for the first time by the heirs of the Polish collector a few years after his death. <sup>97</sup>

Det vore rimligt att förvänta sig en utgåva från Julian Fontana, en nära vän till Chopin som efter kompositörens död blev utvald till att publicera de postuma verken: ”After Chopin's death in 1849, Fontana was chosen by the Chopin family for the posthumous publication of Chopin's previously unpublished manuscripts”. <sup>98</sup> Tyvärr verkar stycket inte finnas med bland dessa publikationer.

Jag har även sökt i ”The Chopin collection at the University of Chicago Library”<sup>99</sup> som innehåller över 400 första respektive tidiga utgåvor, men tyvärr inte hittat nocturnen där heller.

Mitt sökande resulterade slutligen i fyra publikationer<sup>100</sup> av vilka jag kommer att använda mig av tre:

1. *Nocturnes*. Urtextutgåva av samtliga Chopins nocturner. Utgivet av G. Henle Verlag (1979).<sup>101</sup>

2. *Nocturnes and polonaises*. Utgivet av Dover publications (1998).<sup>102</sup>

I den här utgåvan har *Nocturne KK IVa Nr. 16 i ciss-moll* blivit tillagd i efterhand, sannolikt först i samband med ovanstående publicering. Det uppges i utgåvan att den som helhet är baserad på en publikation från 1894 av G. Schirmer samt på Mikulis utgåva (1879) i vilka den aktuella nocturnen inte fanns med. Tyvärr framgår det inte vilken källa som ligger till grund för publiceringen av just *Nocturne KK IVa Nr.16 i ciss-moll*.

---

<sup>96</sup> G. Henle Verlag 1979

<sup>97</sup> International music company (årtal oklart)

<sup>98</sup> <http://www.julianfontana.com/biography/biography.html>

<sup>99</sup> <http://chopin.lib.uchicago.edu>

<sup>100</sup> Detta är självfallet inget anspråk på att ha inventerat alla utgåvor av nocturnen som kan finnas.

<sup>101</sup> G. Henle Verlag 1979

<sup>102</sup> Dover publications 1998

3. *Nocturne KK IVa Nr.16 i ciss-moll*. ”Singelutgåva” från International music company (Leon Erdstein).<sup>103</sup> Tyvärr framgår det inte när den blivit publicerad, men troligtvis är det en relativt modern utgåva.

Mycket sent i arbetet med uppsatsen blev jag - genom mejlväxling med Roland Pöntinen - uppmärksammad på ännu en urtextutgåva av Chopins nocturner där också denna ciss-mollnocturne ingår: *Nocturnes* utgivna av Wiener Urtext Edition (Jan Ekier) (1980).<sup>104</sup> Eftersom jag fått tillgång till utgåvan först i slutskedet av mitt arbete kommer den inte att beaktas. Jag kan dock konstatera att denna urtextutgåva är sammanställd på en liknande basis som urtextutgåvan från G. Henle Verlag. Det innebär då att informationen som urtextutgåvan från Wiener Urtext Edition eventuellt skulle ha tillfört redan finns representerad i de andra utgåvorna i det här kapitlet.

Vid sidan av publikationerna kan det naturligtvis existera inofficiella versioner av stycket, d.v.s. versioner som gått förbi förlagen. I och med traditionen att en generations ”världspianister” formar nästa<sup>105</sup> möjliggörs - på grund av att pianisterna i någon mån har en koppling till varandra - en korrespondens som innebär att ett inofficiellt material kan cirkulera.

Av ovanstående utgåvor har jag valt att utgå från G. Henle Verlags urtextutgåva, men med utgåvorna från Dover och International music company som referenser. De senare för att kontrollera om eventuella avvikelser och tillägg till urtextens notbild kan förklaras med noterade detaljer i en annan utgåva.

Valet av G. Henle Verlags urtextutgåva gjorde jag på grund av en ”urtexts” tillförlitlighet. En urtext syftar - som tidigare framgått - till att exakt återge vad tonsättaren skrivit, medan det i en ”utgåva” kan ha tillfogats detaljer.

I G. Henle Verlags urtextutgåva består tillförlitligheten av den noggranna källredovisningen: att de så långt det varit möjligt utgått från flera källor, använt så ursprungliga källor som möjligt samt jämfört källorna med varandra för att kunna säkerställa validiteten av dem. Dock bör nämnas att detta inte är en urtext enligt definitionen ovan eftersom den inte baserats på ett original undertecknat av Chopin själv, men ändå så nära en urtext som det med den här nocturnen är möjligt att komma (beror på styckets postuma karaktär).

I denna urtextutgåva presenteras två versioner av nocturnen, ”Fassung nach einer Abschrift”<sup>106</sup> samt ”Fassung nach der Eigenschrift”,<sup>107</sup> d.v.s. en version enligt en kopia och en version enligt ett original. Det hade varit mest logiskt att utgå från ”Fassung nach der Eigenschrift” då det antagligen är så nära Chopins egen version av stycket som det går att komma, men eftersom jag upplever versionen snarare som ett arbetsmaterial än som en färdig version har jag därför valt att istället utgå från den mer detaljerade ”Fassung nach einer

---

<sup>103</sup> International music company (årtal oklart)

<sup>104</sup> Wiener Urtext Edition 1980

<sup>105</sup> Se Gerig 1974: 287 – 314, 143-170

<sup>106</sup> G. Henle Verlag 1979: 103

<sup>107</sup> a.a. 106

Abschrift". "Fassung nach einer Abschrift" har baserats på källorna "copyist's manuscript belonging to Oskar Kolberg", "copyist's manuscript belonging to Chopin's sister Ludwika Jedrzejewicz" [ej samma syster som fick stycket tillägnat sig], *PE* (Posen: Leitgeber, 1875) och *Aschenberg edition* (London)<sup>108</sup>, men jag har tyvärr inte kunnat ta del av dessa. Källredovisningen ovan visar ändå att det även i versionen "Fassung nach einer Abschrift", genom Chopins syster Ludwika Jedrzejewicz finns direkta kopplingar till kompositören själv. Dock tar jag även "Fassung nach der Eigenschrift" i beaktande eftersom den, liksom de tidigare nämnda utgåvorna, skulle kunna förklara detaljer i tolkningarna som inte kan återföras på "Fassung nach einer Abschrift".

Jag vill dock understryka att det inte finns några väsentliga skillnader mellan nämnda utgåvor, t.ex. att avgörande toner eller rytmiseringar är uppenbart olika. De flesta skillnaderna rör istället främst noteringen av mindre avgörande faktorer såsom dynamiknoteringar, fingersättningar, pedalarmarkeringar, fermattecken m.m. Ibland kan en utgåva också ha ett annorlunda sätt att notera ett visst motiv, t.ex. att intropartiet i "Fassung nach der Eigenschrift" är noterat i struken takt istället för 4/4-dels takt, en avvikelse som trots allt inte påverkar det klingande resultatet.

Dock innehåller utgåvan från International music company och versionen "Fassung nach der Eigenschrift" bl.a. intressant information gällande några på inspelningarna tillagda respektive borttagna toner som saknas i den urtextutgåva som jag utgått ifrån. Rytterna i partiet "B-delens meloditema" i urtextutgåvan "Fassung nach der Eigenschrift" är också något annorlunda i jämförelse med de andra utgåvorna.

Vilka utgåvor kan då pianisterna i min undersökning ha använt sig av? När det gäller Szpilman och Arrau är det inte möjligt att de skulle kunna haft tillgång till någon av de utgåvor som jag nämnt i det här kapitlet eftersom samtliga blivit utgivna efter att deras inspelningar gjorts. Detta innebär då att Szpilman och Arrau måste ha använt sig av någon av de tidiga utgåvorna, t.ex. *PE* (Posen: Leitgeber, 1875),<sup>109</sup> någon handskrift, kopia av en handskrift eller någon "inofficiell version" av stycket.

Dock vet jag att Pöntinen använt sig av urtextutgåvan från G. Henle Verlag eftersom han har bekräftat det i ett mejl.<sup>110</sup> Mycket tyder också på att Ohlsson utgår från urtexten, något jag skall återkomma till längre fram.

## 2.2 Metod och utförande

Den grundläggande musikanalytiska metoden jag valt i detta arbete är en analys som kombinerar den information som örat uppfattar, "auditiv analys av musik", med den information som notbilden ger, "visuell analys av musik". Begreppsdiskussionen är hämtad från *Det musikaliska hantverket* av Edlund och Mellnäs.<sup>111</sup> Boken förespråkar en kombination

---

<sup>108</sup> G. Henle Verlag 1979: 130

<sup>109</sup> *ibid.*

<sup>110</sup> 2011-12-13

<sup>111</sup> Edlund, Mellnäs 1968: 18

av metoderna då de menar att ”Den mest fruktbara analysen är säkerligen den som använder sig av *både* ögat och örat”.<sup>112</sup>

Min analysmetod är grundad på ovanstående då jag använder mig av kombinationen klingande resultat och noterad förlaga. Eftersom jag avser att analysera interpretationer ligger mitt huvudfokus dock på den ”auditiva” analysen, men där noterna finns med som stöd eller referenspunkt.

Metoden i min undersökning är också baserad på Sundins sätt att analysera interpretation, framförallt kapitlet där sju olika pianisternas framförande av ”Brahms fjärde ballad för piano Op. 10:4 i H-dur” analyseras.<sup>113</sup>

Sundin använder sig av kombinationen ”auditiv” och ”visuell” musikanalys: Med noterna som referens analyserar han det han hör och för att dra slutsatser återkopplar han sedan den klingande informationen till den noterade. Trots en användning av både auditiv och visuell metod är det ”det klingande resultatet”, alltså slutresultatet av interpretationerna, som är fokus i analyserna. De klingande resultaten har Sundin tagit del av via grammofonskivor.

Sundins analyser börjar med en i stora drag beskrivning av pianostyckets konstnärliga karaktär. Sedan beskrivs själva kompositionen, ”verkets byggnad”.<sup>114</sup> Till sist följer beskrivningar av varje enskild pianists tolkning av stycket. Även i tolkningsbeskrivningarna finns notbilden med som referens, framförallt i fråga om föredragsbeteckningar, form, intervall och motiv snarare än harmonik.

Analyserna framställs i form av en beskrivande text där det fokuseras både på detaljer, större drag och på helheten. Sundin berör faktorer som tempo, anslag, flöde, frasering, dynamik, artikulation, inspelningsteknik, betoningar, pedalanvändning, personliga färgningar, puls, tonavvikelser, klang, pianistens behandling av instrumentet, notationen, spänning - avspänning m.m.

Språkbruket är av både objektiv och subjektiv karaktär, vilket innebär att det förekommer en användning av både allmänt accepterade fackord samt ett mer målande konstnärligt språk. Ofta kombineras dessa då Sundin i sina analyser underbygger det subjektiva med det objektiva språket. Exempel på det objektiva språkbruket är ord som ”pianissimo”, ”fraseringsbåge”, ”temat” eller ”meloditon”.<sup>115</sup> Exempel på ett mer subjektivt språkbruk är ord som ”naturligt”, ”kantighet”, ”enkelhet”, ”mjuk”, ”flöde”<sup>116</sup> o.s.v. Kombinationen av språkbruket kan t.ex. se ut så här: ”Man kan svårligen frigöra sig från intrycket av ett mediterande drag, möjligen i samband med den obrutna täta legatolinjen”, ”Temat är gestaltat som en långtonande slingrande melodi---”, ”melodin kan hos Gilels betecknas som ljus, klar och tydligt framtonad” eller ”en sonor och tung bas”.<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> Edlund, Mellnäs 1968: 18

<sup>113</sup> Sundin 1983: 152 t.o.m. 158

<sup>114</sup> a.a. 152

<sup>115</sup> a.a. 154, 153, 176, 177

<sup>116</sup> a.a. 163, 157, 152, 156

<sup>117</sup> a.a. 157,162, 176

Sundins analysmetod har varit utgångspunkt för föreliggande studies analys, både i fråga om helhet och detaljer, men eftersom respektive arbete har något olika syften och omfattning har jag inte kopierat hans analysmetod helt och hållet.

I den yttre utformningen av mina analyser kan tydliga och direkta kopplingar göras till Sundins. Vi använder oss båda av kombinationen auditiv och visuell musikanalys med huvudfokus på den tidigare. Gemensamt är också att analyserna behandlar olika pianisters tolkningar - det klingande resultatet - av ett pianostycke från den historiska perioden romantiken samt att en beskrivning av ”verkets byggnad”<sup>118</sup> finns med i anslutning till analyserna.

Mina analyser utgår ifrån ett antal musikaliska ”jämförelsepunkter”, d.v.s. variabler som förutom att beskriva enskilda musikaliska förhållanden också kan användas för jämförelser. Flertalet av dessa används av Sundin. Jämförelsernas huvudrubriker är följande: ”Tid”, ”Tempo”, ”Drillarnas utformning”, ”Avvikelser från notbilden”, ”Dragningar”, ”Dynamik”, ”Artikulation”, ”Klang” samt ”Pedaler”.

Inom rubriken ”Dragningar” ryms olika benämningar på sådana faktorer som kan påverka ett stycke tidsmässigt. Jag har valt att använda den ospecifika benämningen eftersom gränsdragningarna mellan t.ex. rubato och tenuto ibland varit svåra. Det kan bl.a. bero på att de ofta går in i varandra eller inte kan sägas vara enbart ett rubato eller tenuto. Det är alltså sammanhanget som fått avgöra vilket ord som passar bäst, vilket också innebär att jag i de fall som tydliga rubaton eller tenuton förekommer också skriver ut det.

En detalj som ofta förekommer i mina analyser och som är ett exempel på en ”dragning” är *pianistrubato*. Då det troligen inte förekommer så ofta utanför ”kretsen av pianister”, vill jag här förklara det närmare. Förklaringen är baserad på *Musikordbokens* presentation av begreppet: Grundbetydelsen är densamma som för rubato, som betyder ”’stulet’ (notvärde) --- med viss frihet betraktande tidsvärdena---”. Pianistrubatot sker inom en metrisk ram (ca en till två takter) där den rytmiska balansen först rubbas men sedan återställs så att de väsentliga tyngdpunkterna blir orubbade. Detta innebär konkret att vänster hand håller pulsen medan höger hand tillåts vara fri, något som inte specificeras i *Musikordboken*. Pianistrubatot karaktäriseras av en ”tänjning” av ettan i takten och ofta är det då bara melodin som rubateras.

119

En aspekt som Sundin inte tar upp men som jag ändå tyckte var viktig att ha med är tidsfaktorn, d.v.s. styckets totala speltid i minuter och sekunder. Jag tar med aspekten för att variationer i en tolknings längd kan ge tydliga och direkta indikationer på övergripande tolkningsmässiga likheter och olikheter i densamma.

Själva strukturen, ett analyschema som möjliggör en jämförelse mellan analyserna, saknas också i Sundins undersökning och får bl.a. till följd att hans sju analyser inte blir exakt likadant utförda. I mångt och mycket blir det upp till läsarna att själva dra eventuella slutsatser om skillnader och likheter. Sundins målsättning är främst att visa på olika sätt att

---

<sup>118</sup> Sundin 1983: 152

<sup>119</sup> Musikordboken 1985: 236

interpretera Brahms fjärde ballad i H-dur. Tolkningarna styr hos honom i någon mån analyserna. En mer explicit jämförelse mellan pianisterna ingår inte i hans syfte.

I mitt arbete är däremot jämförelsen central och därför har jag noga underbyggt mina beskrivande analyser (se kapitel 4: ”Interpretationsanalyser”) med analyserna som gjorts enligt jämförelsepunkterna, d.v.s. de analyser som är exakt likadant utförda: (se Appendix: ”Strukturerande interpretationsanalyser”).

I boken *A guide to musical analysis* belyser Nicholas Cook vikten av att ha en tydlig uttänkt struktur vid musikanalys. I citatet nedan berör han flera aspekter i min analysmetod:

If you think that the point of analyzing music is to make objective discoveries about the music's structure, rather than to make intuitive judgements about it, then you have to start by doing one of two things. The first possibility is to devise a theory that allows you to explain the music in terms of some kind of explicit principles of organization. The second is to adopt a comparative method, measuring different pieces against each other; you do not need an explanatory theory in order to do this, you just need some kind of yardstick to make the measurements.<sup>120</sup>

Utförandet av mina analyser började med att jag genomförde ett antal ”spontananalyser” där jag både med och utan noterna framför mig lyssnade igenom hela musikexemplet några gånger för att bilda mig en övergripande uppfattning om dess karaktär. Utan att ha en i förväg uttänkt mall som grund skrev jag sedan en kort analys på ca 10 rader baserad på vad jag spontant fick för uppfattning av inspelningen. Jag använde då övervägande ett subjektivt och målande språk. Detta sätt att inleda en analys föreslås i *Det musikaliska hantverket*. Författarna talar bl.a. om ”spontana och opretentiösa beskrivningar av styckets karaktär”.<sup>121</sup> Dessa spontananalyser gjorde jag som ett komplement till de andra för att även kunna täcka upp de dimensioner som en objektiv analys kan ha svårt att fånga upp (mer om detta senare i detta kapitel).

Därefter lyssnade jag mer ingående på varje inspelning och ”filtrerade” den klingande informationen genom de i förväg uttänkta jämförelsepunkterna och antecknade det jag observerade. Informationen söktes och strukturerades inom nocturnens olika formdelar (se kapitel 3: ”Verkanalys”); jämförelsepunkterna gicks igenom i introduktionstakterna, i den första temapresentationen, i figureringen av temat o.s.v. Allt i allt 7 gånger. Varje analys avslutades med en sammanfattning. Därefter ställde jag upp informationen så att pianisternas tolkningar lätt kunde jämföras med varandra i fråga om varje enskild detalj, t.ex. i utförandet av en specifik drill, för att sedan kunna dra pålitliga och tydliga slutsatser.

Som ett tredje led sammanställde jag ”spontananalyserna” med analyserna som filtrerats genom jämförelsepunkterna, var pianists tolkning för sig. Dessa ”slutgiltiga” analyser gjordes

---

<sup>120</sup> Cook 1987: 183

<sup>121</sup> Edlund, Mellnäs 1968: 59

i form av en beskrivande text där det subjektiva språket underbyggdes med det objektiva. Som tillägg utförde jag också en ”pilotstudie” av partiet ”B-delens meloditema”. Det var intressant att belysa just det partiet då det under arbetets gång visat sig att pianisternas tolkningar skiljde sig mest åt där. Till sist gjorde jag en sammanställande jämförelse av pianisternas tolkningar där resultatet av samtliga analyser vägdes in. Jämförelsen avslutades med en sammanfattning.

Det tog mycket längre tid att utföra analyserna än vad jag från början hade trott, uppskattningsvis ca 200 timmar. Då musikexemplen var av elektronisk art har jag haft möjlighet att lyssna på dem obegränsat och enkelt kunnat detaljgranska enskildheter, vilket höjer analysernas reliabilitet. I sammanfattningarna och jämförelserna av analyserna har jag valt att lägga fokus på större mönster snarare än på enskilda detaljer. Jag har dock beaktat tydligt avvikande detaljer som är intressanta av den anledningen att det kan vara just de som utmärker en tolkning från en annan.

Även om jag har analyserat tolkningarna oberoende från varandra har det ändå varit svårt att helt och hållet undgå att i analyserandet av en tolkning bli påverkad av hur de andra pianisterna förhåller sig till de olika jämförelseparametrarna. T.ex. blir påståendet om Szpilmans tolkning ”svag version av stycket” intressant först när det jämförs med dynamiken i de andra tolkningarna. Först då kan iakttagelsen få en mening då dynamik är ett relativt fenomen. Jämförelsepunkten ”klang” är också ett tydligt exempel på detta. Jag vill dock understryka att den upplevelse jag först fick av var och en av tolkningarna i spontananalyserna inte har ändrats nämnvärt trots att jag under arbetets gång lärt känna tolkningarna mer och mer och kanske omedvetet gjort jämförelser i huvudet. Upplevelsen har istället förstärkts vilket betyder att den står på egna ben.

Mina analyser är skrivna i jagform, utifrån min egen upplevelse, något som Sundin inte gör. Men i likhet med Sundin använder jag mig både av ett objektiva och ett subjektiva analyspråk samt en kombination av dem, d.v.s. att jag i möjligaste mån underbygger de subjektiva beskrivningarna med objektiva förhållanden.

Med objektiva språk menar jag främst det fackspråk som används inom ämnet musik, såsom crescendo, rubato, accelerando etc. Företeelser som är intersubjektivt testbara. Med ett subjektivt språk avser jag en terminologi som utgår från känslor- och bildassociationer och som inte nödvändigtvis är kopplat till musikämnet, t.ex. mjuk, enkel, spröd, tung.

Jag har emellertid noga avvägt i vilka stadier av analyserandet som jag använder respektive språkbruk, vilket inte verkar vara fallet hos Sundin. Boken *Det musikaliska hantverket* visar på fler exempel av ett kombinerat språkbruk i en beskrivning av Robert Schumanns ”*Der Dichter spricht ur Kinderszenen*”:

Den mot A-delen avvikande harmoniken på denna ton, c-et, ger den avbrutna frasen karaktären av en eftertänksam fråga, som omedelbart upprepas i lägre tonhöjd. I kadensens recitativartade melodik förstärks ytterligare intrycket av *tal*, av en fråga som blir

allt enträgnare, bl.a. genom den dissonans varmed kadensen slutar.<sup>122</sup>

Jag vill dock understryka att ett subjektivt språk inte behöver betyda detsamma som rent ”privat”. Subjektiva upplevelser av musik kan delas av många, förutsatt att lyssnarna är insatta i den aktuella musikstilen, t.ex. klassiska - eller jazzmusiker som vuxit upp i samma tradition.

Det till synes mest vetenskapliga vore förstås att vara helt och hållet objektiv i en analysmetod, men för att en analys av en interpretation - som i grunden är ett utpräglat subjektivt fenomen - ska kunna bli så trovärdig som möjligt, krävs även ett subjektivt språk. Det har nämligen förmåga att fylla igen de luckor av information som det objektiva språket inte kan fånga upp. Nicholas Cook diskuterar fenomenet vidare i *A guide to musical analysis* där han menar att musikanalysen inte är helt igenom objektiv och vetenskaplig, utan i någon form ett subjektivt fenomen. Om total objektivitet var möjlig skulle analysen nämligen lika gärna kunna göras av en dator: ”you feed in the music, and out comes the analysis”.<sup>123</sup> Resultatet skulle bli exakt samma varje gång. Men, enligt Cook har detta inte kunnat åstadkommas ännu. Slutsatsen av hans resonemang blir då att den mänskliga hjärnan - som kan ses som ett subjektivt fenomen - trots allt ändå behövs för att kontrollera validiteten av en musikanalys.

Men självfallet kan varken objektiva eller subjektiva begrepp helt fånga ett musikstyckes karaktär. Musikforskaren Lars Lilliestam beskriver denna problematik på ett intressant sätt i en artikel där han diskuterar musikvetenskapens möjligheter.

Ju närmare musiken man är, som lyssnare eller utövare, desto finare distinktioner har man behov av. Det finns också mycken kunskap om musik och musikaliska stilar som är en sorts ’tyst kunskap’, alltså en erfarenhetskunskap eller praktisk kunskap, som inte utan vidare *kan* kläs i ord. Vad är det som gör att vi kan identifiera olika jazzpianister som Keith Jarrett, Jan Johansson eller Anders Widmark? Hur kan man verbalt beskriva hur en sopransaxofon låter eller hur Jan Gabareks mycket speciella klang och spelsätt skiljer sig från andra saxofonisters? Med våra sinnen kan vi uppfatta och särskilja mycket subtilare förmimmelser än vad vi har ord för --- Vi lär oss helt enkelt att känna igen och erfa utan att vi nödvändigtvis kan verbalisera upplevelsen.<sup>124</sup>

Till de jazzpianister Lilliestam nämner kan naturligtvis också en rad klassiska pianister tillfogas, till exempel Glenn Gould, men det han beskriver gäller också de fyra pianisternas interpretationer av Chopinnocturnen. För att fullt ut *uppleva* deras individuella tolkningar krävs i slutändan att vi *lyssnar* till dem.

---

<sup>122</sup> Edlund, Mellnäs 1968: 119

<sup>123</sup> Cook 1987: 3

<sup>124</sup> Lilliestam 2009 ur Edström 2009: 151



### 3 Verkanalys

Denna nocturne komponerade Chopin våren 1830. Stycket, som han dedikerade till sin syster Ludwika Jedrzejewicz (*Nocturne pour le piano dédiée à sa soeur Louise par Frédéric Chopin*,<sup>125</sup> *Dedication: Siostrze Ludwice*<sup>126</sup>) blev senare - mot Chopins sista vilja - postumt utgivet. Följande analys bygger på urtextutgåvan, version "Fassung nach einer Abschrift" från G. Henle Verlag.<sup>127</sup>

Nocturnens tonart är ciss-moll. Tempo- och föredragsbeteckningen - som ibland också används som titel på stycket - är *Lento con gran espressione*. Antalet takter är 62 och taktarten är 4/4, med undantag för takterna 31 t.o.m. 41 som är noterade i taktarten 3/4.

Harmoniken vilar på traditionell tonal grund, men får en speciell färgning genom Chopins flitiga användande av förhållningstoner. Även alterationer av framförallt av kvinten och nonan (t.ex. i takt 2 och 16) bidrar till att ge harmoniken en speciell karaktär.

Nocturnens form är *A-B-A*. A-delarna domineras av styckets tematiska huvudtanke i ciss-moll, medan B-delen innehåller två kontrasterade tematiska element där framförallt det andra i huvudsak rör sig i tonarten Giss-Dur. A-delens återtagning avslutas med en *coda*.

Nocturnen inleds med ett kort "Intro" (takt 1 t.o.m. 2). Introt är uppbyggt av staplade ackord som harmoniskt består av en kadens som strävar fram till ett ofullkomligt Diss7-ackord med lågaltererad nona och kvint.

I takt 3 t.o.m.10 presenteras styckets tematiska huvudtanke i ciss-moll ("Tema"). Temat består av en enstämig melodi med ganska långa notvärden och stillsamma motiv, som ibland utsmyckas med drillar/ornament. Melodin ackompanjeras av brutna ackord i form av åttondelsrörelser i basen.

Temat repeteras i takt 11 t.o.m.18 ("Tema, figurerat"), men i en melodiskt figurerad variant och med två nya motiv: en fallande skala i takt 13 med något snabbare notvärden än tidigare och en kromatisk uppgång med snabba notvärden i takt 16.

Tonarten är fortfarande ciss-moll men "kryddas" med ett Ciss-Durackord (takt 13), ett fiss-moll ackord med lågaltererad sext ( $S^N$ ) (takt 15) och ett ofullständigt Diss7-ackord (takt 16). I takt 18 ändras harmoniken från ciss-moll till ett Ciss7-ackord vilket leder över till B-delen som inleds i A-Dur.

B-delen består av två tematiska element. Det första ("B-delens meloditema": takt 19 t.o.m. 30) består, liksom ciss-molltemat, av en långspunnen melodilinje som ackompanjeras av brutna ackord i form av åttondelsrörelser i basen. Detta durtema har dock en mer rörlig

<sup>125</sup> <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/manuscripts/detail/id/250>

<sup>126</sup> <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/manuscripts/detail/id/103>

<sup>127</sup> G. Henle Verlag 1979: 103

melodik och rytmik som färgas av punkterade notvärden, trioler och tvåstämmighet. Den andra tematiska idén ("B-delens mazurkatema": takt 31 t.o.m. 43), som träder in lite abrupt, erbjuder nocturnens största musikaliska kontrast. Den består visserligen bara av ett kort melodiskt motiv som repeteras i X takter, men genom en taktartsväxling till 3/4-delstakt och en dansant rytmik blir kontrasten stor. Avsnittet kan onekligen föra tankarna till Chopins mazurkor. I takt 42 t.o.m. 43 återgår taktarten till 4/4 och med beteckningen *Adagio*. Dessa takter avslutar B-delen med ett långsamt uppåtgående brutet Giss-Durackord som landar på en lång ton.

Ciss-molltemat inleder återtagningen av A-delen ("Tema, figurerad variation": takt 44 t.o.m. 54). Temat återkommer dock inte i sin ursprungliga gestalt utan i en varierad. Melodin ackompanjeras också här av brutna ackord i basen. I takt 46 återfinns samma motiv som i takt 13: en fallande skala med något snabbare notvärden än tidigare.

I takt 50 och 51 utspelar sig styckets höjdpunkt: en kromatisk uppgång med ganska snabba notvärden som så småningom mynnar ut i längre notvärden. Harmoniken är i form av en bedräglig kadens från dominanten (Giss-Dur) till dominantens dominant (Diss7).

I takt 55 inträder "Coda". Harmoniken rör sig i ciss-moll och framförallt mellan ackorden ciss-moll och fiss-moll<sup>6</sup> med ciss i basen. Takt 59 är noterad i Ciss-Dur medan takt 60 är noterad med Ciss-Dur inom parentes. Melodistämman består nu av långa toner varvat med uppåtgående och därefter fallande skalor i snabba notvärden. Skalorna kan ses som en utsmyckning av melodin, som fortfarande ackompanjeras av brutna ackord i form av åttondelsrörelser i basen. Stycket avslutas i Ciss-Dur med fermat på sista tonen (takt 62).

## 4 Interpretationsanalyser

I det här kapitlet kommer jag först att göra en helhetsbeskrivning av de enskilda pianisternas tolkningar. Parametrarna är desamma i varje analys, men ordningen kan variera beroende på att tolkningarna i sig är olika. Jag kommer sedan att jämföra tolkningarna med varandra utifrån dessa parametrar.

### **Analys 1 – Wladyslaw Szpilman (1911-2000):**<sup>128</sup>

**Skiva/album:** *Legendary Recordings* (Sony Classical)<sup>129</sup>

**Inspelad år:** Troligtvis 1946<sup>130</sup>

**Inspelningens speltid i minuter och sekunder:** 3. 37

Mitt *musikaliska helhetsintryck* av Szpilmans tolkning är att den är musikaliskt enhetlig eftersom han har en tydlig linje genom hela stycket och prioriterar helheten och de långa fraserna framför enskilda detaljer, något som tar sig uttryck redan i intropartiet. Denna upplevelse bottnar också i att hans behandling av de musikaliskt övergripande faktorerna frasering, dynamik och tempo passar in i helheten på ett sätt som känns naturligt.

Szpilman har en i minuter och sekunder kort tolkning, en liten tempomässig spännvidd samt ett snabbt lägsta *tempo*, vilket i sin tur leder till att tolkningen framstår som frisk och energisk. Även tolkningens påtagliga intensitet kan förklaras av det snabba tempot och med hur Szpilman bygger upp sina fraser: t.ex. att han ofta spelar *tenuton* och *rubaton* i början eller i slutet av en takt eller fras (t.ex. i takt 9), och att han, som jag tidigare nämnt, förefaller prioritera de långa fraserna framför de enskilda detaljerna.

Samtidigt som Szpilmans version är full av energi och genomgående är präglad av *rubateringar* uppfattar jag också ett behagligt lugn i musiken. Känslan kan kopplas till tempot som trots rubateringar håller sig inom den metriska ramen (t.ex. i partiet takt 19 t.o.m. 22), vilket innebär att dess stabilitet ändå kan bibehållas. Det kan också bero på att rubateringarna inte är så framträdande i de tematiska partierna vilka till stor del präglar ett stycke.

Szpilman använder sig av *fermater*, *accelerandon* och *pianistrubaton* på sin inspelning, men bara på vissa utvalda ställen (bl.a. i takterna 43, 50 och 19). Det enda som finns noterat är en av fermaterna. Förekommande *ritardandon*, som sällan finns noterade, spelas oftast mot slutet av en takt eller fras. Det förekommer även tillfälliga betoningar, markeringar och staccaton, men ingen av de nämnda uttrycksmedlen är genomgående för hela stycket utan förekommer oftast bara som tillfälliga uttryck. Pianisten skiljer heller inte på *artikulationen* av drillar och skalor mot övriga motiv, vilket innebär att stycket genomgående spelas med en legatokaraktär.

---

<sup>128</sup> [www.szpilman.net](http://www.szpilman.net)

<sup>129</sup> [http://www.musicweb-international.com/classrev/2006/Feb06/Szpilman\\_82876728552.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2006/Feb06/Szpilman_82876728552.htm)<sup>3</sup>

<sup>130</sup> *ibid.*

*Dynamikmässigt* framstår tolkningen som en ganska dynamiskt svag version: de vanligast förekommande nyanserna är också *p* respektive *mp*. Både svagare och starkare nyanser förekommer, men då oftast under en ganska kort period - speciellt de starka, t.ex. i takt 50. Szpilman tar inte ut svängarna när det gäller den starkare dynamiken utan nöjer sig med *f* som starkaste nyans. Inspelningens svaga karaktär färgas också av att Szpilman avslutar många fraser med diminuendo, t.ex. i takt 52, 53 och 54. Dynamiknoteringarna följs ibland och ibland inte. Ibland spelas en svagare nyans än noterat och ibland en starkare.

Jag skulle vilja beskriva *klangen* i Szpilmans version av stycket med ord som spröd, ljus, övertonsrik, mjuk, luftig och lätt. På enstaka ställen, bl.a. i takt 46 och 57, förekommer även en något tyngre, skarpare och torrare karaktär. Klangegenskapen övertonsrik påverkas av en generös användning av högerpedalen.

*Drillarna* spelas med en snabb hastighet och ett jämnt flöde och inleds nästan alltid med en tvekan (dragnig). Szpilman börjar oftast sina drillar ovanifrån. Drillarna spelas dessutom oftast med två inledande förslagstoner, både noterade och tillagda. En drill av det här slaget finns bl.a. i takt 3 (ej noterad).

Szpilman gör sjutton *avvikelser* från den urtextutgåva som jag utgått ifrån, både gällande toner och rytmer. De flesta är dock relativt små och obetydliga. Den mest anmärkningsvärda tonmässiga avvikelsen finns i takt 30 där den första spelade meloditonen e1 har ersatt den noterade tonen d#1. När det gäller rytmavvikelser finns flertalet sådana i partiet ”B-delens meloditema”. Szpilman avviker också från notbilden då han spelar två noterade 3/4-delstakter som en 4/4-delstakt (upplevs som det på grund av mazurkans rytmiska karaktär)<sup>131</sup> i ”B-delens mazurkatema”.

### **Studie av partiet ”B-delens meloditema” (takt 19 t.o.m. 30):**

I takt 19 och 20 förmedlar Szpilman en energi som är sprudlande och för tankarna till ord som livslust och glädje. Denna upplevelse har bl.a. sin grund i den förlösande effekt som skapas av att pianisten gör ett tillbakahållande rubato, förstärkt av ett pianistrubato, i början av frasen för att sedan kompensera och göra ett påskyndande rubato. I takt 21 och 22 blir en känsligare/mer elegisk karaktär mer framträdande vilket beror på att Szpilmans behandling av klang, anslag blir mjukare. Även nyansen blir svagare.

I samma stund som harmoniken övergår i moll (takt 23) tillkommer en mörkare dimension till uttrycket som får en elegisk karaktär. T.ex. blir anslaget/klangen lite tyngre i kombination med att pianisten gör fler tillbakahållande rubaton än tidigare.

I takt 27 släpps det tidigare tillbakahållna uttrycket lös i ett känslösvall. Känslösvallet skapas av det till karaktären oroliga ackordet fiss-moll6 i kombination med en plötslig drill och en förändring i dynamiken. På grund av att harmoniken sedan övergår till Dur i kombination med

---

<sup>131</sup> Musikordboken 1985: 160

att pianisten gör större dragningar (olika typer av rubato i kombination med ett större ritardando) återfinns den inledande känslan av livslust och glädje, men nu på ett lugnare sätt.

## **Analys 2 – Claudio Arrau (1903-1991):**<sup>132</sup>

**Skiva/album:** *Chopin: The Nocturnes* (Philips 1978)<sup>133</sup>

**Inspelad år:** 1978<sup>134</sup>

**Inspelningens speltid i minuter och sekunder:** 4.25

Mitt *musikaliska helhetsintryck* av Arraus tolkning är att jag upplever den som frågande, eftertänksam, orolig/osäker samt drömmande. Det är rimligt att upplevelsen av eftertänksamhet kommer sig av det långsamma *tempot*: Arrau har en i minuter och sekunder ganska långsam version av stycket (4.25). Oroligheten kommer troligtvis av att han ofta frångår den metriska pulskänslan (t.ex. i partiet takt 5 t.o.m. 8) och att *tempot* överlag skiftar mycket, både inom ett parti och att de olika partierna i stycket har olika grundtempon. Ibland påverkas den metriska pulskänslan så pass att fraserna stannar av så att den "tänkta" musikaliska linjen bryts, vilket ger den frågande respektive drömmande karaktären (se exempel i takterna 3 t.o.m. 10). Temposkiftningarna kan i sin tur förklaras med det rikliga användandet av *rubaton* och *tenuton*.

I denna tolkning upplever jag ett fokus på detaljer och på nuet snarare än på helheten, d.v.s. att pianisten prioriterar varje ton och ger den karaktär och betydelse snarare än frasens övergripande linje. Arrau prioriterar nämligen inte total trofasthet till den metriska pulsen då han istället låter uttrycket – en stundens ingivelse styra *tempot*. P.g.a. Arraus fokus på nuet och uttrycket upplever jag att han ibland gör *rubaton* och *tenuton*, på oväntade sätt och ställen (t.ex. i takt 8). Tolkningen är genomgående präglad av rubateringar.

Arrau använder sig av *fermater* och *pianistrubaton* på vissa utvalda ställen (t.ex. i takt 43 respektive 28 t.o.m. 30). Dock förekommer inga uttalade *accelerandon*. Det enda som finns noterat är en av fermaterna. Förekommande *ritardandon*, som sällan finns noterade, spelas oftast mot slutet av en takt eller fras.

Ett genomgående drag är att Arrau sätter an meloditonerna mycket tydligt och lite attackliknande, t.ex. i takt 16 och 17. Det förekommer även tillfälliga betoningar och markeringar i tolkningen. Tillfälliga staccaton finns också med undantag för "B-delens mazurkatema" där hela partiet spelas med ett tungt staccato. Skalorna spelas oftast lite torrare (med mindre pedal och legato) än övriga motiv, men styckets övergripande *artikulation* är ändå legato.

Dynamiken är jämnstark; de svagaste och starkaste nyanserna (*ppp*, *fff*) uteblir och *mp* är den vanligast förekommande nyansen i tolkningen. Arrau använder sig visserligen både av *pp* och *ff*, men bara tillfälligt, vilket gör att det inte har någon större inverkan på dynamiken som

---

<sup>132</sup> Bonniers musiklexikon 2003: 25

<sup>133</sup> Arrau 1978: The Nocturnes

<sup>134</sup> *ibid.*

helhet. Även det faktum att fraserna ofta inleds i en starkare nyans än de slutar bidrar till den jämnstarka dynamiken. Exempel på detta finns bl.a. i partiet takt 23 t.o.m. 26. Pianisten spelar ofta en starkare nyans än noterat, men följer i övrigt nyanserna.

*Klangen* kan bäst beskrivas med ord som fyllig, kompakt/tät, rund och aningen tung. Aspekten fyllig är bl.a. är ett resultat av en generös användning av högerpedalen. En känsla av lätthet och mjukhet förekommer på några ställen, t.ex. i takt 19 och 20.

Arrau gestaltar *drillarna* varierat. Hastigheten är dock oftast medelsnabb, men det varierar om flödet är jämnt eller ojämnt. Det varierar också om drillarna drillas ovanifrån eller direkt från huvudtonen. Alla drillar drillas utan förslag och flera av dem inleds med en tvekan (dragning).

Arrau gör omkring tjugo *avvikelser* från den urtextutgåva som jag utgått ifrån, både gällande toner och rytmer. De flesta är dock små och obetydliga. De mest anmärkningsvärda avvikelserna tonmässigt finns i takt 30 där den första spelade meloditonerna e1 har ersatt den noterade tonen d#1 samt i takt 33 t.o.m. 35 och 37 t.o.m. 39, där de noterade meloditonerna uteblir (melodin innehåller ett tvåtonsmotiv som ligger över flera takter och återkommer två gånger.) När det gäller rytmavvikelser finns flertalet i partiet "B-delens meloditema", t.ex. att takterna 19 och 20 samt 23 och 24 verkar spelas i 6/8 takt (den noterade taktarten är 4/4). Arrau avviker också från notbilden då han i "B-delens mazurkatema" spelar två noterade 3/4delstakter som en 4/4delstakt (upplevs som det på grund av mazurkans rytmiska karaktär).

### **Studie av partiet "B-delens meloditema" (takt 19 t.o.m. 30):**

Partiet inleds i en mycket mjuk klang och artikulation. Detta i kombination med en ganska svag nyans, ett lugnt och ibland fritt tempo samt en stor användning av pianistrubaton ger mig en känsla av att flyta in i en drömvärld.

Även mollpartiet, takt 23 t.o.m. 26, uttrycks på samma drömska sätt, men i tillägg sätter Arrau an vissa meloditoner lite tydligare vilket även ger partiet en elegisk karaktär.

I och med en plötslig förändring i dynamiken, en drill på meloditonerna och det till karaktären oroliga ackordet *fiss-moll6*, upplever jag uttrycket i takt 27 som ett uppvaknande från den tidigare drömska karaktären.

Frasen som följer (takt 27 t.o.m. 30) spelas mycket njutningsfullt och delikat, d.v.s. att Arrau hela tiden befinner sig i nuet och låter uttrycket av de musikaliska koderna ta den tid som han i stunden tycker behövs. Detta förankrar han praktiskt i flertalet pianistrubaton och större rubateringar än tidigare. Pianistens mycket fria förhållningssätt till tempo och puls innebär i sin tur att han inte alltid håller sig inom den metriska ramen.

### **Analys 3 – Roland Pöntinen (1963-):**<sup>135</sup>

**Skiva/album:** *Music for a rainy day* (BIS )

**Inspelad år:** 1985<sup>136</sup>

**Inspelningens speltid i minuter och sekunder:** 4.39

---

<sup>135</sup> Pöntinen 1985: *Music for a rainy day*

Mitt *musikaliska helhetsintryck* av Pöntinens tolkning är att den har en lugn och eftertänksam karaktär. Det beror bl.a. på att han har ett långsamt *tempo*, d.v.s. gör en i minuter och sekunder långsam versionen av stycket, men även att grundtempot (ca 52 bpm) är långsamt. Framträdande är också känslan för såväl helhet som detaljer. Pöntinens känsla för ”timing”, att övergångarna mellan fraserna upplevs som naturliga och lugna, gör att han i det musikaliska flödet samtidigt lyckas ta fram de enskilda detaljerna. Dessa hackar då inte upp helheten utan blir en del i sammanhanget.

Pöntinen breddar ofta och gör *tenuton* på meloditonerna, bl.a. i partiet takt 11 t.o.m. 13. Även detta stärker känslan av hans detaljfokus och den tidigare nämnda karaktären av eftertänksamhet. Tolkningen är genomgående präglad av rubateringar.

Tolkningens energi är inte framåtdrivande utan samlad. Även denna iakttagelse har sin grund i det långsamma *tempot* samt att Pöntinen har ett stabilt tempo: fyra av sju partier i stycket har samma grundtempo och ytterligare två befinner sig i närheten av det. Den samlade känslan kan förklaras med de förekommande egenskaperna gällande *klang* som har en fyllig, tung och varm karaktär. Även egenskaper som mjuk, tydlig och rund förekommer i tolkningen.

Pöntinen har en jämnstark *dynamik* i sin version av stycket. Han använder varken extremt svaga eller starka nyanser (*ppp*, *fff*). Nyanserna *pp* och *ff* förekommer på något enstaka ställe. Bidragande faktorer är också att tolkningens vanligast förekommande nyans är *mp* och att Pöntinen överlag spelar fraserna dynamiskt jämnt, t.ex. i den första temapresentationen (takt 3 t.o.m. 10). Pianisten spelar ofta en starkare nyans än noterat.

Pöntinen använder sig av *fermater*, *accelerandon* och *pianistrubaton* på utvalda ställen (t.ex. i takt 43, 28 t.o.m. 30 samt 55). Samtliga pianistrubaton finns i codan. Det enda som finns noterat är en av fermaterna. Förekommande *ritardandon*, som sällan är noterade, spelas oftast mot slutet av en takt eller fras. Det förekommer även tillfälliga betoningar, markeringar och staccaton, men ingen av de nämnda uttrycksmedlen är genomgående för hela stycket utan bara som tillfälliga uttryck. Pianisten skiljer heller inte på *artikulationen* av drillar och skalor mot övriga motiv vilket innebär att stycket genomgående spelas med en legatokaraktär.

*Drillarna* spelas med en medelsnabb hastighet och ett flöde som oftast är jämnt. Alla drillar inleds med en tvekan (dragning). Drillarna inleds oftast ovanifrån och med två inledande förslagstoner, både noterade och tillagda.

Sammanlagt gör Pöntinen femton *avvikelser* från den urtextutgåva jag utgått ifrån. De flesta är små och obetydliga. Den mest framträdande tonavvikelsen handlar inte om någon ändring av tonhöjden, utan istället att meloditonerna i partiet takt 33 t.o.m. 39 inte spelas alls (för fler detaljer kring detta, se samma ställe i analysen av Arraus tolkning). Jag har även fått avvikelsen bekräftad av Roland Pöntinen (se slutdiskussionen). Rytmmavvikelser finns i partiet ”B-delens meloditema” (takt 19, 20, 23, 24 och 29). Där finns det t.ex. en genomgående rytmässig avvikelse, d.v.s. att triolerna i dessa takter istället spelas som en åttondel och två

---

<sup>136</sup> Pöntinen 1985: Music for a rainy day

sextondelar. Pianisten spelar också två 3/4delstakter som en 4/4delstakt i ”B-delens mazurkatema” (upplevs som det på grund av mazurkans rytmiska karaktär). Tyvärr har Roland Pöntinen inte bekräftat rytmavvikelseerna, men däremot att han utgått från samma urtextutgåva som jag.

### **Studie av partiet ”B-delens meloditema” (takt 19 t.o.m. 30):**

Takterna 19 t.o.m. 22 spelas i en svag nyans med en mjuk och ljus klang (speciellt i melodin) samt med ett något tillbakahållet tempo. Detta gör att partiet får en drömsk och samtidigt skör/känslig karaktär. I takt 21 och 22 gör Pöntinen en liten svällare (crescendo och sedan diminuendo), vilket förstärker uttrycket.

Molldelen fortsätter i den drömska andan då samma klang och dynamik som tidigare bibehålls. Möjligen upplevs den som något mer elegisk då pianisten accentuerar legatokaraktern. Även här, takt 25 och 26, finns samma mönster som i takt 21 och 22 (se stycket ovan).

I takt 27 infinner sig en uppbrottskänsla som skapas av att harmoniken övergår från moll till Dur, av att Pöntinen gör en tydlig betoning och en tydlig dragning på drillen samt av att dynamiken blir starkare än i takten innan.

Uppbrottet övergår i takt 29 i ett känslösvall, d.v.s. att pianisten tillför en extra energi som han praktiskt förankrar genom att göra en acceleration av tempot i kombination med ett crescendo som pågår frasen ut. Han sätter också an meloditonerna tydligare och starkare än tidigare.

### **Analys 4 – Garrick Ohlsson(1948-):<sup>137</sup>**

**Skiva/album:** *Chopin: Preludes & Nocturnes* (EMI Classics)<sup>138</sup>

**Inspelad år:** 2005<sup>139</sup>

**Inspelningens speltid i minuter och sekunder:** 3.43

Mitt *musikaliska helhetsintryck* av Ohlssons tolkning av stycket är att tyngdpunkten ligger på att uttrycka det enskilda motivet snarare än ett fokus på helheten. Det grundar jag på den variationsrikedom i behandlingen av de musikaliska faktorerna dynamik, tempo, och artikulation som förekommer. En bidragande faktor är också de stora dragningarna i form av *rubato* och *tenuto* som ibland får energin i fraserna att stanna av och som därmed tar fokus från helhetsbilden, t.ex. i takt 19. Rubateringarna är ett genomgående drag.

Tolkningen har en ganska tillbakahållen energi med tendenser till korta ”utbrott”, alternativt en upplevelse av att något ”oväntat” händer. Detta innebär i praktiken att *tempots* hastighet på några ställen plötsligt skiftar (tempot i tolkningen varierar mellan 60 och 88 bpm) eller att *dynamikens* karaktär plötsligt ändras från svag till stark, d.v.s. att dynamiken inom ett parti

---

<sup>137</sup> [www.opus3artists.com/artists/garrick-ohlsson](http://www.opus3artists.com/artists/garrick-ohlsson)

<sup>138</sup> Ohlsson 2005: *Preludes & Nocturnes*.

<sup>139</sup> [www.opus3artists.com/artists/garrick-ohlsson](http://www.opus3artists.com/artists/garrick-ohlsson)



kan variera mycket, t.ex. i partiet ”B-delens meloditema” där nyanserna rör sig mellan *ppp* och *ff*. Exempel på ovanstående finns bl.a. i takterna 13, 16, 17, 46 och 50.

Den oförutsägbara karaktären kan också förklaras av det motsägelsefulla i känslan av att Ohlsson å ena sidan fokuserar på det enskilda motivet och å andra sidan gör en ganska snabb version av stycket

Ohlsson använder sig av *fermater* och *accelerandon* på några få ställen (t.ex. i takt 43 respektive 50 och 51). Det enda som finns noterat är en av fermaterna. Inga *pianistrubaton* förekommer. *Ritardandon*, som sällan finns noterade, spelas vanligen i slutet av en takt eller fras. Tillfälliga betoningar, markeringar och staccaton finns i Olssons version, men inga av de nämnda uttrycksmedlen är genomgående för hela tolkningen utan förekommer oftast bara som tillfälliga uttryck. Styckets *artikulation* präglas genomgående av en legatokaraktär med undantag för drillar och skalor, som spelas lite torrare än övriga motiv.

Ohlssons version är jämnstark trots att den faktiskt innehåller både svaga och starka nyanser - *dynamiken* varierar mellan *ppp* och *ff*. Förklaringen till det kan dels vara att den vanligast förekommande nyansen är *mf*, men även att fraserna ofta spelas dynamiskt jämnt och att den totala upplevelsen därför blir jämnstark - detta trots att det förekommer små utbrott. Dynamiknoteringarna följs ibland och ibland inte. Ofta spelar pianisten en starkare nyans än noterat.

Olika typer av *klang* figurerar i tolkningen. Den är oftast tydlig, mjuk, rund och tät/kompakt, men ibland också ganska tung och torr. Enskilda partier har en pressad och skarp klang, t.ex. takt 13 och 46. Dessa skiftningar bidrar också till den tidigare nämnda upplevelsen av ”utbrott” eller ”oväntad” känsla.

*Drillarna* spelas med en ganska snabb/snabb hastighet och med ett ganska jämnt flöde. Nästan alla drillar inleds med en tvekan (dragning). Ohlsson börjar oftast sina drillar direkt på huvudtonen, men spelar då endast de noterade förslagen. Exempel på detta finns bl.a. i takt 3.

Det förekommer inte några ton- eller rytmförflyttningar jämfört med den urtextutgåva jag utgått ifrån. Däremot spelar han två 3/4delstakter som en 4/4delstakt i ”B-delens mazurkatema” (upplevs som det på grund av mazurkans rytmiska karaktär).

### **Studie av partiet ”B-delens meloditema” (takt 19 t.o.m. 30):**

I takt 19 och 20 är dynamiken svag och Ohlsson gör flertalet dragningar, både tillbakahållande och påskyndande. Detta kombinerat med en mjuk klang förmedlar en flytande och drömsk känsla. I takt 21 och 22 blir klangen och anslaget skarpare och dynamiken starkare vilket gör karaktären mer allvarlig och tung. Pianisten går även framåt i tempot och det bidrar också till en osäker/orolig känsla.

Känslan av allvar och tyngd består i molldelen (takt 23 t.o.m. 26). I och med att Ohlsson behåller den mjuka klangen och återgår till en svag nyans får frasen, trots kompositionens i grunden elegiska karaktär, ändå ett drömskt uttryck. Den tidigare känslan av allvar och tyngd (takt 21 och 22) återkommer i takt 25 och 26 och även i 27.

I takt 27 växlar harmoniken från moll till Dur. Ohlsson blir också friare i tempot som i grunden blir långsammare samtidigt som det ändå färgas av både tillbakahållande och påskyndande rubaton. Dessa faktorer gör att jag upplever en vändning från det allvarliga och tunga till något som känns mer positivt och som har mer positiv energi. Den nytillkomna energin kan också förklaras med att de påskyndande och tillbakahållande dragningarna nu förekommer med en tätare frekvens än tidigare.

#### 4.1 Jämförelse av analyserna

##### *Helhet:*

Först och främst bör framhållas att pianisterna, sett till helheten, gör fyra olika tolkningar av *Nocturne KK IVa Nr.16 i ciss-moll*. Jag upplever Szpilmans tolkning som holistisk och energirik, Arraus som frågande, drömande och orolig/osäker, Pöntinens som lugn och eftertänksam och Ohlssons som oförutsägbar. I Szpilmans tolkning finns det största fokuset på helheten och de långa fraserna medan Arraus övergripande fokus är detaljerna. Pöntinen prioriterar såväl helhet som detaljer och hos Ohlsson ligger tyngdpunkten på att uttrycka det enskilda motivet snarare än helheten eller detaljerna.

Även om var och en av de fyra pianisterna har olika fokus finns det ändå gemensamma drag mellan flera av dem: Szpilman och Pöntinen har båda ett fokus på helheten gemensamt medan Arrau och Ohlsson istället prioriterar de mindre beståndsdelarna.

##### *Tid och tempo:*

Inspelningens totala speltid:

Szpilman: 3. 37 min

Arrau: 4.25 min

Pöntinen: 4.39 min

Ohlsson: 3.43 min

Tempots totala spännvidd:

Szpilman: ca 63-75 bpm

Arrau: ca 52-69 bpm

Pöntinen: ca 52-88 bpm

Ohlsson: ca 60-88 bpm

Som framgår i uppställning ovan, varierar tolkningarnas totala speltid mycket. Det skiljer hela 1.02 minuter mellan den kortaste (Szpilman) respektive den längsta (Pöntinen). Detta påverkar självfallet tolkningarna som helhet.

Szpilman sticker ut med ett tempo som är friskt och energiskt. Genom relativt små tempovariationer lyckas han samtidigt behålla ett lugn och en stabilitet i tempot. Pöntinen har, förutom den längsta versionen, också det lägsta grundtempot (trots ett högt ”högsta tempo”), vilket bidrar till musikens lugna och mättade karaktär. Arraus version är den näst längsta, men samtidigt präglas hans tolkning av tempovariationer, vilket i kombination med rubaton, som

ofta rör sig utanför den metriska ramen, bidrar till musikens oroliga uttryck. Liknande egenskaper förekommer hos Ohlsson: ett varierat tempo med rubaton som ofta går utanför den metriska ramen. Ohlsson har dock en i minuter och sekunder betydligt snabbare version än Arrau - den näst snabbaste tolkningen av pianisterna. Tidsmässigt ligger Szpilman och Ohlsson närmast varandra medan Arrau har mest gemensamt med Pöntinen.

#### *Dragningar:*

Rubateringar/tenuton och andra typer av dragningar förekommer och är ett genomgående drag i samtliga pianisters tolkningar. Tydligast blir detta uttryck hos Arrau där dragningarna ibland spelas på oväntade sätt och ställen samt går utanför den metriska ramen så att den förväntade musikaliska linjen ibland bryts. Ett liknande förhållningssätt gällande dragningar finns hos Ohlsson. Pöntinen håller sig mer inom den metriska ramen, d.v.s. att han i en högre utsträckning än Arrau och Ohlsson gör den typen av dragning som kallas för agogik, men det förekommer även större rubateringar i tolkningen. Pöntinen har istället för att ofta gå utanför den metriska ramen valt ett långsammare grundtempo. Szpilman är den pianist som tydligast gör agogiska dragningar.

#### *Fermater, Accelerandon, Ritardandon och Pianistrubaton:*

Szpilman och Pöntinen har gemensamt att de använder sig av fermater, accelerandon och pianistrubaton på vissa ställen. T.ex. gör båda ett accelerando på exakt samma ställe i takt 13. Arrau är den ende av de fyra som inte gör några accelerandon och Ohlsson den ende som inte gör några pianistrubaton. Samtliga använder fermater i sin tolkning av stycket och då på exakt samma ställen, i takt 43 och 62 (fermaten i takt 62 finns noterad medan fermaten i takt 43 finns noterad i alla utgåvor utom "Fassung nach einer Abschrift"). Gemensamt för samtliga är också att förekommande ritardandon, som sällan finns noterade, oftast spelas mot slutet av en takt eller fras.

#### *Dynamik:*

Arraus, Pöntinens och Ohlssons tolkningar uppfattas av mig som dynamiskt jämnstarka. Arrau och Pöntinen har båda *mp* som vanligast förekommande nyans samt gemensamt att de svagaste och starkaste nyanserna i tolkningarna uteblir. Pöntinen och Ohlsson spelar övervägande fraserna dynamiskt jämnt. Szpilman är ensam om att göra en genomgående svag version av stycket då han inte tar ut svängarna när det gäller de starkare nyanserna. Det gör däremot Ohlsson vars tolkning har en dynamisk spännvidd mellan *ppp* och *ff*.

#### *Artikulation:*

Samtliga pianisters tolkningar har en legatokaraktär. Hos samtliga förekommer det också betoningar/markeringar och staccaton som inte finns noterade. Dessa används då som tillfälliga musikaliska verktyg för att nå ett speciellt uttryck. Oftast är dessa uttryck personliga, men det går att se vissa mönster, t.ex. de i en högre utsträckning förekommer i partiet "B-delens meloditema" samt i "B-delens mazurkatema". Arrau har dock ett mer varierat förhållningssätt till artikulation i sin tolkning än de andra pianisterna, t.ex. spelar han hela "B-delens mazurkatema" med ett tungt staccato (de andra med legato). Arrau sticker också ut då han sätter an meloditonerna lite attackliknande. Szpilman och Pöntinen har

gemensamt att de inte skiljer på artikulationen av drillar och skalor mot övriga motiv medan Arrau och Ohlsson har gemensamt att de spelar drillar och skalor lite torrare än övriga motiv.

#### *Klang:*

Hos Arrau, Pöntinen och Ohlsson förekommer liknande klangegenskaper, men i lite olika kombinationer eller varianter. Överlag rör det sig om en klang som är rund, tung/mättad och fyllig. Den som tydligast sticker ut är Szpilman vars klangtolkning kan beskrivas med ord som spröd, ljus och luftig. Ohlsson är den pianist som presenterar flest olikartade klangtyper, t.ex. mjuk, tung, torr, pressad, skarp m.m. Ohlsson, Szpilman och Pöntinen har gemensamt att enskilda toner/ställen/partier spelas skarpt, vilket framträder tydligast hos Ohlsson.

#### *Drillar:*

Ingen av pianisterna har exakt samma förhållningssätt till utförandet av drillarna, men Szpilman och Pöntinens förhållningssätt är mest lika varandra. Båda inleder sina drillar med en tvekan (dragning), gör drillar med ett jämnt flöde samt börjar drillarna ovanifrån - då med två inledande förslagstoner som ibland finns noterade och ibland inte. Speciellt för Szpilman är att han har den snabbaste hastigheten på drillarna av alla pianisterna. Ohlsson sticker ut lite då han oftast börjar sina drillar direkt på huvudtonen och endast spelar de noterade förslagen. Arraus drillar är mest varierade, vissa har ett jämnt flöde och andra ett ojämnt. Ibland börjar han drillarna ovanifrån och ibland från huvudtonen.

#### *Avvikelser:*

Gemensamt för Szpilman, Arrau och Pöntinen är att de alla gör ton- och rytmavvikelser jämfört med den urtextutgåva som jag utgått ifrån. I huvuddelen av fallen handlar det om små avvikelser som inte påverkar den enskilda tolkningen som helhet; (enskilda staccaton, strukna eller tillagda förslag etc.). En mer iögonfallande avvikelse i takt 30 görs intressant nog av både Szpilman och Arrau: tonen e1 spelas istället för den noterade d#1. Arrau och Pöntinen har det gemensamt att de noterade meloditonerna i takterna 33 t.o.m. 39 uteblir. Samtliga gör rytmavvikelser i partiet ”B-delens meloditema”, dock inte samma typ av avvikelse. Samtliga pianister, även Ohlsson, avviker också från notbilden då de spelar två 3/4-delstakter som en 4/4-delstakt i ”B-delens mazurkatema”.

### **Gemensamma drag i tolkningarna – en sammanfattning:**

Jag skall här göra en sammanfattning över de gemensamma drag som de fyra pianisternas tolkningar uppvisar. Det finns typer av samband där jag kunnat se att samtliga, tre av fyra samt två av pianisterna förhåller sig på ett liknande sätt till några av ”jämförelsepunkterna” i min undersökning.

De gemensamma drag som innefattar samtliga pianister är:

- 1) Att tolkningarna genomgående är präglade av dragningar/rubateringar.
- 2) Att förekommande ritardandon (som sällan finns noterade) oftast spelas mot slutet av en takt eller fras.
- 3) Att pianisterna gör ett antal betoningar/markeringar och staccaton som inte finns noterade.
- 4) Att alla gör fermat i takt 43 och 62 (fermaten i takt 62 finns noterad medan fermaten i takt

43 finns noterad i alla utgåvor utom "Fassung nach einer Abschrift").

5) Att pianisterna i undersökningen spelar stycket genomgående i legato.

6) Att pianisterna i partiet "B-delens mazurkatema" spelar två noterade 3/4delstakter som en 4/4delstakt.

De samband som innefattar tre av fyra pianister är:

1) Att Arraus, Pöntinens och Ohlssons tolkningar har en jämnstark dynamik.

2) Att det hos Arrau, Pöntinen och Ohlsson förekommer liknande klangegenskaper (rund, tung/mättad och fyllig), dock i lite olika kombinationer eller varianter.

3) Att Szpilman, Arrau och Pöntinen gör både ton- och rytmavvikelser jämfört med den urtextutgåva som jag utgått ifrån (kan delvis förklaras av "Fassung nach der Eigenschrift").

4) Att Szpilman, Arrau och Pöntinen använder sig av icke noterade pianistrubaton.

5) Att Szpilman, Pöntinen och Ohlsson använder sig av icke noterade accelerandon.

När det gäller samband mellan två av pianisterna har jag kunnat se att Szpilman och Pöntinen har mest gemensamt, t.ex. att de båda fokuserar på helheten samt att tolkningarna upplevs som tempomässigt lugna och stabila (detta trots att Szpilman har den i minuter och sekunder kortaste tolkningen och Pöntinen den långsammaste). Det finns också flera likheter mellan Arraus och Ohlssons tolkningar. Tydligt är att de båda prioriterar de mindre beståndsdelarna i stycket framför helheten, men också att tempot i tolkningarna upplevs som oroligt på grund av stora tempovariationer och beror på att de gör rubaton som ofta rör sig utanför den metriska ramen. Arrau och Ohlsson har också gemensamt att de båda vågar "gå sin egen väg" och "sticka ut" i en tolkning. Även Arrau och Pöntinen har som jag tidigare nämnt flera gemensamma beröringspunkter, t.ex. att de båda gör långsamma versioner av stycket och att de noterade meloditonerna i takterna 33 t.o.m. 39 uteblir (melodin innehåller ett tvåtonsmotiv som ligger över flera takter och återkommer två gånger) hos dem båda.

Vidare kan jag konstatera att Szpilman och Ohlsson samt Szpilman och Arrau är de som har minst gemensamt i sina tolkningar av nocturnen.

I mer exakta siffror kan ovanstående uttryckas på följande sätt:

### **Gemensamma drag:**

1. Szpilman och Pöntinen: 8
2. Arrau och Ohlsson: 6
3. Arrau och Pöntinen: 6
4. Pöntinen och Ohlsson: 4
5. Szpilman och Ohlsson: 2
6. Szpilman och Arrau: 2

### **Särskiljande punkter:**

1. Ohlsson: 7
2. Szpilman: 5
2. Arrau: 5

### 3. Pöntinen: 1

Till sist vill jag understryka att det inte går att dra alltför stora slutsatser om samband i tolkningarna sett utifrån detaljerna. Även om Szpilman och Pöntinen har många detaljer gemensamt låter deras tolkningar i slutändan inte likadant. Det är helheten som utgör tolkningen/interpretationen.

## 5 Resultat

Resultatet av interpretationsanalyserna visar med tydlighet att de fyra pianisterna, Wladyslaw Szpilman - Claudio Arrau - Roland Pöntinen - Garrick Ohlsson, gör fyra olika, personligt färgade tolkningar av Chopins *Nocturne KK IVa Nr.16 i ciss-moll*.

Analyserna visar samtidigt att mycket av den personliga färgningen sker inom ramen för musikaliska ställningstaganden som verkar vara gemensamma för de fyra. Ett sådant är att spela Chopins musik med ”dragningar” d.v.s. med agogik och/eller rubaton. Här skulle det vara möjligt att tala om en *interpretationskonvention* i frågan om Chopins pianomusik. Då inspelningarna är hämtade från en tidsperiod på närmare 60 år är det emellertid snarare motiverat att tala om en *interpretationstradition*. Konventionens/traditionens ramar tillåter dock en betydande rörelsefrihet för pianisten, vilket framgår i analysen.

Ingen av pianisterna uppvisar någon respektlöshet inför notbilden; avvikelser från det noterade finns hos samtliga, men i de flesta fall handlar det om smärre förändringar som inte ensamt påverkar den enskilda tolkningens karaktär. Noterade detaljer som samtidigt ger utrymme för personliga val i frågan om gestaltning, såsom föredragsbeteckningar och ornamentik, behandlas på ett personligt sätt av pianisterna och bidrar till tolkningarnas personliga färgning. Att Arrau ”tar ut svängarna” i frågan om den noterade dynamiken och gestaltar noterade drillar på ett varierat sätt bidrar exempelvis till hans tolknings speciella karaktär.

### Slutsats

Min undersökning visar att de fyra pianisternas personligt färgade tolkningar är resultatet av personliga förhållningssätt till såväl det noterade som till icke-noterade interpretationstraditioner.

## 6 Diskussion

När jag började skriva det här arbetet var min utgångspunkt att det å ena sidan verkade finnas ett ideal där det ”personliga” och ”unika” i en tolkning av ett stycke hyllades och att det å andra sidan föreföll finnas konventioner om ”rätt och fel”. Min undersökning har bekräftat detta även om de fyra pianisternas skilda tolkningar gör att begreppen ”rätt” och ”fel” inte framstår som särskilt relevanta i sammanhanget.

Då inspelningarna är hämtade från en tidsperiod på nästan sextio år (vilket f.ö. också gäller pianisternas födelseår, 1903-1963), kunde jag också dra slutsatsen att de interpretationskonventioner pianisterna rör sig inom existerat över en längre tid och snarare borde betecknas interpretationstraditioner.

I den här diskussionen vill jag närmare diskutera fenomenet interpretationstradition, bl. a. genom att koppla undersökningens resultat till de frågor om Chopintidens uppförandep Praxis som diskuteras av Burton och Gerig. Jag vill också diskutera den problematiska gränsdragningen mellan personlig tolkning, interpretationstradition och uppförandep Praxis. Till sist vill jag gå in på ett par pedagogiska konsekvenser som mitt arbete kan tänkas få samt presentera några förslag på vidare forskning.

De gemensamheter som de fyra pianisternas tolkningar uppvisar, och som jag anser uttrycka en interpretationstradition, är bl.a. användandet av rubaton och agogiska dragningar, att det förekommer betoningar/markeringar och staccaton som inte finns noterade samt att samtliga i partiet ”B-delens mazurkatema” spelar två noterade 3/4-delstakter som en 4/4-delstakt. Tre av pianisterna gör dessutom pianistrubaton samt rytmavvikelser i partiet ”B-delens meloditema”.

Intressant är att dessa gemensamheter har en tydlig koppling till de interpretationsideal som rådde under romantiken. I Anthony Burtons bok *A Performer's guide to music of the romantic period* framgår det att det bl.a. var accepterat att spela rubaton som inte fanns i noterna, att i pianospel inte synkronisera händerna (pianistrubato), att spela andra rytmer än de ursprungliga<sup>140</sup> och att betona/accentuera melodin.<sup>141</sup> Att t.ex. rubato och pianistrubato även var något centralt i just Chopins eget pianospel beskrivs av Liszt: “Look at these trees! The wind plays in the leaves, stirs up life among them, the tree remains the same, that is Chopinesque rubato.”<sup>142</sup>

Att samtliga pianister i ”B-delens mazurkatema” (partiet brukar spelas som en ”mazurka”) spelar två noterade 3/4delstakter som en 4/4delstakt (kan förklaras av mazurkans rytmiska karaktär<sup>143</sup>) kan spåras till Chopin själv. Följande citat från hans samtid avser just Chopins

---

<sup>140</sup> Burton 2002: 13

<sup>141</sup> a.a. 15

<sup>142</sup> Citat efter Gerig 1974: 161

<sup>143</sup> Musikordboken 1985: 160



mazurkor: ”Hallé confronted Chopin with the observation that he had actually played them in 4/4 time rather than 3/4 time”.<sup>144</sup>

Det är antagligen inte heller någon slump att tre av fyra pianister gör rytmavvikelser (dock inte identiska) i partiet ”B-delens meloditema” då denna rytmik till viss del kan kopplas till hur samma parti är noterat i urtextutgåvan ”Fassung nach der Eigenschrift”. Hypotetiskt sett skulle nämligen samtliga pianister kunnat ta del av versionen, antingen genom direktkontakt med den (gäller Pöntinen och Ohlsson) eller genom originalet som ”Fassung nach der Eigenschrift” är baserad på (gäller Szpilman och Arrau). Det är t.ex. möjligt att originalet varit en av källorna till någon av utgåvorna som pianisterna Szpilman och Arrau utgått ifrån, men det framgår tyvärr inte av den information jag haft tillgång till. Det är också tänkbart att pianisterna har tagit del av en gehörstradition där dessa rytmavvikelser blivit norm vare sig de haft direktkontakt med ”Fassung nach der Eigenschrift” eller inte. Oavsett vilket kan jag ändå konstatera att det faktum att de gör liknande tolkningar på samma ställe i nocturnen antagligen har sin grund i att i de i någon mån återfinns i en notbild som dessutom är baserad på ett original, alltså en direktkoppling till Chopin själv.

Som jag tidigare nämnt visar mitt resultat att samtliga pianister ibland lägger till betoningar/markeringar och staccaton som inte finns i noterna, något som var allmängiltig konvention under romantiken. Detta sker dessutom i regel i samma partier i stycket. Orsaken kan antas vara att tillräckligt många genom åren har gjort på det sättet och att det därmed utvecklats till en tradition. Denna tradition kan till viss del ha formats genom omedvetna val, men pianisterna i min undersökning har med största sannolikhet gjort medvetna val med tanke på den stilmedvetenhet de uppvisar (återkommer till detta senare i kapitlet).

Sammanfattningsvis kan jag konstatera att de företeelser som återkommer i samtliga pianisters tolkningar, och som jag vill se som delar av en interpretationstradition, i någon mening redan fanns på Chopins egen tid.

Jag övergår nu till att diskutera de enskilda pianisternas tolkningar i förhållande till Chopintidens uppförandep Praxis. Fokus kommer att ligga på de företeelser i tolkningarna som jag upplever som mest karaktäristiska. Jag börjar med Ohlsson som jag anser står för den individuellt mest särpräglade versionen. Därefter följer Szpilman och Arraus tolkningar, varpå jag avslutar med Pöntinen eftersom jag upplever hans version som något av ”den gemensamma nämnaren” bland pianisterna.

I undersökningen blir det tydligt att Ohlsson är den pianist som tar ut svängarna mest i sin tolkning; här finns de största variationerna i såväl känslouttryck som i behandlingen av tempo och dynamik. I hans version finns också de flesta oväntade vändningarna. Intressant i sammanhanget är att Ohlsson, 22-år gammal, vann första pris i ”The 1970 Chopin International Piano Competition”,<sup>145</sup> en tävling vars syfte är att försöka spela enligt den tradition som härstammar från Chopin själv.<sup>146</sup> Att Ohlsson är en Chopinspecialist har han

---

<sup>144</sup> Citat efter Gerig 1974: 161

<sup>145</sup> [www.opus3artists.com/artists/garrick-ohlsson](http://www.opus3artists.com/artists/garrick-ohlsson)

<sup>146</sup> Sohlmans 1975: 82

också visat genom att delta i tv-dokumentärer där han, förutom att framföra Chopins musik, också berättat om kompositörens liv, hans förhållande till sin samtid, hans kompositioner och spelsätt.<sup>147</sup> Mot bakgrund av detta råder det knappast något tvivel om att Ohlsson är mycket stilmedveten och inte bara har stora kunskaper om Chopintidens spelpraxis utan också i det som Weman Ericsson skulle kalla för Chopintidens ”socio-kulturella kontext”.<sup>148</sup>

Ohlssons musikhistoriska medvetenhet står dock inte i motsatsförhållande till hans individuella tolkning av nocturnen. Burton betonar att personlig färgning och fokus på uttrycket var några av romantikens viktigaste musikaliska ideal.<sup>149</sup> Ohlssons individualitet och känslorika spel kan alltså snarast bottna i en musikhistorisk medvetenhet och ett uppförandeperspektiv. Hans respekt för historien visar sig också i att hans ”strikt” förhållande till urtexten, något som samtidigt påvisar en annan viktig sak: att en notbild inte behöver innebära någon begränsning av personlighet och uttryck.

När det gäller Szpilman uppfattar jag att hans tolkning till viss del skulle kunna förklaras av att han var tydligare förankrad i en annan tids konventioner, en tid som ligger närmare Chopins egen, jämfört med de andra. I och med att det tidsmässiga avståndet ökar är det oundvikligt att vissa delar av en tradition förändras. Därför kan de konventioner som Szpilman blivit fostrad i antas stå i närmare förbindelse med en tolkningstradition kopplad till Chopin själv i jämförelse med de övriga pianisternas. Lägg till detta att Szpilman fick sin tidiga musikaliska skolning på Chopin School of music i Warszawa,<sup>150</sup> vilket innebär att han förutom en tidsmässig koppling även kan kopplas till Chopin geografiskt och kulturellt.<sup>151</sup> Han kan alltså anses vara fostrad i navet av en ”Chopintradition”.

Resultaten från min undersökning visar att Szpilman gör den snabbaste och svagaste tolkningen samt att de klangegenskaper han använder skiljer sig från de övrigas genom att vara ljusare, luftigare och sprödare. Även detta, speciellt hans förhållande till dynamik och klang, visar på att han tolkar stycket på ett sätt som visar tydliga paralleller med hur Chopin själv spelade:

The touch was smooth and even --- His meagre physical means made it imperative for him to exploit the pianissimo range of the piano. In his younger days when he had greater physical strength, he did not hesitate to make use of a solid forte sound.<sup>152</sup>

Szpilmans förhållande till dynamik och klang kan också kopplas till egenskaperna hos instrumenten från kompositörens tid. Chopins favoritinstrument var en ”Pleyel”<sup>153</sup> vars egenskaper skiljer sig från dagens moderna flyglar. På dåtidens instrument var det nämligen

---

<sup>147</sup> T.ex. i dokumentären *Pianogeniet Chopin - en musikalisk biografi* från 2010, som sänts på Axess-TV under hösten 2011. <http://www.axess.se/tv/program.aspx?id=2326>

<sup>148</sup> Weman Ericsson 2008: 8-9

<sup>149</sup> Burton 2002: 3

<sup>150</sup> [www.szpilman.net](http://www.szpilman.net)

<sup>151</sup> Sohlmans 1975: 80

<sup>152</sup> Gerig 1974: 160

<sup>153</sup> Burton 2002: 29

lättare att spela snabbt samt spela svagt med bibehållen tonkvalitet.<sup>154</sup> Det är rimligt att anta att interpretationstraditionen kopplad till Chopin själv präglats av dessa förutsättningar. Troligtvis spelar Szpilman inte på en Pleyel eftersom märket användes främst på 1800-talet, och dessutom hade medvetenheten om uppförandep Praxis och historiska instruments betydelse vid tiden för inspelningen (1946) ännu inte slagit igenom. Med tanke på att hans inspelning är gammal och ljudkvaliteten mindre bra, kan det emellertid inte helt uteslutas. Klängen i instrumentet Szpilman använder pekar dock mot att det inte är en modern Steinwayflygel. Hans spröda och finkänsliga spelsätt skulle dessutom inte vara möjligt på en sådan.<sup>155</sup> Hur som helst kan Szpilmans klanggestaltning inte bara förklaras av inspelningens ålder och kvalitet. Vad jag menar är att han uttrycker sig med ett klangideal som levt kvar från Chopins tid, d.v.s. att han i princip spelar som om han hade spelat på dåtidens instrument.

Arraus tolkning präglas av ett varierat förhållningssätt till dragningar, artikulation och drillar, något som kan ses som ett tecken på att han låter stundens ingivelse styra uttrycket. Det kan naturligtvis vara så, men samtidigt kan också detta kopplas till ovan nämnda 1800-talsideal och även till egenskaper i Chopins eget spel, vilket beskrivs av en Chopinelev i följande citat: "Mathias spoke also of his great variety of touch. And always there was a certain spontaneity and improvisatory character to his performance that emanated from a very supple body and a thorough understanding of rubato."<sup>156</sup> I analysen av Arraus tolkning framgår att han i fråga om tempo och dragningar ibland går utanför den metriska ramen mer än vad de andra pianisterna gör. Det gjorde även Chopin, dock inte alltid medvetet. Detta bekräftas av "A Madame Elise Peruzzi" som hörde Chopin spela ett flertal gånger vid privata tillställningar i Paris: "He got very angry at being accused of not keeping time; calling his left hand his *maître de chapelle* [kapellmästare] and allowing his right hand to wander about *ad libitum*".<sup>157</sup> Det som utmärker Arraus tolkning kan alltså kopplas till såväl allmänna ideal som fanns under romantiken som till Chopins eget spel.

Pöntinen upplever jag som den "gemensamma nämnaren" bland de fyra pianisterna. Han rör sig inom ovan nämnda interpretationstradition och sticker inte ut radikalt i sin version av stycket. Han har ganska mycket gemensamt med Szpilman, men också med Arrau och Ohlsson.

Att Pöntinen är medveten om Chopintidens spelpraxis och har en respekt för tonsättarens vilja framkommer i ett mejl till mig från honom själv. Pöntinen påpekar i mejlet att han på sin inspelning utelämnat melodionerna i takt 33 t.o.m. 39 eftersom de, som han menar, blivit tillagda i efterhand, antagligen av någon annan än Chopin. Pöntinens historiska medvetenhet kan bero på att han är den yngsta pianisten i undersökningen och blivit fostrad i en annan tid än Szpilman och Arrau; en tid där medvetenheten om musikalisk uppförandep Praxis varit mycket stark. Hans ålder innebär också att han på grund av modernare inspelningsteknik antagligen redan från tidig ålder kunnat lyssna in sig på *Nocturne KK IVa Nr. 16 i ciss moll* på

---

<sup>154</sup> Burton 2002: 36, Skillnaden finns demonstrerad i ett filmklipp från videosajten Youtube: [http://www.youtube.com/watch?v=jge9uWn\\_YFc](http://www.youtube.com/watch?v=jge9uWn_YFc)

<sup>155</sup> Burton 2002: 36

<sup>156</sup> Citat efter Gerig 1974: 161

<sup>157</sup> a.a. 161, 162

ett helt annat sätt än Szpilman och Arrau. Pöntinen har t.ex. kunnat ta del av fler versioner av stycket. Att interpretationstraditioner påverkas av inspelningar är ett ämne som nämns av bl.a. Bengtsson<sup>158</sup> och Burton.<sup>159</sup> Kanske har Pöntinen rentav lyssnat på Szpilmans tolkning?

Till saken hör också att det är en relativt modern företeelse att eftersträva ett tidstroget spel vilket Burton belyser: "In fact, until the early twentieth century the idea of 'period style' hardly existed". Detsamma gäller när det handlar om att spela från urtextutgåvor.<sup>160</sup> Då min undersökning visar att både Pöntinen och sannolikt Ohlsson utgår från en urtextutgåva är det rimligt att anta att ovanstående företeelse blivit alltmer angelägen allteftersom åren gått: att spela "historiskt informerat".

Möjligen har Pöntinens tolkning en klang (rund, tung/mättad och fyllig) som inte är så tidstrogen. Det har han gemensamt med Arrau och Ohlsson. På grund av att dessa tre pianisters inspelningar gjorts betydligt senare än Szpilmans kan deras förhållande till klang sägas spegla ett modernare klangideal kopplat till moderna instrument.<sup>161</sup>

Jag kan därmed konstatera att Pöntinen (och även Ohlsson) bejakar ett nutida klangideal samtidigt som han är historisk i sin syn på notbilden, vilket kan upplevas som motsägelsefullt. Dock ligger motsatsförhållandet helt i linje med den pianoundervisning jag själv tagit del av. Detta beskrivs av Bengtsson i *Musikvetenskap* som en "gehörs- och härmningstradition" som i mångt och mycket bygger på "en utbredd (medveten eller omedveten) föreställning att vi alltjämt har en obruten tradition åtminstone tillbaka till Beethovens dagar".<sup>162</sup> Våra nutida ideal har påverkats av denna föreställning vilket har inneburit att vi hela tiden strävar efter att komma så nära ursprunget som möjligt. Detta visar sig tydligt då vi hyllar användandet av urtextutgåvor, som innebär en strävan efter att följa kompositörens intentioner, samtidigt som vi dock bejakar klangegenskaperna hos moderna flyglar, vilka skiljer sig från instrumenten från Chopins tid. Hela denna motsättning skulle möjligen kunna tänkas bero på att ingen tradition, allt eftersom tid passerar, helt kan undgå förändring. Men kanske skall vi akta oss för att alltför kategoriskt framställa detta som en motsättning. Kanske försöker inte Ohlsson och Pöntinen "återskapa" Chopintidens spelsätt. De kanske ser den historiska kunskapen som viktig, men precis som Chopin uttryckte sig inom sin tids socio-kulturella kontext vill de uttrycka sig i sin. Kanske har de - likt Weman Ericsson - kommit fram till att det är i mötet mellan kunskaperna om en äldre tids socio-kulturella kontext och en medvetenhet om samtidens socio-kulturella kontext som en kreativ interpretation kan uppstå, eller som Weman Eriksson uttrycker det: "att bejaka min egen socio-kulturella kontexts betydelse gör också att jag--bejakar min egen konstnärliga frihet."<sup>163</sup>

---

<sup>158</sup> Bengtsson 1973: 374

<sup>159</sup> Burton 2002: Preface

<sup>160</sup> ibid.

<sup>161</sup> Burton: 36

<sup>162</sup> Bengtsson 1973: 374

<sup>163</sup> Weman Ericsson 2008: 129

När jag nu skaffat mig en överblick över vad som utmärker de fyra pianisternas tolkningar framstår det som att alla visar en bundenhet till en tradition med rötter i romantiken, ja, till och med till Chopin själv. Jag frågar mig då om det rör sig om en levande/obruten tradition eller om en historiskt informerad uppförandep Praxis? Med hänvisning till det som jag skrivit tidigare om Ohlsson och Pöntinen vill jag påstå att det hos de båda pianisterna till viss del finns belägg för en medvetenhet om Chopintidens spelpraxis. Jag vet dock inte om detta gäller Szpilman och Arrau eftersom de fostrades i en tid då fenomenet uppförandep Praxis ännu inte hade slagit igenom. Det finns därför större anledning att tro att dessa pianister istället uttrycker sig i en till viss del omedveten levande tradition. Båda perspektiven behöver emellertid inte utesluta varandra. Det är inte otänkbart att Ohlssons och Pöntinens tolkningar i någon mån tillhör en omedveten levande tradition eftersom pianisterna kan antas ha varit relativt omedvetna tidigt i sina karriärer (medvetenhet är något som rimligtvis förvärfvas över tid) och sedan gradvis skaffat sig en djupare historisk medvetenhet om Chopintidens uppförandep Praxis, vilket i sin tur kan ha bidragit till att förstärka vissa inslag i deras spel som tidigare varit omedvetna. Ohlssons och Pöntinens möjligheter att ta del av äldre inspelningar, t.ex. sådana som kan knytas till den tid som Szpilman och Arrau fostrades i, innebär också en koppling till en levande tradition. Vare sig de fyra pianisterna är medvetna eller ej så är det rimligt att anta att samtliga i någon mån tillhör en obruten levande tradition, en tanke som finns hos Weman Ericsson, som menar att det i och med konservatorietraditionens framväxt skapades något av en enighet gällande interpretation i västerländsk klassisk musik.<sup>164</sup>

Då jag till min undersökning medvetet har valt inspelningar som representerar olika tider (diakront perspektiv) kan jag emellertid inte dra några stora slutsatser gällande tidsmässiga likheter eller skillnader. T.ex. har Szpilman och Pöntinen mest gemensamt av alla pianisterna trots att deras inspelningar ligger långt ifrån varandra i tid. Visserligen har Arrau och Pöntinen flera gemensamma beröringspunkter och det bara skiljer sju år mellan deras inspelningar, men det bör då understrykas att Arrau (född 1903) vid inspelningstillfället befann sig i slutet av sin karriär medan Pöntinen (född 1963) var i början av sin. De kan därför ändå sägas representera olika tider.

Det finns också flera samband mellan Arraus och Ohlssons tolkningar. Resultaten pekar bl.a. på att båda vågar ”gå sin egen väg” och ”sticka ut” i en tolkning. Men det bör då understrykas att parallellen snarare handlar om inställningen till tolkning än om detaljer i spelet). Kanske beror kopplingarna på att Ohlsson varit elev till Arrau?<sup>165</sup> Kanske var Arrau en pedagog som uppmuntrade sina studenter att odla sina egna uttryck snarare än att föra vidare sina egna?

Att den personliga färgningen, som de fyra pianisterna tillför sina tolkningar av Chopins postumt utgivna *Nocturne KK IVa Nr. 16 i ciss-moll*, sker inom ramen för en interpretationstradition anser jag i någon mån kunna jämföras med en maträtt där det är kombinationen snarare än ingredienserna för sig som gör rätten unik. Min undersökning visar också att det är just helheten i tolkningarna som upplevs som det ”personligt unika” medan

---

<sup>164</sup> Weman Ericsson 2008: 10

<sup>165</sup> [www.opus3artists.com/artists/garrick-ohlsson](http://www.opus3artists.com/artists/garrick-ohlsson)

konventionerna återfinns på detaljnivå. Denna slutsats går i linje med min inledande tanke, att en klassisk musiker trots personlig färgning bör hålla sig inom vissa ramar. Jag skrev också att det finns en föreställning om att klassiska musiker är väldigt notbundna och att det därför inte finns något utrymme att ”göra något” med musiken. Detta tycks dock inte stämma, då resultaten visar att ett och samma stycke kan spelas på vitt skilda sätt. Särskilt intressant i den här frågan är att den pianist som strängast håller sig till notbilden också gör den mest individuella tolkningen (Ohlsson).

Vi skulle också kunna tala om att det även inom den klassiska musiken finns en gehörstradition, i likhet med t.ex. afro- och folkmusik, där var och en sätter sin egen prägel utifrån det som han eller hon har hört andra göra. De är svårt att tänka sig att pianisterna inte blivit påverkade av hur t.ex. deras lärare spelat, av konsertupplevelser eller inspelningar.

I min diskussion har jag pratat mycket om att tolkningarna innehåller såväl personlig färgning som tradition och konvention. Jag har dragit slutsatsen att den personliga färgningen bygger på det sammanlagda valet av konventioner. Till sist frågar jag mig dock om det inte är möjligt att vända på resonemanget och hävda att dimensionen personlig färgning, då den ingår i samtliga pianisters tolkningar, kan sägas vara en konvention i sig?

## 6.1 Pedagogiska konsekvenser

Eftersom jag studerar till pianopedagog frågar jag mig naturligtvis vad uppsatsens resultat kan leda till för pedagogiska konsekvenser? Till att börja med skulle insikterna i mitt arbete kunna utgöra en grund till vilket förhållningsätt instrumentalpedagogen väljer att ha i dessa frågor. Då min undersökning bl.a. visat att det som upplevdes som personlig färgning i någon mening var förankrat i konventioner/traditioner, anser jag det viktigt att pedagogen bildar sig en genomtänkt uppfattning i ämnet för att kunna bli mer tydlig och konsekvent i sin undervisning. Med det menar jag att han/hon bör kunna förklara för sina elever varför en tolkning är mer ”rätt eller fel” än någon annan, ”vad man får och inte får göra” tolkningsmässigt i ett stycke o.s.v. istället för att bara säga: ”så här ska det vara”. För att återknyta till arbetets inledning så har jag själv erfarenhet av den här typen av situationer. Jag menar att ju mer medveten pedagogen är, ju större förståelse kan också eleven uppnå. Av denna anledning tycker jag att djupare interpretationsdiskussioner borde förekomma i större utsträckning på högskolenivå - på den plattform som utbildar framtidens musklärare.

En pedagogisk hållning skulle kunna vara att tydligt fokusera på det personliga uttrycket i musikundervisningen (på såväl kulturskole- som högskolenivå) eftersom det, enligt min undersökning, är traditioner och praxis som förefaller dominera pianisters förhållningsätt till interpretation och därmed troligtvis många pianolärares inställning till detsamma.

Att många pianister väljer den ”säkra” vägen, d.v.s. att hålla sig till traditioner eller praxis, blir också tydligt i Hultbergs avhandling *The printed score as a mediator of musical meaning: approaches to music notation in western tonal music*.<sup>166</sup> I och med undersökningen, där hon

---

<sup>166</sup> Hultberg 2000

tittar på hur strategiskt utvalda musiker läser ut musikalisk innebörd ur noterna, framgår det att en majoritet av pianisterna snarare håller sig till ”praxis” än ”personlig färgning” när de tolkar en notbild (inneållande föredragsbeteckningar), något hon benämner som ”a reproductive approach”.<sup>167</sup>

Det kanske är så att det är enklare att hålla sig till praxis, eftersom pianisten/musikern då kan känna sig trygg i att han/hon gör ”rätt”, vilket kan ses som mer accepterat än att göra ”fel” - något som en personlig färgning skulle kunna innebära. Denna trygghet innebär dock samtidigt att en tolkning lätt blir tråkig och förutsågbär, något som inte är efterstråvansvärt eller utvecklande. Vi som är musikpedagoger måste alltså utmana oss själva att våga experimentera med uttrycket så att våra elever - framtidens musiker och musiklärare - kan våga göra detsamma. Överhuvudtaget måste instrumentalpedagoger världen över låta eleverna bli mer personliga i sitt uttryck. Personlighet är trots allt något som hyllas inom den klassiska interpretationskonsten.

Att experimentera med uttrycket innebär, som Hultberg skriver, att anta ”an explorative approach”.<sup>168</sup> Konkret skulle det kunna ske genom att pianostudenter - i större utsträckning än vad som förekommer på svenska musikhögskolor idag - fick träna sig i att överväga olika tolkningsalternativ. Detta skulle t.ex. kunna genomföras i form av seminarier eller s.k. ”gemensamma lektioner” där studenterna dels presenterade en tolkning genom ett framförande, dels verbalt förklarade varför de gjort på ett visst sätt, och till sist - efter en diskussion kring tolkningen - gavs möjlighet att prova alternativa tolkningar.

Hultberg har i sin avhandling gått tillväga på ett liknande sätt för att undersöka pianisters förhållningsätt till en notbild. I avhandlingen framgick t.ex. att några pianister åsidosatte sin egen uppfattning p.g.a. att de på ett tidigt stadium i sin musikaliska utveckling lärt sig ”lyda” noterna. Seminarier som praktiskt belyser dessa frågor skulle rimligtvis kunna inbjuda till stimulans av det personliga uttrycket eftersom pianostudenter på det sättet kan bli mer medvetna om sina tolkningsval. Jag vill också understryka att det i Hultbergs undersökning framförallt var de till framförandena kompletterande samtalen som fick pianisterna att öppna sig om hur de betraktar en notbild och därmed överväga fler möjligheter i uttydningen av densamma. Därmed har hon i avhandlingen visat att diskussioner kan öppna upp för ett ”explorativt förhållningsätt” till en notbild.

## 6.2 Vidare forskning

I detta avsnitt kommer jag att presentera ett par idéer till vidare forskning inom mitt ämne. Det är frågeställningar som har dykt upp under arbetets gång, men som jag inte haft möjlighet att behandla inom ramen för min uppsats.

Följande forskningsidé bygger på den idé som används i mitt arbete och är en dimension som skulle kunna tillföras i det för att ge arbetet en annorlunda vinkling. Genom att behålla den

---

<sup>167</sup> Hultberg 2000: 61-64

<sup>168</sup> a.a. 64-72

undersökning jag redan gjort och i tillägg göra en likadan undersökning av ett wienklassicistiskt pianostycke skulle det vara intressant att titta på om det finns någon skillnad i hur mycket interpretationerna/tolkningarna av det romantiska stycket skiljer sig åt jämfört med interpretationerna/tolkningarna av det wienklassicistiska stycket. På så sätt skulle det vidare vara möjligt att dra slutsatser om skillnader och likheter i olika epokers musik.

Ytterligare en intressant vinkling skulle kunna vara att istället för att jämföra olika pianisters interpretationer av ett stycke, undersöka vilken av de fyra pianisternas interpretationer som ligger närmast hur Chopin själv skulle ha spelat/tolkat. En sådan undersökning skulle, liksom den som jag gjort, bygga på analyser av flera olika pianisternas interpretationer (det klingande resultatet) av ett och samma stycke, men istället för att jämföra pianisterna med varandra skulle var och en av tolkningarna jämföras med dimensionen - hur Chopin själv skulle ha interpreterat stycket. Svårigheten ligger då naturligtvis i att kunna presentera en sådan dimension eftersom det inte finns några inspelningar med Chopin som pianist. Eventuellt skulle en inspelning där syftet var att spela så som kompositören själv skulle ha gjort kunna användas, speciellt om den var gjord av en pianist som känt Chopin under hans levnad, t.ex. någon av hans före detta elever. I annat fall skulle Chopindimensionen behöva byggas av vad som är skrivet i litteraturen om kompositörens förhållande till interpretation/tolkning, till de egna verken, till musik i allmänhet och till instrumentet.

Det skulle också vara spännande att i ett annat arbete jämföra flera tolkningar ("det klingande resultatet") av ett och samma stycke gjorda av en enda pianist istället för en pianist per tolkning, som är fallet i mitt arbete. Denna forskningsidé finns förankrad i Weman Ericssons avhandling,<sup>169</sup> som främst fokuserar på ett uppförandeperspektiv med "verket" i centrum, men där det även ingår ett interpretationsperspektiv.

Weman Ericsson beskriver inte själva tolkningarna, utan snarare de faktorer som kan påverka en tolkning, men hennes material (sju inspelningar av ett och samma verk, utförda av samma ensemble) och tillvägagångssätt (att studera interpretationer av verket genom att framföra det i olika sammanhang) skulle ändå fungera som en bra utgångspunkt för ett arbete som avser studera och jämföra interpretationer av ett och samma verk.

Ett sådant arbete skulle t.ex. kunna genomföras om den som skrev det kunde följa med en pianist på turné (vilket också är fallet i Weman Ericssons avhandling då hon själv deltar som musiker på inspelningarna) och därmed ges möjlighet att inom kort höra flertalet framföranden av stycket. Det är då tänkbart att, liksom Weman Ericsson, titta på hur interpretationen påverkas av faktorer som publik, lokal, instrument m.m., d.v.s. att ha ett "socio-kulturellt" perspektiv. Skillnaden är dock att min forskningsidé har själva tolkningarna i centrum snarare än "hur" och "varför". Samma analysmetod som till min undersökning skulle kunna användas.

När det gäller vidare forskning inom interpretation med inriktning mot pedagogik skulle det vara möjligt att i stora drag upprepa det som Hultberg redan gjort, d.v.s. att undersöka pianisters förhållningssätt till en notbild, men istället låta undersökningen omfatta yngre

---

<sup>169</sup> Weman Ericsson 2008



pianister – t.ex. på kulturskolenivå. Det skulle då vara intressant att titta på hur dessa yngre - ”omedvetna” - pianister förhåller sig till en notbild, i motsats till pianisterna i Hultbergs undersökning där alla var väl införstådda med den västerländska klassiska traditionen. Slutsatser om hur en interpretation kan utvecklas utifrån ett ”öppet, fördomsfritt sinne” skulle kunna dras.

## 7 Källförteckning

### Litteratur:

- Bengtsson, Ingmar (1973). *Musikvetenskap: en översikt*. Stockholm: Esselte studium...
- Burton, Anthony (red.) (2002). *A performer's guide to music of the romantic period*. London: Associated Board of the Royal Schools of Music
- Cook, Nicholas (1987). *A guide to musical analysis*. London: Dent
- Edlund, Lars & Mellnäs, Arne (1968). *Det musikaliska hantverket*. Stockholm: Sveriges radio
- Gerig, Reginald R. (1974). *Famous pianists & their technique*. Washington:
- Hultberg, Cecilia (2000). *The printed score as a mediator of musical meaning: approaches to music notation in Western tonal tradition*. Diss. Lund: Univ.
- Lilliestam, Lars (2009). *Musikvetenskap som kulturvetenskap*. Ur Edström, Olle (2009). *Säg det om toner och därtill i ord. Musikforskare berättar om 1900-talets musikliv*. Stockholm: Carlssons Bokförlag
- Sundin, Nils-Göran (1982). *Introduktion till musikalisk interpretation och interpretationsforskning*. Stockholm: Mirage
- Sundin, Nils-Göran (1983). *Musikalisk interpretationsanalys*. Stockholm: Mirage
- Weman Ericsson, Lena (2008). "... världens skridskotystnad före Bach": historiskt informerad uppförandepaxis ur ett kontextuellt musikontologiskt perspektiv, belyst genom en fallstudie av Sonat i E-dur, BWV 1035, av J S Bach. Diss. Luleå: Luleå tekniska universitet

### Lexikon:

- Alexanderson, Per & Junker Miranda, Ulrika (2003). *Bonniers musiklexikon*. Stockholm: Bonnier
- Brodin, Gereon (1985). *Musikordboken*. 4., utök. och omarb. uppl. Stockholm: Forum
- Åstrand, Hans (red.) (1975). *Sohlmans musiklexikon. 2, Campra-Fue*. Stockholm: Sohlman
- Åstrand, Hans (red.) (1976). *Sohlmans musiklexikon. 3, Fuga-Kammarmusikus*. Stockholm: Sohlman
- Åstrand, Hans (red.) (1979). *Sohlmans musiklexikon. 5, Particell-Øyen*. Stockholm: Sohlman
- Åström, Kenneth, Engström, Christer & Marklund, Kari (red.) (1992). *Nationalencyklopedin: ett uppslagsverk på vetenskaplig grund utarbetat på initiativ av Statens kulturråd. Bd 9, [Him-Issk]*. Höganäs: Bra böcker

**Elektroniska källor:**

<http://www.alle-noten.de> uttaget 2011-11-10

<http://chopin.lib.uchicago.edu> uttaget 2011-11-02

<http://en.chopin.nifc.pl/chopin/manuscripts/detail/id/250> uttaget 2011-11-25

<http://en.chopin.nifc.pl/chopin/manuscripts/detail/id/103> uttaget 2011-11-25

<http://www.julianfontana.com/biography/biography.html> uttaget 2011-11-12

<http://www.mdh.se/studieinformation/VisaKursplan?kurskod=MKM010&termin=20072&sprak=sv> uttaget 2011-12-17

<http://www.musicforte.com/sheet> uttaget 2011-11-12

[http://www.musicweb-international.com/classrev/2006/Feb06/Szpilman\\_82876728552.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2006/Feb06/Szpilman_82876728552.htm)<sup>3</sup>  
uttaget 2011-07-11

<http://www.musikaliska.com/repertoar/bergmanrecital/> uttaget 2012-01-15

<http://www.ne.se/bibproxy.kau.se:2048/lang/frederic-chopin> uttaget 2011-07-11

<http://www.ne.se/bibproxy.kau.se:2048/lang/ignacy-paderewski> uttaget 2012-01-15

<http://www.ne.se/bibproxy.kau.se:2048/lang/interpretation> uttaget 2012-02-12

<http://www.ne.se/bibproxy.kau.se:2048/lang/upp%C3%B6randepraxis> uttaget 2012-02-12

<http://www.opus3artists.com/artists/garrick-ohlsson> uttaget 2011-09-12

[www.rolandpontinen.com/the pianist.asp](http://www.rolandpontinen.com/the pianist.asp) uttaget 2011-09-15

[http://salzmanmusic.com/artists/foto/ohlsson\\_2.jpg](http://salzmanmusic.com/artists/foto/ohlsson_2.jpg) uttaget 2012-02-01

<http://www.sheetmusicplus.com/title/Nocturnes/5676189> uttaget 2012-01-08

[http://www.svd.se/kultur/scen/bach-med-energi-och-nerv\\_1239549.svd](http://www.svd.se/kultur/scen/bach-med-energi-och-nerv_1239549.svd) uttaget 2011-12-17

[www.szpilman.net](http://www.szpilman.net) uttaget 2011-06-25

[www.ushmm.org/museum/exhibit/focus/pianist](http://www.ushmm.org/museum/exhibit/focus/pianist) uttaget 2011-05-06

[http://www.youtube.com/watch?v=jge9uWn\\_YFc](http://www.youtube.com/watch?v=jge9uWn_YFc) uttaget 2012-02-17

**Notutgåvor:**

Chopin, Frédéric (1979). *Nocturnes*. München: Henle

Chopin, Frédéric & Polynäs (1998). *Nocturnes and polonaises*. Mineola, NY: Dover Publications

Chopin, Frédéric (1957). *Complete works 7, Nocturnes for piano*. Warsaw: Polish Music Publications

Chopin, Frédéric (årtal oklart). *Nocturne in C sharp minor-Opus posthumous*. New York: International music company

Chopin, Frédéric (1980). *Nocturnes*. Wien: Wiener Urtext

**Inspelningar:**

Arrau, Claudio (1978). *The Nocturnes*. Philips

Ohlsson, Garrick (2005). *Preludes & Nocturnes*. EMI Classics

Pöntinen, Roland (1985). *Music for a rainy day*. Grammofon AB BIS

Szpilman, Wladyslaw (2005). *Legendary Recordings*. Sony Classical

## 8 Appendix

### 8.1 Strukturerade interpretationsanalyser

#### A. Tid

##### *Tolkningens totala speltid i minuter och sekunder*

**Szpilman:** 3. 37 minuter

**Arrau:** 4.25 minuter

**Pöntinen:** 4.39 minuter

**Ohlsson:** 3.43 minuter

#### B. Tempo

##### *Temats tempo*

**Szpilman:** Ca 63 bpm

**Arrau:** Ca 63 bpm

**Pöntinen:** Ca 52 bpm

**Ohlsson:** Ca 76 bpm

##### *Tempots spännvidd (totalt sett)*

**Szpilman:** Metronomtalet varierar mellan ca 63 och ca 75 bpm

**Arrau:** Metronomtalet varierar mellan ca 52 och ca 69 bpm

**Pöntinen:** Metronomtalet varierar mellan ca 52 och ca 88 bpm

**Ohlsson:** Metronomtalet varierar mellan ca 60 och ca 88 bpm

##### *Variationer i tempot*

**Szpilman:** Tempot varierar mest i partierna ”B-delens meloditema”, ”Tema, figurerad variation” och ”Coda”.

**Arrau:** Tempot varierar mest i ”B-delens mazurkatema”.

**Pöntinen:** Tempot varierar mest i partiet ”B-delens meloditema”.

**Ohlsson:** Tempot varierar mest i partierna ”B-delens meloditema” och ”Tema, figurerad variation”.

##### *Puls*

**Szpilman:** Tempot skiftar mycket, men håller sig överlag ändå inom den metriska ramen. Pulsen är något orolig.

**Arrau:** Tempot skiftar mycket, både inom och utanför den metriska ramen. Pulsen är mycket otydlig och svävande.

**Pöntinen:** Tempot skiftar ibland, men håller sig överlag inom den metriska ramen. Pulsen är ibland något ojämn/orolig.

**Ohlsson:** Tempot skiftar en del, både inom och utanför den metriska ramen. Pulsen är ganska orolig.

### ***Pulsen i intropartiet***

**Szpilman:** Tydlig pulskänsla saknas. Det verkar snarare som om det är harmoniken och de rytmiska och melodiska motiven som styr tidsuppfattningen.

**Arrau:** Tydlig pulskänsla saknas. Det verkar snarare som om det är harmoniken och de rytmiska och melodiska motiven som styr tidsuppfattningen.

**Pöntinen:** Tydlig pulskänsla saknas. Det verkar snarare som om det är harmoniken och de rytmiska och melodiska motiven som styr tidsuppfattningen.

**Ohlsson:** Tydlig pulskänsla saknas. Det verkar snarare som om det är harmoniken och de rytmiska och melodiska motiven som styr tidsuppfattningen.

### ***Tempo i de olika partierna***

#### **Szpilman:**

Intro: ca 63 bpm

Tema: ca 66 bpm

Tema, figurerat: ca 69 bpm

B-delens meloditema: ca 69 bpm

B-delens mazurkatema: ca 72 bpm

Tema, figurerad variation: ca 63 bpm

Coda: ca 63 bpm

#### **Arrau:**

Intro: ca 54 bpm

Tema: ca 63 bpm

Tema, figurerat: ca 63 bpm

B-delens meloditema: ca 58 bpm

B-delens mazurkatema: ca 69 bpm

Tema, figurerad variation: ca 58 bpm

Coda: ca 56 bpm

#### **Pöntinen:**

Intro: ca 52 bpm

Tema: ca 52 bpm

Tema, figurerat: ca 52 bpm

Kontrasterande melodik tanke: ca 56-88 bpm

B-delens mazurkatema: ca 84 bpm

Tema, figurerad variation: ca 54-66 bpm

Coda: ca 52 bpm

#### **Ohlsson:**

Intro: ca 60 bpm

Tema: ca 76 bpm

Tema, figurerat: ca 76 bpm

B-delens meloditema: ca 76-88 bpm

B-delens mazurkatema: ca 84 bpm  
Tema, figurerad variation: ca 76-88 bpm  
Coda: ca 69 bpm

### **C. Drillarnas utformning**

#### *Drillarnas hastighet och flöde*

**Szpilman:** Drillarnas hastighet är snabb och flödet är jämnt.

**Arrau:** Drillarna är ganska olika varandra. Hastigheten är oftast medelsnabb men det varierar om flödet är jämnt eller ojämnt.

**Pöntinen:** Drillarnas hastighet är oftast medelsnabb och flödet är oftast jämnt.

**Ohlsson:** Drillarnas hastighet är oftast ganska snabb eller snabb och flödet är oftast ganska jämnt.

#### *Från vilket håll drillarna drillas*

**Szpilman:** Drillarna drillas oftast ovanifrån och inleds då med två förslagstoner som sällan finns angivna i noterna.

**Arrau:** Drillarna är ganska olika varandra. Det varierar om drillarna drillas ovanifrån eller direkt från huvudtonen. Drillarna drillas utan förslag.

**Pöntinen:** Alla drillar utom en, som drillas från direkt från huvudtonen, drillas ovanifrån. Drillarna inleds oftast med två förslagstoner som ibland finns noterade och ibland inte.

**Ohlsson:** Alla drillar utom en, som drillas ovanifrån, drillas direkt från huvudtonen. Pianisten spelar endast de noterade förslagen.

#### *Drillarnas frasering*

**Szpilman:** Nästan alla drillar inleds med en tvekan (dragning).

**Arrau:** Drillarna är ganska olika varandra, men flera av drillarna inleds med en tvekan (dragning).

**Pöntinen:** Alla drillar inleds med en tvekan (dragning).

**Ohlsson:** Nästan alla drillar inleds med en tvekan (dragning).

### **D. Avvikelser från notbilden**

#### *Tonavvikelser*

**Szpilman:** Tonavvikelser förekommer i takt 11, 22, 26, 49, 61 samt i takt 59 och 60.

**Arrau:** Tonavvikelser förekommer i takt 11, 30, 33, 34, 35, 37, 38, 39 samt i takt 59 och 60.

**Pöntinen:** Tonavvikelser förekommer i takt 11, 33, 34, 35, 37, 38, 39 samt i takt 59 och 60.

**Ohlsson:** Det förekommer inga tonavvikelser, utom i takt 59 och 60.

#### *Rytmavvikelser*

**Szpilman:** Rytmavvikelser förekommer i takt 5, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 29 och 49.

**Arrau:** Rytmavvikelser förekommer i takt 19 t.o.m. 26, 28, 30 och 54.

**Pöntinen:** Rytmavvikelser förekommer i takt 19, 20, 23, 24 och 29.

**Ohlsson:** Inga rytmavvikelser förekommer på inspelningen.

### *Övriga avvikelser*

**Szpilman:** I "B-delens mazurkatema" spelas två noterade 3/4 takter som en 4/4dels takt.

**Arrau:** I "B-delens mazurkatema" spelas två noterade 3/4 takter som en 4/4dels takt.

**Pöntinen:** I "B-delens mazurkatema" spelas två noterade 3/4 takter som en 4/4dels takt.

**Ohlsson:** I "B-delens mazurkatema" spelas två noterade 3/4 takter som en 4/4dels takt.

## **E. Frasering**

### *Övergripande fraseringsiakttagelse*

**Szpilman:** Hela inspelningen genomsyras av små subtila dragningar.

**Arrau:** Hela inspelningen genomsyras av dragningar. Ibland stannar fraserna av så att den "tänkta" musikaliska linjen bryts. Ibland spelas dragningar på oväntade sätt och ställen.

**Pöntinen:** Hela inspelningen genomsyras av små subtila dragningar.

**Ohlsson:** Hela inspelningen genomsyras av små subtila dragningar.

### *Var i takten som dragningarna vanligen görs*

**Szpilman:** Tenuton och rubaton spelas oftast i början eller i slutet av en takt eller fras.

**Arrau:** Tenuton och rubaton spelas främst i början eller slutet av en takt eller fras, men även på andra ställen i fraserna.

**Pöntinen:** Tenuton spelas oftast i början eller i slutet av en takt eller fras men också på enskilda toner i melodin. Rubaton spelas på olika ställen i takterna och fraserna, men lite oftare i början eller i slutet.

**Ohlsson:** Tenuton och rubaton spelas oftast i början eller i slutet av en takt eller fras och ibland på oväntade sätt och ställen.

### *Drillar och skalor*

**Szpilman:** Drillar och skalor är oftast extra rubaterade.

**Arrau:** Drillar och skalor är oftast extra rubaterade.

**Pöntinen:** Drillar och skalor är oftast extra rubaterade.

**Ohlsson:** Drillar och skalor är oftast extra rubaterade.

### *Tydligast rubaterade parti*

**Szpilman:** "B-delens meloditema" är det tydligast rubaterade partiet.

**Arrau:** "B-delens meloditema" och tema, figurerad variation är de tydligast rubaterade partien.

**Pöntinen:** Tema, figurerat och "B-delens meloditema" är de tydligast rubaterade partien.

**Ohlsson:** "B-delens meloditema" är det tydligast rubaterade partiet.

### *Accelerandon*



**Szpilman:** Accelerandon förekommer i takt 13 och 46.

**Arrau:** Inga accelerandon förekommer.

**Pöntinen:** Accelerandon förekommer i takt 13 samt 29 t.o.m. 30.

**Ohlsson:** Accelerando förekommer i takt 50 och 51.

### *Pianistrubaton*

**Szpilman:** Pianistrubaton förekommer i takt 19.

**Arrau:** Pianistrubaton förekommer i takt 28, 29 och 30.

**Pöntinen:** Pianistrubaton förekommer i takt 55, 56, 57 och 58.

**Ohlsson:** Inga pianistrubaton förekommer.

### *Ritardandon*

**Szpilman:** Ritardandon spelas oftast mot slutet av en fras.

**Arrau:** Ritardandon spelas oftast mot slutet av en fras.

**Pöntinen:** Ritardandon spelas oftast mot slutet av en fras.

**Ohlsson:** Ritardandon spelas oftast mot slutet av en fras.

### *Fermater*

**Szpilman:** Fermater förekommer i takt 43 och 62.

**Arrau:** Fermater förekommer i takt 43 och 62.

**Pöntinen:** Fermater förekommer i takt 43 och 62.

**Ohlsson:** Fermater förekommer i takt 43 och 62.

## **F. Dynamik**

### *Vanligast förekommande nyans*

**Szpilman:** *p* och *mp*

**Arrau:** *mp*

**Pöntinen:** *mp*

**Ohlsson:** *mf*

### *Nyansernas spännvidd*

**Szpilman:** Nyanserna varierar mellan *ppp* och *f*.

**Arrau:** Nyanserna varierar mellan *pp* och *ff*.

**Pöntinen:** Nyanserna varierar mellan *pp* och *ff*.

**Ohlsson:** Nyanserna varierar mellan *ppp* och *ff*.

### *Svagaste parti i stycket*

**Szpilman:** ”Coda”

**Arrau:** ”Coda”

**Pöntinen:** ”Coda”

**Ohlsson:** ”Tema”

### ***Starkaste parti i stycket***

**Szpilman:** ”B-delens meloditema” och ”B-delens mazurkatema”

**Arrau:** ”Tema, figurerat”

**Pöntinen:** ”Tema, figurerad variation”

**Ohlsson:** ”Tema, figurerad variation”

### ***Frasernas dynamik***

**Szpilman:** Fraserna spelas ofta som svällare med den starkaste nyansen ungefär i mitten. Längre linjer av crescendo förekommer. Diminuendo förekommer ofta och avslutar många fraser.

**Arrau:** Fraserna inleds ofta i en starkare nyans än de slutar. Små crescendo förekommer. Diminuendo förekommer ofta och avslutar många fraser. Flertalet meloditoner i stycket diminuerar av sig själva.

**Pöntinen:** Crescendon och diminuendon förekommer ibland i längre linjer. Generellt spelas crescendon i början av en fras och diminuendon i slutet av en fras. Ganska ofta spelas fraser dynamiskt jämnt.

**Ohlsson:** Fraserna avslutas både med diminuendon och crescendo. Svällare förekommer, men fraser spelas övervägande dynamiskt jämnt. Övrig dynamik förkommer.

### ***Tystnad***

**Szpilman:** Ingen tystnad förekommer. En upplevd tystnad finns i takt 2, 43 och 62.

**Arrau:** Total tystnad finns i takt 1, 2 och 41.

**Pöntinen:** Total tystnad finns i takt 1 och 2.

**Ohlsson:** Total tystnad finns i takt 1 och 2.

### ***Hur pianisterna följer de noterade nyanserna***

**Szpilman:** Dynamiknoteringarna följs ibland och ibland inte. Ibland spelas en svagare nyans än noterat och ibland en starkare.

**Arrau:** Pianisten spelar ofta en starkare nyans än noterat.

**Pöntinen:** Pianisten spelar ofta en starkare nyans än noterat.

**Ohlsson:** Dynamiknoteringarna följs ibland och ibland inte. Ofta spelar pianisten en starkare nyans än noterat.

### ***De olika partiernas nyanser***

**Szpilman:**

Intro: *p-mp*

Tema: *mp*

Tema, figurerat: *mp – mf*

B-delens meloditema: *pp – f*

B-delens mazurkatema: *ppp – f*

Tema, figurerad variation: *p – f*

Coda: *ppp – mf*

**Arrau:**

Intro: *p-mp*

Tema: *mp*

Tema, figurerat: *mf - ff*

B-delens meloditema: *p - f*

B-delens mazurkatema: *p-mp*

Tema, figurerad variation: *mp - f*

Coda: *pp - mp*

**Pöntinen:**

Intro: *p-mp*

Tema: *mp - mf*

Tema, figurerat: *mp - f*

B-delens meloditema: *pp - f*

B-delens mazurkatema: *pp - mf*

Tema, figurerad variation: *mp - ff*

Coda: *pp - mf*

**Ohlsson:**

Intro: *p-mp*

Tema: *p - f*

Tema, figurerat: *mf - ff*

B-delens meloditema: *ppp - mf*

B-delens mazurkatema: *mp - mf*

Tema, figurerad variation: *p - ff*

Coda: *mp - f*

**G. Artikulation*****Förekommande artikulation***

**Szpilman:** Tolkningen spelas övervägande i legato. Ibland spelas vissa meloditoner extra betonat/markerat.

**Arrau:** Tolkningen spelas övervägande i legato. I "B-delens mazurkatema" spelas ett ganska tungt staccato. Ibland spelas vissa meloditoner extra betonat/markerat.

**Pöntinen:** Tolkningen spelas övervägande i legato. Inslag av staccato finns i "B-delens mazurkatema". Ibland spelas vissa meloditoner extra betonat/markerat.

**Ohlsson:** Tolkningen spelas övervägande i legato. "B-delens mazurkatema" spelas övervägande i legato. Ibland spelas vissa meloditoner extra betonat/markerat eller i staccato.

***Skalornas artikulation***

**Szpilman:** Ingen större skillnad jämfört med de andra motiven.

**Arrau:** Skalorna spelas ofta lite torrare än övriga motiv.

**Pöntinen:** Ingen större skillnad jämfört med de andra motiven.

**Ohlsson:** Skalor och drillar spelas ofta lite torrare än övriga motiv.

### *Hur pianisterna förhåller sig till den noterade artikulationen*

**Szpilman:** Det varierar om pianisten följer den artikulation som finns angiven i noterna.

**Arrau:** Det varierar om pianisten följer den artikulation som finns angiven i noterna.

**Pöntinen:** Det varierar om pianisten följer den artikulation som finns angiven i noterna.

**Ohlsson:** Det varierar om pianisten följer den artikulation som finns angiven i noterna.

## **H. Klang**

### *Förekommande anslag och klang*

**Szpilman:** Klangen är mjuk, lätt och luftig. På vissa ställen finns mer skarphet, tyngd och torrhet (t.ex. på drillar och skalor). Klangen är också övertonsrik.

**Arrau:** Klangen är tät/kompakt, tydlig, tung och fyllig. Rundhet, mjukhet och lätthet förekommer också.

**Pöntinen:** Klangen är mjuk och rund med tyngd och fyllighet. Enstaka toner spelas skarpt.

**Ohlsson:** Olika typer av klang figurerar i tolkningen. Den är oftast tydlig, mjuk, rund och ganska tät/kompakt. Ibland är den också tungt och/eller torrt. Enskilda partier har en pressad och skarp klang.

## **I. Pedaler**

### *Användning av pedaler*

**Szpilman:** Högerpedalen används, men sparsamt på drillar och skalor. Troligtvis används ”unacordapedalen” i takt 2.

**Arrau:** Högerpedalen används. Den används mycket sparsamt i ”B-delens mazurkatema”. På några få ställen ligger den kvar där det hade varit logiskt att byta (t.ex. takt 57 och 59).

**Pöntinen:** Högerpedalen används. Möjligen används också ”unacordapedalen” i takt 2.

**Ohlsson:** Högerpedalen används, men sparsamt på drillar och skalor. I ”B-delens mazurkatema” används ingen pedal alls. Möjligen används ”unacordapedalen” i takt 2.