

STM 1992:2

**Dolda värden
Om idiomatik i pianomusik**

Av Bengt Edlund

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Dolda värden

Om idiomatik i pianomusik

av *Bengt Edlund*

Analys och värdering av konstverk företas så gott som alltid utifrån konstnjurens perspektiv – läsaren, betraktaren eller lyssnaren framstår som den legitime bedömare. Åtminstone för musikens del är emellertid detta synsätt diskutabelt.

Att för musiken relevanta egenskaper ligger i det hörbara tycks ju på ett självklart sätt kunna härledas ur musikens egenskap av ljudkonst, men i praktiken har man dock överskridit denna begränsning till måhända essentiella men alltför undflyende hörselintryck. Vi kan ju också inhämta kunskap om musikens utformning genom dess notering, och därmed har det visuella – liksom en dithörande, statisk men bekvämt tillgänglig aspekt på musikstrukturen – gjort entré i musiktänkandet och även i lyssnandet. Den notläsningskunnige låter de akustiska intrycken ackompanjeras av vad han ser, kommer ihåg att han sett eller föreställer sig att han ser, och det lär t.o.m. finnas konnässörer som helt avstår från ljuden och föredrar att låta notbilden alstra ett blott för det inre örat klingande musikförlopp. Medan somliga varit tveksamma till att i den estetiska bedömningen väga in egenskaper som tydligt kan påvisas i partituret, men som endast med svårighet eller kanske inte alls framträder för lyssnaren, har mycken musikanalys tagit steget fullt ut och blivit en affär mellan notering och notläsare, en hantering som föga beaktat eller helt bortsett från de klingande musikaliska fenomenen. Musiken har alltså blivit en konststart som inte bara hörs, utan också syns.

Musik är emellertid därtill något som känns i form av beröringssinnets tryckförmimmelser och påverkar oss genom det proprioceptiva sinnets informationer om musklernas spänningstillstånd och ledernas positioner och rörelser, men denna omständighet har varken musikanalysen eller musikestetiken tillgodogjort sig. Orsaken torde vara att sådana intryck är ovidkommande och obekanta för lyssnaren – den som erfar dessa kroppsliga förmimmelser är ju interpreten, den som sjunger eller spelar, den som sällan tillfrågas.¹ Som en följd av ett sentida musiklivs uppdelning i en tämligen exklusiv spelkultur och en utbredd lyssnarkultur, vilken senare kommit att dominera det

1. Hängivet musicerande rymmer än flera viktiga upplevelsemoment som inte är tillgängliga för lyssnaren – ett medvetande om, och planenliga eller spontana val av, tolkningsalternativ, en stark viljeanspanning som direkt leder över i effektiv handling, en känsla av att styra och behärska musikförloppet – ”subjektiva” ting, förvisso, men likväl inom räckhåll för fenomenologisk analys och möjliga att göra begripliga inom en rationell diskurs.

teoretiska perspektivet, hamnar en väsentlig aspekt av musikupplevelsen utanför diskussionen.

Men varför skulle musik beskrivas och värderas ur enbart lyssnarsynpunkt? Det faktum att framföranden normalt behövs för att musiken skall bli tillgänglig, reducerar dem inte till sekundärföreteelser, till enbart medel för att nå målet, det ”egentliga” musikinjutandet. Tonsättare skriver, för att här våga en generalisering längs över musikhistorien, lika mycket för spelare och sångare som för lyssnare. Och metodiskt sett – om man vill nå fram till en rik och inklusiv musikförståelse – vore musikerperspektivet att föredra, eftersom det är det mest kompletta: musikern ser, gör och hör.²

”Idiomatik” och ”idiomatisk” har inom musiken kommit att få innebörder som är besläktade med, men som också något avviker från vad dessa ord kommit att stå för inom andra områden. ”Idiomatik” har således mindre med ”idiom” i gängse bemärkelse att göra: vad som vanligen avses är inte en uppsättning stilkaraktistiska i allmänhet, utan tonsättningens egenskaper i spelbarhets hänseende. Nu är ju spelbarhet en god sak, och därför har adjektivet ”idiomatisk” kommit att bli värdeladdat – en idiomatisk passage, givet ett visst instrument, är en passage som ligger ”väl till” ur teknisk synpunkt, och denna urskillnad förutsätter mängder av andra ställen som inte utmärker sig för sin spelbarhet samt ytterligare andra som sätter sig rejält på tvären.³

Naturligtvis har man inom musikvetenskapen inte undgått att lägga märke till idiomatiken, spelbarheten, såsom en verksam faktor i stilutvecklingen, men förståelsen för företeelsens komplikation och mångfacetterade relevans har varit ganska liten utanför de musiker kretsar, där de praktiska erfarenheterna funnits men sällan och blott fragmentariskt blivit formulerade. Musikhistorikerna har mestadels nöjt sig med att bokföra och grovt systematisera tacksamma spelfigurationer, mer eller mindre anpassade till de specifika spelmöjligheterna på olika instrument, och med att kartlägga dessa figurationers härkomst, införande, diversifiering och slutliga utmönstring ur förrådet av stilistiska schabloner.

Vi har sålunda lärt oss hur de strukturellt redundanta och lättspelade s.k. Alberti-basarna (jfr Ex. 1, hämtat från andra satsen av Mozarts C-dursonat KV 545) introducera-

-
2. Därmed är inte sagt att musikerns lyssnarutbyte överstiger eller kan likställas med upplevelsen hos den som enbart, men intensivt, lyssnar till musiken. Engagemanget hos exekutören jämte komplexiteten i den uppgift han är i färd med att utföra torde leda till en viss brist på distans till och översikt över det klingande musikförloppet. Med detta är tillräckligt antytt att avsikten med denna text inte är att kasta hittillsvarande musiktänkande över ända, utan snarare att bidra till dess berikande.
 3. Även om ”idiomatiskt uttryck” inom lingvistikens står för en annan företeelse, så finns denna differens även i språket. Medan orden ”Säv, säv, susa” ligger väl till i munnen, så har den botaniskt korrekta översättningen ”*Schilfrohr, Schilfrohr, säusle*” vida sämre uttalsegenskaper.

Ex. 1

des i det senare 1700-talets klavérmusik, och hur de – en gång nära nog en satsteknisk nödvändighet för att överbrygga klyftan mellan melodi och långsamma harmoniväxlingar i en enkel homofon sats och för att ge illusion av lättflytande, snabb rörelse – under det senare 1800-talet, då de stilistiska förhållandena hade förändrats, övergavs som alltför konventionella. Eller, för att ta ett annat högst idiomatiskt exempel, hur Liszt (och alla hans efterföljare) excellerade i passager med oktavgrepp alternerande mellan händerna (jfr Ex. 2a från Liszts *Etude transcendente* nr 4, "Mazepa"), en

Ex. 2a

Ex. 2b

Idiomatik i denna vedertagna och handfasta bemärkelse har ett intressant samband med virtuositet.⁵ Thomas C. Mark har i en klagörande uppsats diskuterat begreppet 'virtuost verk' och därvid slagit fast att vad man inom musiken normalt avser är stycken vars framföranden kräver stor skicklighet, virtuositet.⁶ Sålunda är ett virtuost musikverk så beskaffat att det faktiskt är mycket svårt att utföra, vidare är denna svårighet uppenbar (i vissa fall kanske bara för den initierade), och slutligen är kompositionen sådan att uppmärksamheten riktas just mot framförandet – detta framstår mer eller mindre som själva poängen med musiken. Vidare påpekar Mark med rätta att ett verkligt virtuost framförande är sådant att det tydligt framgår att just den aktuelle musikern inte tycks ha några problem med att återge musiken.

Av detta kan man ana att virtuosa musikverk (åtminstone om de är lyckade) normalt är mycket idiomatiska – vore ett svårt stycke också verkligt obekvämt, skulle det inte ge upphov till några suveränt obesvärade framföranden; dess svårighetsgrad skulle ideligen uppenbaras på ett icke önskvärt sätt (om det nu blev så särskilt ofta spelat). Vi bör därför något modifiera Marks första kriterium. Virtuosa verk är förvisso svåra att utföra, men de är ofta nog och dessbättre inte fullt så svåra som de låter, och framför allt är de kanske inte svåra på det sätt som den oinitierade tror. Man inser också ett av skälen till varför idiomatik (oberoende av om det gäller virtuosa verk eller ej) är ett positivt värde: stycken som ligger väl till medger jämna, lediga, eleganta, tekniskt ostörda framföranden. Och detta utgör ett värde som inte enbart kommer interpreterna till del. Utan att känna orsaken till sin tillfredsställelse är också lyssnarna betjänta av att musiken inte skymms undan av kantigheter i exekutionen – dålig idiomatik bör alltså även ur lyssnarperspektiv räknas som en estetisk brist.⁷

5. Härav skall dock inte dras slutsatsen att idiomatik, vare sig man uppfattar saken på gängse sätt eller ansluter sig till den rikare *definition* som strax skall utvecklas, skulle vara något som bara förekommer i virtuosa sammanhang.

6. Mark, Thomas C., *On Works of Virtuosity (The Journal of Philosophy 77(1980)28–45)*. Därjämte finns det också verk i vilka tonsättaren framträder som den virtuose – så är det t.ex. i J S Bachs *Ein musikalisches Opfer* och *Die Kunst der Fuge*, verk som excellerar i svårbemästrade kanon- och fugakonstruktioner.

7. Här kan det vara på sin plats att med Mark dra en lans för den ofta nedvärderade virtuositeten. Varför skulle det inte vara legitimt att musikverk förutsätter ytterst skickliga framföranden och att

Om vi emellertid önskar få grepp om vad idiomatik verkligen innebär ur musikerperspektiv, måste ramen vidgas till att omfatta betydligt mer än just vad som är tekniskt praktikabelt eller bekvämt att utföra. En idiomatisk passage är ofta förknippad med en tydlig förnimmelse av muskulärt eller kinetiskt välbehag, och därmed förläggs en del av musikens värde, en del av dess direkta verkan och en stor del av dess attraktion för musikern till en annan sinnesmodalitet än hörselns. Men god idiomatik yttrar sig på ännu flera sätt. Oberoende av teknisk bekvämlighet och eventuell ”proprioceptiv skönhet” är den struktur mera idiomatisk som medger att musikern kan känna sig säker på att få ett korrekt resultat.⁸ Vidare har väl de flesta musiker gjort erfarenheten att manuellt tilltalande strukturer inte bara är lättare att lära in, utan också lättare att memorera för utantillspel. Slutligen utmärks ett idiomatiskt skrivsätt av att musiken får en särskild slags slitstyrka. Idiomatisk musik håller tack vare sina goda spelkvaliteter för mycken långvarig och intensiv övning utan att man tröttnar på den; tvärtom tycks intresset och spelglädjen ständigt förnyas, och även i de fall då musiken är mycket krävande, framstår övningen som paradoxalt vilsam.⁹

Dessa senare iakttagelser för över till ett annat kriterium på god idiomatik, till ett annat område där god idiomatik manifesterar sig. Lättheten att lära sig bemästra och memorera, såväl som vilsamheten i övningen, torde i de flesta fall kunna förklaras av att idiomatiska spelrörelser låter sig inordnas i en tillfredsställande mental representation. Detta skall emellertid inte förstås på ett förenklat, mekanistiskt sätt. Det är inte bara det att spelrörelserna som sådana (eller egentligen de motoriska impulser de motsvaras av) skall bilda mönster som uppvisar god mental ekonomi med allt vad det innebär av lämpliga tidsformat, upprepningar, symmetrier och tillfredsställande koordination. Den tekniska representationen måste därtill vara väl förenlig med, stå i ett meningsfullt och sinnrikt förhållande till den musikaliska struktur som man avser att ge uttryck för.

de i viss mån ”handlar om”, riktar uppmärksamheten mot, just denna virtuositet? Det finns faktiskt en glädje i att lyssna till exceptionella spelprestationer, och virtuost musicerande kan avnjutas också av dem som inte är tekniskt initierade. Vidare måste man invända mot slentrianföreställningen att den virtuosa potentialen i musikverk nödvändigtvis skulle utesluta andra estetiskt beaktansvärda egenskaper. Flertalet av Ravels pianokompositioner utgör goda exempel på detta.

8. Inmängda i den ståtliga och oftast mycket tacksamma pianistik som utvecklas i Brahms’ andra pianokonsert finns sålunda enskilda ställen som alltid innebär ett vågspel, hur och hur mycket pianisten än övat för att lära sig bemästra dem. Alfred Brendel har träffande talat om ”*difficulties bordering on the perverse*”.
9. Denna sista egenskap torde till stor del förklara varför somliga stycken älskas av musiker alternativt avskräcker dem. Medan Beethovens *Hammarklaversonat* som helhet av konstnärliga skäl (och av prestige) attraherar pianister – den klassiska pianomusikens Mount Everest – är det nog få som ser fram emot mödan att lära in dess avslutande, nära nog oframkomliga fuga.

Därmed står det klart att idiomatik har mycket mera att göra med musikalisk interpretation än vad man vanligen tar för givet. I genuint idiomatisk musik synes konstnärlig utformning och spelkänsla vara intimt sammanlänkade, och sambandet tycks kunna löpa i två banor. Dels kan spelrörelserna förmedla en god musikalisk organisation till den noterade strukturen, dels kan spelrörelserna bära på en proprioceptiv innebörd som metaforiskt- associativt överensstämmer med eller kompletterar den klingande musikaliska innebörden. God idiomatik betyder att tolkning och spelsätt betingar varandra på ett lyckligt vis, och musikerns arbetsprocess kan gå i bägge riktningarna: den musikaliska interpretationen anvisar ett visst spelsätt som ändamålsenligt, eller så leder de optimala spelrörelserna fram till en god tolkning (förmodligen ”den rätta” tolkningen om det gäller musik av en idiomatiskt durkdriven tonsättare).

Men att härav dra slutsatsen att god idiomatik tillåter musiker att enbart ”tänka med fingrarna” vore en grov förenkling. Det finns andra gestaltningar av materialet, värda att beakta, än just dem som innebor i den mest självfallna idiomatiken, och en och samma struktur kan medge flera sinsemellan olika, men likväl tillfredsställande spelsätt. Därtill finns det många exempel på passager som är latent idiomatiska, dvs. ställen som verkar tekniskt besynnerliga och omöjliga att få fason på – tills man löst problemet och funnit att de ofta gömmer på en förvånansvärt god idiomatik.

Dessa utmaningar mot musikerns tekniska kreativitet visar på ett generellt metodiskt problem i studiet av idiomatik. Lika litet som den fenomenella, i empatisk mening musikaliska, strukturen finns entydigt angiven i noterna,¹⁰ lika litet kan man med säkerhet avläsa spelsättet och därmed förvissa sig om idiomatiken genom att studera nottexten. Erfarna musiker ser ofta flera möjligheter att lägga upp sin tekniska strategi (eller sin taktik om det gäller enskildheter). De vet att uppfinningsrikt nyttja sina medel (fingersättningar, stråkväxlingar, registerbyten, andningsmönster m.m.) för att finna goda lösningar. Att rekonstruera spelsätt och att fullt ut förstå musikalisk idiomatik kräver alltså intim förtrogenhet med det aktuella instrumentet. I än högre grad än musikanalys förutsätter studiet av idiomatik en specialiserad, och rätt exklusiv, kompetens.¹¹

10. Jfr Edlund, Bengt, *Sonate, que te fais-je? Towards a Theory of Interpretation* samt Edlund, Bengt, *On Scores and Works of Music. Interpretation and Identity*

11. Likväl måste man insistera på att musikerns *sätt* att uppfatta musikstruktur får en plats i analysen. Spelarens perspektiv är lika viktigt för musikförståelsen som lyssnarens och notläsarens, och det kan vara radikalt annorlunda. Ett instruktivt exempel på detta är vilken som helst rytmsekvens spelad på en trumma – i notbilden och för örat framstår slagserien som en enkel, odelad följd, medan den för perkussionisten därtill blir ”motoriskt tvåstämmig”, uppdelad på lämpligt sätt i en höger- och en vänsterhandsföljd.

Ännu en väsentlig aspekt måste slutligen nämnas för att nå fram till ett rikt och rättvisande idiomatikbegrepp, och denna aspekt har med klangen att göra. Det tycks vara så att idiomatiska passager ofta klingar väl. De är så utformade vad gäller detaljstruktur, register eller hastighet att de ger upphov till en skön eller för instrumentet karakteristisk sonoritet, eller åtminstone så att eventuella med instrumentets funktionssätt förknippade svagheter inte gör sig påmind. Detta leder i sin tur vidare till en mera generell iakttagelse: den musik är mera idiomatisk som inte bara rent speltekniskt väl nyttjar ett instruments resurser, utan som därtill omväxlingsrikt och till fullo tar dess klangliga potential i anspråk. Verkligt god idiomatik är inte bara tacksam för musikern – och indirekt också för musiken själv – den smickrar även instrumentet.

Härmed har väl tillräckligt sagts för att presentera och motivera ämnet för denna studie i pianospelandets idiomatik, och det är nu hög tid att komplettera de allmänna iakttagelserna med en ingående analys av några exempel ägnade att illustrera och ge substans åt det vidgade idiomatikbegrepp som just skisserats.

Schumann är upphovsman till den figuration som visas i Ex. 3a (*Albumblatt* nr 2, *Bunte Blätter* op 99:5), och detta mönster uppträder sedan så gott som identiskt även hos

Ex. 3a Schnell

Mit Pedal

Brahms, Ex 3b (Variation XI ur Brahms' Schumannvariationer op. 9).¹² Dessa båda stycken är en glädje att spela – man tröttnar aldrig på att känna händerna tumla om som ystra möss på ett vindsgolv. Den tekniskt utsökta designen med sin eleganta fördelning

12. Denna likhet är naturligtvis inte något plagiat, utan ett citat och ett sinnrikt hommage. Temat för Brahms variationscykel är nämligen föregående stycke i Schumanns samling, *Albumblatt* nr 1 op. 99:4.

mellan händerna medger klar separering av tre skikt: den ilande snabba vågrörelsen högst upp, en kedja av intensiva synkopmotiv i mitten,¹³ samt basens fluffiga dunsar. Man tycker sig höra pianomusik *à trois mains*, men endast två händer är verksamma med att

Ex. 3b Var. IX Schnell

col Ped.

spela var för sig meningslösa fragment. Lyssnaren får ett intryck av perpetuum mobile-rörelse, men detta är en illusion tekniskt sett. Sextondelsfigurationen är uppdelad, och höger hand är sysslolös i slutet av varje takt, medan vänster har paus i början – en underlättande och mentalt vilsam arbetsfördelning. Dessa stycken är virtuosa enligt Marks kriterier, och kan ge upphov till lågmält lidelsefulla och samtidigt gnistrande exakta framföranden, men de är ingalunda lika svåra som den förbluffande och upphetsat virvlande ljudbilden får en att tro. (Dock krävs absolut sinnesnärvaro för att rätt aktivera de åttondelskorta tekniska fragmenten och perfekt fingerteknik för att tydligt kunna artikulera varje sextondel.)

Man bör också lägga märke till hur väl idiomatiken stöder den melodiska reliefen. Under förutsättning att man har samma fingersättning i alla takterna (vilket svarar mot kravet på mental ekonomi), och därvid väljer en applikatur som alltid låter meloditonerna sammanfalla med handlägesinsats på tummen, är det lätt att framhäva den invävda melodin. Den fingersättning som rekommenderas i takt 1 och 4 i Brahmsutgåvan har alltså flera olägenheter: det uppkommer en försinkande tumunderläggning i första tretonsguppen, pekfinger har att framhäva den accentuerade tonen utan hjälp en lätt

13. Schumanns motiv omfattar tre toner, Brahms endast två, men skillnaden torde i praktiken bli minimal – första tonen i *varje* takt får emfas av metrisk skäl.

perkussiv handlägesinsats, den följande sextonsgruppen måste spelas med ganska sträckt hand, varvid ringfingern snabbt måste byta ton och tummen tvingas att spela sista tonen i position under den kvarliggande pekfingern. Vida bättre är då att offra det perfekta legatot och hoppa upp till tummen på svart tangent (denna blotta torde knappast vara möjlig att uppfatta i snabbt tempo och kan också döljas med pedalens hjälp).

Dessa tre takter hos Brahms ligger alltså något mindre väl till. Å andra sidan finns i Schumannexemplet en annan liten skavank i idiomatiken. I takt 3 och 4 återkommer den accentuerade meloditon som sista ton i höger hand. På grund av detta omslag är det nödvändigt att lyfta den accentuerade tonen i förtid och därmed förstöra den manuellt så sköna legatoartikulationen ner till följande meloditon i vänster hand. Pedalen måste därför nyttjas för att knyta samman tonerna, och pedaliseringen, såväl hos Schumann som hos Brahms, bör således sammanfalla med första och tredje åttondelen i takten. Detta ger flera fördelar. Förutom att legatot mellan meloditonerna säkerställs ur auditiv synpunkt och att eventuella blottor i legatot på grund av språng till tumme på svart tangent i höger hand täcks över, understryks tvåtaktsmetern och de regelbundna harmoniskiftena; vidare får klangen på andra och fjärde åttondelen en lättare, men ändå tillräckligt fyllig, sonoritet genom de liggande meloditonerna samtidigt som avsaknaden av pedal ger den interna upptaktstonen i basen på andra åttondelen en torr pådrivande artikulation.

Det är av intresse att kommentera den passage som leder fram till kulminationen i Schumanns stycke (Ex. 3c). Som synes är det inre motivet bevarat i takt 23, men den om givande sextondelsfigurationen är förändrad – de första stigande sex tonerna sekvenseras omedelbart på andra slaget som således kommer med en avvikelse från den norm som genom oupphörlig omtagning etablerats i stycket. Ordningen återställs i takt 24 – den vågformade figurationen återkommer och den melodiska frasen avslutas som mönstret bjuder – men situationen är dubbeltydig, eftersom musiken kan uppfattas som om den gick vidare med ytterligare en stigande sextonsgrupp. Det enklaste och i gängse bemärkelse mest idiomatiska sättet att spela detta vore att införa växlingar mellan vänster och höger hand redan från och med början av takt 23, men genom att ge signaler från händer till tanke innebär detta spelsätt en övergång i förtid till dominerande regelbunden indelning av takten, en rytmisk förändring som bör sparas till höjdpunkten i takt 27–28 och 29–30 där även tvåtaktsenheter uppträder för första gången. När så är möjligt bör den idiomatiska strukturen motsvara den interpretation man vill ge uttryck för, och om pianisten föredrar att undertrycka tendensen till regelbunden underdelning i takt 23–24, är det bäst idiomatik att börja takt 23 med höger hand. Att hasta ner med höger hand för att börja takt 24 innebär emellertid en risk och ett alltför högt pris för att undvika den latent dubbeltydigheten. Men för att inte spela på ett sätt som man inte vill att publiken skall höra, bör vänster hand bara ta över den första tonen i takten.

Ex. 3c

21

23

25

27

cresc.

sf

Hos Brahms utvecklas i takt 9–11 gradvis en klyvnad mellan extra höjdtön och dubblerad innerstämma, varvid det ankommer på pianisten att artikulera korrekt stämföring (Ex. 3d). Därefter följer tre osynkoperade takter, i vilka såväl figuration som

Ex. 3d

melodi är rättframt fördelade i alternering mellan höger och vänster hand. (De stora sprången ner till bastonerna i vänster hand erbjuder faktiskt inga större problem.)

Variationens avslutning (takt 19–21) är däremot avsevärt mindre idiomatisk och ganska svårbemästrad (Ex. 3e). Mönsterbrottet är lika plötsligt som totalt, och även om

Ex. 3e

händerna spelar i motrörelse såväl i detalj som i stora drag, framstår musiken för tanken som ett myller med sina gentemot triolflödet avvikande snabba upp-och-ned-rörelser.

Dessutom ingår taktens andra ton i såväl höger som vänster hands mönster, och spelas därför samtidigt av två fingrar. Sådant är irriterande, och ”dubbla” toner riskerar att bli för starka, men att ta bort endera anslaget kan ge upphov till precisionsproblem händerna emellan. Takt 19 blir tekniskt mera överskådlig om man koordinerar lägesbytena genom att låta tummarna mötas på samma gång. Nedåtrörelsen i höger hand i följande takt låter sig rätt väl delas upp i identiska femtonsgupper med hjälp av språngvis översättning av lillfingret; för att dölja den eventuella skarven i höger hand bör lägesväxlingarna i vänster hand ske vid andra tidpunkter, vilket leder till översättning av ringfingret och grupper om fyra toner.

Det melodifragment som inleder Brahms ess-moll Intermezzo op. 118:6 (Ex. 4) kan

Ex. 4 *Andante, largo e mesto*

p *sotto voce*

pp

Red.

utföras med flera fingersättningar vilka projicerar olika motivisk indelning och olika betydelsenyanser över musiken. Exemplet vill visa att vad som är idiomatiskt slutligen avgörs av vilken uttryckspotential som framkommer ur mötet mellan noterad struktur och spelsätt.

Låt oss först analysera det melodiska förloppet. Rörelsen som helhet kan beskrivas som en två takters prolongering av Gess, följt av en avspännande förhållning F–Ess. Den motiviska organisationen av denna utdragna gest är dock flertydig, något som medverkar till att föra in ett moment av smärtsam oro i musiken. Mest uppenbar är väl den läsart som ser ett inledande fyrtonsmotiv utgående från Gess och med fallande sidorörelse F–Ess, följt av en rytmiskt sammandragen, mindre tvekande, upprepning och slutligen av en avrundande rörelse F–Gess–F–Ess. Det långa första notvärdet tenderar emellertid till att spalta av tonerna Gess–F, vilka då efterträds av ett fyrtonsmotiv med stigande sidorörelse Ess–F. Den följande upprepningen av detta motiv avbryts dock i förtid och lämnar plats för avslutningen F–Gess–F–Ess; samtidigt fullföljer faktiskt denna ”upprepning” (ehuru med de sista tonerna omkastade) den stigande sidorörelsen Ess–F, och vad som i så fall återstår är endast den fallande inflektionen F–Ess i takt 3.

Fingersättningen 4342 4342 3432 ger med sin oföränderlighet uttryck för en sammanhållen fras om tolv toner. Med hjälp av ett skifte till 1432 kan man dock ge relief åt en mera aktiv avslutning om fyra toner. Applikaturen 3132 3132 3432 motsvarar en

regelbunden uppdelning i fyrtonsgrepp. Genom att först ta pekfingeren för Gess och sedan långfingeren framstår den inledande tvåtonsgreppet som avskild från efterföljande fyrtonsgrepp, 21 3231. Fingersättningarna med undersatt tumme kan sedan fullföljas på tre sätt, varvid avvikelser från det etablerade fingersättningsmönstret ger pianisten bekräftelse på när avbrottet i motivupprepnigen tänkes ske. Ersättes tummen av långfingeren på tonen F inträffar motivskiftet där, vilket ger en slutgrepp på fyra toner; spelas Gess med ringfingeren i stället för med långfingeren som mönstret bjuder, uppskjuts avbrottet till denna ton och man får ett tretonigt slutfall. Slutligen kan ringfingeren sättas in redan på tredje tonen i andra takten, vilket ger en avslutande grepp om sex toner.

Den fingersättning som inleds med pekfingeren och sedan tre gånger spelar tonen F med tummen utmärks inte bara av att den svarar mot den mest oregelbundna motivupbyggnaden (2+4+3+3 toner). Om fingerföljden 4342 4342 3432 med sitt envisa fasthållande av ringfingeren på Gess uttrycker ett länge fördröjt fall ner mot F-Ess, så innebär fingersättningen 21 3231 321 432 att denna relation berikas med ännu en aspekt. När tummen tre gånger sätts under på F mellan långfingeren och pekfingeren för att slutligen ersättas av långfingeren på F i början av takt 3, framstår detta som en manuell metafor för en dold relation i melodin: Gess undertrycker (eller Gess och Ess spärrar in) F, en ton som, länge ställd i utsikt, först framträder som befriad när den slutligen ingår i den raka fingersättningen 432 (som ju också kommer med det avgörande fallet ner mot Ess).

Sambanden mellan idiomatik och tolkning, mellan rörelseförnimmelsernas innebörder och musikstrukturens potentiella aspekter, är alltså mångförgrenade men väl värda och möjliga att utforska.¹⁴ I det följande exemplet skall visas hur ett studium av olika fingersättningar och med dem sammanhörande manuellt och musikaliskt uttryck kan leda fram till en lösning av ett konstnerande tolkningsproblem. Förmodligen har många pianister känt konstnärligt obehag inför vad som sammanfattas under den långa bågen vid slutet av översta raden i Skrjabins giss-mollpreludium op. 11:12 (Ex. 5). Vari ligger då felet, den stöttesten som man måste komma runt? Överstämman i högerhandsfigurationen fastnar på tonen H för att slutligen vagga upp till Diss, och den blida harmoniken, som här saknar såväl ledtonsverknings som grundtonsfortskridning, är helt statisk (takt 3, 4 och 5 har så gott som samma toninnehåll). Motsvarande båge på raden därunder ter sig däremot meningsfull. Man kan urskilja en fallande överstämma i högerhandsfigurationen, och trots att harmoniken är beslöjad och (liksom melodiken) slutligen bedräglig, förstår man detta ställe som en mycket uttrycksfull slutformulering för styckets första del. Och ändå är dessa båda fyrtaktiga avsnitt metriskt sett konstruerade på samma sätt, och man vill gärna ha dem till att bilda ett regelbundet försats/eftersatspar på basis av $2x(1+1+2)$ takter, något som den motiviska uppbyggnaden också tydligt visar på.

14. Ytterligare ett exempel, början av *Chopins* posthuma f-molletyd, analyseras i Edlund, Bengt, *Ways of musicmaking. Music Ontology at Your Fingertips*.

Ex. 5
Andante $\text{♩} = 126$

Höger hand presenterar nämligen omedelbart det sextoniga upptaktsmotiv som fortsättningen så gott som helt håller sig till: de längre fraserna uppkommer genom att två sådana motiv binds samman genom att tre extra toner läggs till. Motivet ligger mycket skönt i handen, och tycks bestå av två lättjefulla rörelser (den senare sinnligt uttänjd) upp mot betonade höjdtoner, en dubbel ansats som dröjande antyder början av en överstämma spelad av lillfingern. Denna musikaliskt-idiomatiska innebörd passar väl i upptakten, liksom i andra försöket i takt 1 och i takt 2, där det sammandragna motivet inleder en trovärdig fallande fortsättning. Men i takt 3 är det just denna så självklara, idiomatiskt betingade gestik som förorsakar den mest påtagliga orimligheten. Med denna uppläggning är det omöjligt att förhindra att den förlängda frasen (och därmed den första halvperioden) genom det fjärde motivet avslutas med en i förtid påbörjande, uppåtriktad ansats, som inte står i meningsfullt förhållande till nästkommande ansats (som ju uppenbart för tankarna bakåt till styckets början och faktiskt påbörjar eftersatsen) eller ens förmår framkalla en ny harmoni.

Förvisso är fingersättningen 235 135, som alltså låter lillfingern peka ut överstämman, den man först kommer att tänka på, men även kombinationen 124 125 duger mycket bra, och då visar tumförflyttningen på en understämman, en fallande kvart som ligger alltför bekvämt och passivt dold i det breda utrymmet mellan pekfinger och tumme i den första fingersättningen. Den motiviska figurationen är alltså tvåstämmig: till den stigande över stämman fogas en fallande understämman.

Om man nu i den problematiska frasen gradvis låter överstämman försvinna ur fokus Ciss–H–Aiss(–H)... och i stället ger emfas åt understämmans treklang Giss–E–Ciss–Giss– E– så erhålles en fras, som varken utlovar melodisk fortsättning eller harmonisk utveckling, en utebbande gest som inte genom att falskt signalera en början berövar upptakten i takt 4 det rättmätiga initiativet till eftersatsen. Denna effekt uppnås bäst med en fingersättning som enbart använder tummen för understämmans treklang – ett spelsätt som inte är särskilt bekvämt men som likväl representerar god idiomatik ur interpretatorisk synpunkt.¹⁵ I eftersatsen är det däremot lämpligt att gradvis dölja den småningom mindre intressanta understämman till förmån för överstämman, och att kanske också utforma de utfyllande åttondelarna i vänster hand i takt 5–6 så att de ger intryck av att ingå i en förlängd upptaktskonfiguration – en sådan överbyggnad är klangligt mycket idiomatisk och varierar eftersatsen samtidigt som den får förstärkt kontinuitet.¹⁶

Också preludiets tredje rad, där upptaktsmotivet förekommer två gånger, förtjänar en kommentar. Motiven är visserligen transponerade, men intervallmässigt identiska med den ursprungliga idén i styckets början. Emellertid har idiomatiken, den manuella känslan, blivit helt annorlunda som en följd av bytet från höger till vänster hand. Arpeggiorörelserna går nu mot tummen, och det är tummen som sträcker sig efter tonerna i den (nu essentiella) övre linjen. Detta är givetvis inget att förvåna sig över – människans händer är visserligen varandra lika, men inte till sin funktion när de läggs med inåtpekande tummar på en pianoklaviatur.

Och likväl är denna iakttagelse (liksom en del andra vi tidigare gjort) viktig, eftersom den underminerar gängse syn på musikalisk identitet. Om utförande av musik likställes med att lyssna till den och att läsa den, är det uppenbart att olika spelsätt, t.ex. användandet av olika fingersättningar och att spela med höger eller vänster hand (vilket ju innebär radikalt olika applikatur), för med sig väsentliga förändringar i musikaliskt hänseende.¹⁷ Som en ytterligare konsekvens är det tydligt att musikalisk identitet, tvärtemot vad som brukar påstås, inte är immun mot transponeringar, eftersom sådana

-
15. Däremot måste inte nödvändigtvis ”tumfingersättningen” i konsekvensens namn användas redan från början. Ett sätt att ge understämman en viss *balanserande* tyngd just i det första, för uppfattningen kritiska, motivet skulle kunna vara att dröja litet på tonerna Giss–Aiss så att de låter något som en duol; därigenom hamnar den första tonen, tillhörig understämman, på vad som verkar vara metriskt privilegierad plats.
16. Något störande för spelet är däremot det faktum att *samma* tangent då och då omedelbart nyttjas för anslag i annan hand (något som inte är helt ovanligt hos Skrjabin).
17. Faktum är att författaren till denna *uppsats* hade spelat preludiet bra många gånger innan den auditiva likheten mellan upptakten till takt 1 och upptakten till takt 9 trädde fram. Detta berodde knappast på att motivet är transponerat, ligger i annat register eller kopplas till en annan fortsättning, utan just på den stora skillnaden i proprioceptivt hänseende. (Härav kan man lära att spelaren inte obetingat är den bästa analytikern.) Ämnet idiomatik och musikalisk ontologi diskuteras ytterligare i Edlund, Bengt, *Ways of Musicmaking*.

och Giss. Det övre skiktet i denna kluvna, dialogartade figuration sköts av lill- och ringfinger, medan övriga fingrar är avdelade för det undre skiktet. Solomelodin i takt 1–2 hör alldeles uppenbart till den blivande överstämman, och det är just detta samband som uttrycks av den svåra fingerföljden 5454 – den polyfona separeringen blir på så sätt förberedd.

Men det finns ytterligare ett skäl, och det är av rent pianistisk och en smula paradoxal natur: vissa svåra rörelser känns sköna att göra. För att smidigt behärska den prekära undersättningen av lillfingern krävs en liten sidorörelse av hand och arm som frigör spelapparaten på ett angenämt sätt. Samtidigt förutsätter (och här tangeras på nytt interpretatiossfären) detta behärskande stark koncentration och en viss ändamålsenlig muskelanspanning. Den svåra fingersättningen ger därför solomelodin en säregen, aningen trängd intensitet – åtminstone för den som spelar, klingar det *quasi oboe*. (Den enkla fingersättningen har karaktär av mjuk och ledig flöjt.)

Följande exempel visar än mer drastiskt att angenäm spelkänsla inte nödvändigtvis hör samman med vad som är bekvämt att utföra. Takt 22–25 i Prokofievs Sonat nr 8 op. 84 bjuder på en samtidigt enkel och mycket utstuderad tvåstämmighet (Ex. 7). Höger hand

Ex. 7

spelar en lyriskt expansiv melodi som helt håller sig inom Ess-dur, medan vänsterhanden *quasi fagotto* rör sig i stora bågar upp och ner, och underminerar melodins tonala entydighet genom att momentant beröra vitt skilda treklanger. Detta ackompanjemang utmärks inte av "god idiomatik" i gängse mening, men likafullt är det pianistiskt mycket tillfredsställande.

Den fingersättning man småningom finner, när man försöker ta sig fram genom passagen, rymmer förutom några ovanliga och delvis vanskliga över- och undersättningar ett flertal extrema kontraktioner av handen, vilka i några fall kommer omedelbart inpå extremt utsträckta handställningar. Stället är en mycket stimulerande utmaning för pianisten och kräver en hel del, alltid roligt, arbete innan full smidighet infinner sig och ett jämnt, fylligt tonflöde förflyttar handen till nya lägen – så som när en orangutang med sina långa armar förbluffande lätt förflyttar sig från gren till gren. En ytterligare orsak till spelarens välbefinnande är att polyfonin märks så tydligt: rörelsearterna är så skilda att händerna blir oberoende av varandra på ett befriande sätt.

Anblicken av de långa ackordharangerna just vid slutet av Poulencs Intermezzo i Assur (Ex. 8a) inger inte heller pianisten några förningar om manuell njutning. Eljest är

Ex. 8a

Presque le double plus lent

p librement

m.d.

pp

detta stycke (som så gott som alltid hos Poulenc) fyllt till brädden av idiomatisk elegans – en musik som om möjligt förför pianisten än mer än lyssnaren – och denna avslutning med sin svindlande glidflykt i zick-zack över hela den harmoniska kvintcirkeln är typisk för hur utsökt poetiskt och oväntat intill det absurda Poulenc ofta rundar av sina stycken. Men ändå: dessa parallellt kringflyttade ackord i höger hand är en idiomatisk primitivitet som den spelande har mycket svårt att förlika sig med.

Vad kan då göras? Pianister som inte gärna ger sig förrän musiken ligger bra i handen och som inte är benägna att låta noteringen binda den idiomatiska uppfinningsförmågan kanske slutligen kommer fram till en helt annan fördelning på spelhänder (Ex. 8b): två serier av dubbelgrepp som utan större svårigheter låter sig bemästras med en legatofingersättning, och som ger pianisten bättre möjligheter att balansera klangen och forma ett flöde som nu framstår som mera linjärt än ackordiskt.

Ex. 8b

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Ex. 8b'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score includes various chords and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Eftersom det klingande resultatet knappast blir detsamma, bör man kanske ställa sig frågan om förändringen strider mot tonsättarens intentioner. I detta fall är det nog inte så. Poulenc var själv en synnerligen förfaren pianist, och även på andra ställen i detta Intermezzo har han noterat musikaliskt överskådligt snarare än beskäftigt visat sina kollegor den bästa idiomatiken. Vidare kan man rent allmänt hävda att de skilda föreskrifter som man återfinner i en notering är av olika dignitet, musikalisk väsentlighet och normativ kraft, samt att vissa sådana föreskrifter egentligen gäller avgöranden som hör till interpretens domän.¹⁹ Pianonoteringens fördelning på spelhänder – liksom fingersättningar i allmänhet av vilka ju handfördelning utgör ett specialfall – torde sällan vara tonsättarintentioner på hög nivå,²⁰ och måste räknas till det som normalt bestäms av spelaren. Fingersättningsdifferenser ger ofta upphov till större eller mindre (eller helt negligerbara) skillnader i det musikaliska resultatet, men det faller på interpretens ansvar att välja det spelsätt som bäst gagnar musiken.

Den egendomliga avslutningen på Intermezzot var alltså ett exempel på latent idiomatik om man spelar på ett annat sätt än vad som förefaller vara anbefallt eller traditionellt givet, uppstår ett gott rörelsemönster. I än högre grad än transponeringar och förflyttningar av material mellan händerna, ger latent idiomatik och därmed förknippade förändringar i uppfattningen av musiken upphov till komplikationer för verkbegreppet. I annat sammanhang²¹ har argumenterats för vikten av att noga skilja mellan noterad struktur och interpreterad struktur, dvs. den emfatiskt musikaliska strukturen så som den uppfattas gestaltas och avlyssnas – av någon. Men det finns tydligen skäl att utöver denna (auditiva) musikaliska struktur också räkna med en idiomatisk struktur (också den genuint musikalisk) som intar en mycket viktig plats i musikerns fenomenella perspektiv.²² Fall av latent idiomatik visar extra tydligt hur noterad, auditivt upplevd och utförd musikstruktur kan falla isär, men illustrerar likväl bara vad som alltid gäller,

19. Så sker i Dipert, *Randall R.*, "The Composer's Intentions. An Examination of their Relevance for Performance", i *The Musical Quarterly* 66(1980)2, s. 205–218 samt i *Sonate, que te fais-je?*

20. Ett undantag återfinns *faktiskt* tre takter före vårt citat. Poulenc ger fingersättningsanvisningar på flera andra ställen i stycket, men just denna gång finns också en fotnot: "*respecter scrupuleusement ce doigté*".

21. Jfr *On Scores and Works of Music*

22. Jfr Edlund, *Ways of Musikmaking*.

nämligen att musikverken också existerar som något man musicerar och som därför också förnimmes och förstås via kroppen.

Slutligen måste med ett exempel visas hur musikens klangliga egenskaper kan skänka spelaren lycka genom att ”stryka instrumentet medhårs”, genom att fullödigt nyttja instrumentets naturell och resurser. Att helt ut med ord förklara denna ogripbara aspekt av idiomatik är vanskligt, men kanske kan ändå en kort beskrivning av kvaliteterna hos de första elva takterna i Prokofjefs åttonde pianosonat ge en uppfattning om vad som åsyftas (Ex. 9).

Ex. 9

Andante dolce

The musical score for Ex. 9 is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the treble staff with fingerings 4, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 4. The bass staff provides harmonic support. The second system transitions to a mezzo-forte (*mf*) dynamic, with the treble staff showing more complex fingering patterns like 1, 4, 4, 2, 3, 1, 4, 5, 1, 5, 3, 2, 1, 4. The third system includes an *espr.* (espressivo) marking and continues with dynamic markings of *p* and *mf*, with fingerings such as 5, 3, 4, 1, 3, 1, 5, 4, 5, 4, 2, 5, 4, 2.

Det citerade fragmentet består av två fyrtaktiga halvperioder (en försats öppnande mot dominanten och en eftersats återförande till tonikan, samt däremellan en harmoniskt onödig, men estetiskt omistlig, tillagd förbindande femte takt, helt i dominanten) och

ytterligare två takter av fortsättningen.²³ De vida melodiska bågarna i höger hand med åtföljande dubbelgrepp ligger väl till att spela rent manuellt: det går på det hela taget att finna en skön legatofingersättning för överstämman²⁴ – liksom ofta för understämman som med fördel spelas med 2–1 växling eller med glidande tumme.

Den stora pianistiska attraktionen ligger dock i hur den djärva registermässiga och harmoniska expansionen spänner upp och fyller en färgrik klangrymd, hur melodin, ofta seglande långt ovan basarna, stöds av fylliga och likväl genomskinliga klanger. Det är också frapperande hur väl klangväven hålls ihop av några få med basen koordinerade pedalväxlingar som skapar en andning av gradvis upptagande följt av momentan rening – pianots möjligheter till klangliga schatteringar nyttjas fullt ut.

I takt 1 byggs över tonikagrund upp en komplex, mjukt skimrande kromatiserad dominant som (om man lyckas väl med balansen stämmorna emellan) knappast behöver filtreras med pedalens hjälp. Denna klang toppas i början av takt 2 ett kort ögonblick av ett C i nytt register, en ton som strax därpå ligger kvar i en plötsligt förtunnad, klar atmosfär, och som med den förnyade basen bildar utgångspunkt för nästa klangaggregat och för vidare stigning. Den dissonanta överstämman i takt 3 (på ett prekärt avstånd av tre oktaver över basen) stöds, sveps in av de underliggande sexterna. Det växande dominantkomplexet i takt 6–7 är förstärkt i mellanregistret, och leder utan avbrott och som i kraft av sin egen tilltagande harmoniska massa upp till den tidiga höjdpunkten i mitten av takt 7, då slutligen basens tonikafundament ger efter. Den följande dämpningen och neråtförflyttningen av melodin präglas av den uttrycksfulla kromatiken och det mörka kontraaltläget i mellanstämman. I början av nästa period bjuder takt 10 på en ljus tonikaaura i form av två halvtonsklungor i högt läge. Därpå ställs överstämmans abrupta registerbyte mot den kromatiska kontinuiteten i vänster hand, och åtföljs den brant sjunkande melodilinen av allt mildare, tersuppbbyggda och neråtväxande dissonanser.

Därmed är vi vid slutet av denna framställning. Mycket har talats om (piano)spelandets tekniska aspekter och konstnärliga möjligheter, ty just i skärningspunkten mellan fingrarnas, händernas, armarnas, läpparnas och lungornas rörelser och alternativen för artistisk gestaltning bör man söka musikens idiomatik, och i ett sådant studium står en ökad interpretatorisk medvetenhet att vinna. Men som undertext, ledmotiv och tes att substantiera har också funnits ett annat budskap: vikten av att i musikvetenskaplig analys och argumentation inkludera de kroppsliga förmågor

23. De följande två perioderna i temaexpositionen *uppvisar* än tydligare denna konstruktion i två parallella fyrtaktsavsnitt: försats/eftersatsrelationen övergår till att framstå som modell kompletterad med expansiv variation.

24. Två detaljer i fingersättningen kan särskilt framhållas som idiomatiska eftersom de avhjälpeljes brydsamma situationer: anslaget i början av takt 4 med pekfingret på redan nertryckt, stum tangent för att upprätthålla känslan av fortsatt fingersättningssekvens, och undersättningen mot slutet av takt 6 av tummen i melodistämman, en bekväm lösning som klart signalerar skillnaden gentemot takt 1.

och insikter som man bara erfar och förvärvar genom att utföra musiken. Endast med en komplett musikalisk fenomenologi kan man hoppas nå fram till en strukturbeskrivning som är värdig sitt föremål och till en estetik som rättvist ger plats åt olika sätt att umgås med musik.

Summary

The analysis and evaluation of works of art is almost exclusively undertaken from the point of view of the receiver – the reader, viewer or listener appears to be the legitimate judge of quality. At least when music is concerned this perspective is questionable.

Apart from our auditory sensations, one can obtain knowledge of the form of music from its notation. Music analysis is often an affair between notation and reader, sometimes taking no account whatsoever of the sounding phenomena.

Music is also physical, something felt through the tension in muscles, the position of the joints of the body etc.. These bodily sensations can be assumed to be totally irrelevant to the listener, they are felt by the interpreter who is seldom asked. An enriching analytical perspective would be that of the interpreter who sees, performs and hears.

The term “idiomatic”, in music, means “playable”. An idiomatic passage is a passage that “fits the hands” from a technical viewpoint. In musicology “idiomaticness” has been noted as a factor in the stylistic development of music. The understanding of the relevance of “idiomaticness” has been limited outside the circle of musicians. Here one can find the experience although it is only in part made explicit.

Merely to “think with the fingers” would be an oversimplification. It is in the point where the movements of the fingers, hands, arms, lips and lungs meet the artistic shaping one should seek music’s idiom

A study such as the one outlined above would give an increased awareness of interpretation, but also enrich the musicological methods of analysis. Only with a complete phenomenology of music is it possible to obtain a structural description worthy of its subject, and an aesthetic that gives room to different ways of interacting with music.