

## ***Schubert arrangements och vägen dit***

**Inblick i en kollaborativ studie av Mats Bergströms konstnärliga överväganden under bearbetning och instudering av Franz Schuberts *Sonat i a-moll, D 821*, den så kallade *Arpeggionesonaten***

*Cecilia K. Hultberg*

### **ABSTRACT**

***Schubert arrangements – transcription and interpretation. A collaborative study of development of musical knowledge in a professional freelance project***

*This collaborative study explores, retrospectively, musical knowledge development in a professional artistic project from a cultural-psychological perspective: Mats Bergström's re-editing and -transcribing of Schubert's Sonata in A minor, D 821 (Arpeggione sonata) for cello and guitar, as well as his historically informed performance preparation and public performance of this work with a colleague. The musicians and a researcher in music education participated in collaborative analytic discussions, starting out from Mats Bergström's reflective description of the processes of editing and performance preparation. The entire artistic learning process was characterized by an analytical approach, theoretical reflection and reflection-in-action in combination. The functions of the printed score and the instruments as cultural tools changed from the phase of editing to that of performance preparation: from being tools for analysing/understanding the composer's intentions in order to reproduce these, to becoming tools for developing ideas of timbre/character of the music and individual agogical freedom of expression, including a readiness for mutual responsiveness to the colleague's new ideas in the spur of the moment. Based on their experiences from this project the musicians draw conclusions transferable to other contexts of interpretation.*

*Keywords: Artistic learning and development, music performance, professional musicianship, cultural tools, collaborative approach "Schubert arrangements" – transkribering och interpretation*

## Inledning

Denna artikel syftar till att belysa musikalisk kunskapsutveckling i professionell konstnärlig verksamhet, nämligen en del av gitarristen Mats Bergströms frilansprojekt *Schubert arrangements* som omfattar:

- en nyutgåva av Franz Schuberts *Sonat i a-moll, D 821*, den så kallade *Arpeggionesonaten*, för violin, viola eller cello (i stället för arpeggione, ett gitarrliknande instrument med stort tonomfång som spelades med stråke, som en cello) och gitarr (i stället för piano),
- en historiskt informerad instudering av bearbetningen för cello och gitarr (på historiska kopior),
- konsertframföranden och CD-inspelning baserad på konsertframförandena.

Studien av detta frilansprojekt ingår i det konstnärliga forskningsprojektet Instrumentalisternas musikaliska kunskapsutveckling (IMKU) som finansierats av Vetenskapsrådet. I enlighet med ramen för IMKU syftar Schubert-studien till att begreppsliggöra konstnärlig kunskapsutveckling ur ett kulturpsykologiskt perspektiv. Denna artikel är avgränsad till frilansprojektets två första faser, Mats Bergströms transkribering av *Arpeggionesonaten* samt hans instudering och framföranden tillsammans med cellisten Chrichan Larson.

## Ett kulturpsykologiskt perspektiv på kunskapsutveckling

Valet av ett kulturpsykologiskt perspektiv har som konsekvens att uppmärksamheten riktas mot relationer mellan individer och kulturella traditioner (Säljö 2000). I Schubertstudien gäller det relationen mellan Mats Bergström och den musikstil som *Arpeggionesonaten* representerar. Ur detta vetenskapliga perspektiv är det intressant att den musikkulturella tradition som står i fokus för frilansprojektet tillhör en tidigare epok, som Mats alltså relaterar till utan att själv ha möjlighet att fysiskt ingå i den.

Centralt för ett kulturpsykologiskt perspektiv, som har utvecklats ur Lev Vygotskijs kulturhistoriska teori, är uppfattningen att kunskap medieras genom de verktyg som används i kulturen i fråga (Vygotskij 1981). Lärande beskrivs som att det sker *via* dessa verktyg, som tillhandahålls inom respektive kulturer. Den ömsesidiga beroendeförhållanden mellan kulturella verktyg inom samma tradition framhålls av Jerome Bruner (2002/1996) som föredrar att tala om en kulturell verktygslåda, där verktygen som ingår i den inte kan användas separat, ett i sänder, utan behöver relateras till varandra för att lärandet skall bli meningsfullt. Centrala beståndsdelar i den musikkulturella verktygs-

lådan i Schubertprojektet är enligt detta resonemang instrument, noter, framföranden, och konventionaliserade sätt att strukturera och uttrycka musik, det vill säga musikestetik eller ”god smak i musiken” som begreppet myntades i mitten av 1700-talet (i.e. Johann J. Quantz 1774/1752, titelsidan).

Enligt en annan väsentlig tanke i ett kulturpsykologiskt perspektiv distribuerar kulturella representanter kunskap om etablerade sätt att använda kulturella verktyg (Bruner 2002/1996). I Schubertprojektet är både Mats Bergströms tidigare lärare och de professionella musiker, som han samarbetar med, kulturella representanter som han tar intryck av. Samtidigt är Mats själv en kulturell representant som påverkar dem han spelar med; i *Arpeggionesonaten* gäller detta cellisten Chrichan Larson. Intressant är också den distribution av kunskap som går via denna sonat i sig. Enligt Vygotskij (1995/1930) kan nämligen individer låna erfarenheter från konstnärer genom att ta del av deras verk och interagera med dessa i stället för med konstnären själv. Detta innebär att lånad erfarenhet är väsentlig i Schubertprojektet, där det handlar om att ta del av kunskap från en kulturell kontext som musikerna inte själva kan delta i.

Resonemanget om kunskapsdistribution genom kulturella representanter grundar sig på Vygotskijs (1981/1934) syn på kulturellt lärande som initialt socialt, eftersom det är i sociala sammanhang som individer kommer i kontakt med kulturell kunskap som är ny för dem. Denna första, interpersonella fas följs av en intrapersonell, där varje individ bearbetar den nya kunskapen på individuellt varierande sätt och gör den till sin egen, för att sedan externalisera den, det vill säga presentera den för andra – alltså återigen i ett socialt sammanhang. Denna re-presentation av den individuellt bearbetade kunskapen kallar Bruner (2002/1996) för kulturella *verk* (Bruners kursivering); han tillskriver dessa ”verk” en central funktion, eftersom individer med hjälp av dem kan pröva den kulturrelaterade relevansen i sitt sätt att bearbeta och återskapa kunskap som är ny för dem. En förutsättning för att nya, individuella ”verk” skall uppfattas som meningsfulla av representanter för kulturen i fråga är att ”verken” är relaterade till etablerade konventioner i kulturen, alltså till den kollektiva kunskap som representerar överenskomna synsätt (Rolf 1991), en ofta outtalad dimension av kunskap (Polanyi 1967).

Enligt kulturhistorisk teori är kulturellt lärande en förutsättning för kulturell kunskapsutveckling, som i sin tur manifesteras genom att individer kan rekontextualisera sin kunskap på nya sätt (Vygotskij 1981/1934). Genom att Schubertprojektet i sig avser olika rekontextualiseringar av kunskap, erbjuder det intressanta möjligheter att undersöka just kunskapsutveckling. Mats Bergströms nyutgåvor, framföranden och CD är kulturella verk som manifesterar hans kunskapsutveckling. Det är processen fram till detta utökade kunnande – framför allt en delvis outtalad dimension av det – som skall belysas i denna artikel.

## **Studier av konstnärliga processer – ett tvärvetenskapligt forskningsområde**

Konstnärliga processer utgör ett praxisområde som är intressant för flera discipliner och vetenskapliga ansatser. Konstnärlig forskning ligger nära till hands, liksom musikpsykologi och musikpedagogisk. Ytterligare en möjlighet är en kombination av olika ansatser; Richard Parncutt och Gary McPherson (2002) framhäver just betydelsen av samarbete mellan forskare och musiker med olika spetskompetenser inom musikområdet, vilket Mats Bergström och jag tillämpar i studien av Schubertprojektet.

Kollaborativa studier av kognitiva aspekter i instuderingsprocesser har genomförts med musikpsykologisk ansats; i dessa utgör musikens ”mentala representation” av de verk de spelar ett centralt begrepp. Resultat från en studie av den amerikanska pianisten Gabriela Imrehs instudering av sista satsen av J. S. Bachs Italienska konsert visar att ”ledtrådar” av olika karaktär har stor betydelse för utvecklingen av hennes mentala representation av verket under instuderingen (Chaffin och Imreh 2001). Enligt denna studie gäller grundläggande ledtrådar speltekniska svårigheter, interpretatoriska ledtrådar omfattar frasering, dynamik och tempo, medan expressiva ledtrådar gäller känslor som interpreten vill förmedla till lyssnare. Observationerna av instuderingen visade att Imreh använde ledtrådar av alla kategorier i samtliga repetitioner, vilket innebär en intressant diskrepans jämfört med hennes beskrivning, att hon i början av instuderingen fokuserade grundläggande ledtrådar, och att hon gav interpretatoriska och expressiva ledtrådar större utrymme ju längre konsertförberedelserna fortskred. Däremot var resultatet, att hon fokuserade ledtrådarna i samma turordning, samstämmigt (ibid.). Ett liknande delresultat gav också en samforskningsstudie av den engelske pianisten Peter Thomas som under instuderingen av ett nytt verk behöll samma generella sätt att ta sig an den noterade musiken. Han använde notbilden för att prova ut klanger och effekter på instrumentet snarare än för att följa instruktioner eller att se notbilden som en entydig representation av den klingande musiken (Clarke, Cook, Harrison och Thomas 2005).

En undersökning av en instudering av Stravinskij's Cantata (Ginsburg, Chaffin och Nicholson 2006) visade att sångerskan (Jane Ginsburg, författare, även forskare i musikpsykologi) och dirigenten (medförfattaren Nicholson) utvecklade olika mentala representationer av verket under sina individuella instuderingar, vilket hade konsekvenser för deras samarbete: Som sångerska prioriterade Ginsburg textrelaterad innebörd, medan George Nicholson som dirigent i stället främst uppmärksammade innebörd som han läste ut av musikaliska strukturer. Sett ur ett kulturpsykologiskt perspektiv kan man hävda att resultaten indikerar att de instrument – olika medierande kulturella verktyg – som musiker använder har betydelse för hur de tolkar noterad musik. I detta fall är orkestern dirigentens ”instrument” och röstens sångerskans. Intressant är också att Ginsburg och Nicholson i sina gemensamma repetitioner kom fram till samma förståelse av kompositionsstrukturen, där detta var nödvändigt. Ett annat viktigt resultat visar att de, utifrån

sina respektive utgångspunkter, förhandlade sig fram till en samsyn om att använda vissa musikaliska händelser som gemensamma ledtrådar för att koordinera ("tima") sina framföranden (ibid.). Resultaten i denna kognitiva studie visar alltså både på en problematik i samarbete mellan musiker med olika förutsättningar till följd av sina instrument, och på förhandling som fruktbar strategi för att nå fram till en gemensam tolkning.

Just "förhandling" mellan aktörer med olika ingångar till ett musikverk är väsentlig även för Stefan Östersjö (2008): I sin konstnärliga avhandling framhåller han att ett verks musikaliska identitet beror på interaktion mellan flera olika agenter: komponist, framförande artister, instrument, notbild och, i nutida musik, ofta även elektronik. Som konsekvens av den kritik mot autenticitetsbegreppet som han lägger i detta, menar Östersjö att tolkningsprocesser antingen baseras på språk- och notationsrelaterad analys eller tänkande genom praxis – dels genom lyssnande, dels genom framförande. I motsats till detta kommer Anders Tykesson (2009) fram till fyra andra interpretationskategorier: Processuell tolkning, som är nära förbunden med strukturell verkanalys, emotionell tolkning, som oftast har sin grund i kulturella och historiska konventioner, karaktärs-mässig tolkning som likaledes är förknippad med kulturella och historiska konventioner eftersom den är länkad till att en tydlig huvudkaraktär kännetecknar stycken/satser av mindre format, samt narrativ tolkning, som Tykesson relaterar till större, episka musikverk. Alla dessa interpretationskategorier skulle kunna gälla som analytiska enligt Östersjö's beskrivning, eftersom Tykesson betonar att "...[m]usikerns interpretation förutsätter därför en ingående kunskap om verkets form, struktur och uttrycksmedel". Båda har också en grundläggande samsyn om betydelsen av att tolkande musiker är väl insatta i den musikstil som representeras av de verk som de framför. Tydligast uttalar Östersjö detta under instuderingen av ett soloverk för gitarr av Per Nørgård: "...det är ju faktiskt minst lika mycket så nu som förr, att notbilden kräver kännedom om den tradition som tonsättaren tänker sig att han skriver i" (videodokumenterad kommentar vid repetition av Returns, Malmö, 030605; denna delstudie i Östersjö's avhandlingsprojekt ingick även i en av mina forskningsstudier).

Intressant är hur tydligt interpretens analytiska roll framhävs, inte bara i de hittills refererade studierna från olika discipliner. I sin konstnärliga avhandling om tendenser i tolkningar av en pianosonat av Skrjabin hänvisar till exempel Maria Lettberg (2008) till Daniel G. Barolskys (2007), musikvetenskapliga studie av olika inspelningar av Fredrick Chopins Sonat i b-moll, op. 35, hon drar slutsatsen att bara de tolkande musikerna kan uppmärksamma den mångfald av möjliga framföranden som notbilden erbjuder. Detta stämmer väl överens med centrala resultat i mina egen tidigare forskning, där jag har tagit del av flera välrenommerade musikers tolkningsprocesser i solistiska verk<sup>1</sup>. Gemensamt för de musiker, vars instuderingar jag hittills har följt, är att de ställer höga krav både på sig själva och på musiken i sin strävan efter att förstå komponistens intentioner. Enligt dessa resultat kännetecknas musikalisk interpretation på expertnivå av att den kräver ansvarsfullt åtagande och kreativitet, att den förutsätter förtrogenhet med musiktraditionen, att den förväntas vara givande för interpreten, samt att den är

oavslutad, det vill säga, att den kan tas upp igen av interpreten för att fortsättas och resultera i ett annorlunda framförande (Hultberg 2007). Dessa musiker agerar som reflekterande praktiker (jfr. Schön 1987) inkluderande teoretisk verkanalys på sätt som representerar de flesta av de kategorier som nämnts ovan (se ref. till Tykesson och Östersjö).

I projektet *Musikers tolkningsprocesser* observerade och dokumenterade jag serier av repetitioner och minst ett offentligt framförande i några av delstudierna. Jag följde även upp observationerna kontinuerligt med analytiska samtal tillsammans med deltagarna om deras agerande. De medverkande musikerna var genomgående positiva till denna kollaborativa metod; en violinist kommenterade till exempel att samarbetet fick henne att uppmärksamma fler aspekter i sin egen tolkningsprocess, vilket hon drog nytta både som musiker och lärare. Intressant är också att Stefan Östersjö har framhävt den positiva inverkan som samarbetet haft för hans avhandlingsarbete.

Av etiska hänsyn avstod jag emellertid från motsvarande studier av instudering av kammarmusik. Från min tidigare verksamhet som musiker har jag själv omfattande erfarenheter av komplexiteten i kammarmusikaliskt musicerande; till exempel av den stora betydelsen av fysiska gester och social kommunikation, som Jane Davidson (1996) och Aaron Williamson och Davidson (2002) framhåller. För att undvika en negativ påverkan på musikernas sociala, och indirekt även deras musikaliska interaktion, hade jag därför avstått från att undersöka musikalisk kunskapsutveckling i kammarmusikkontext.

## **Studien av Mats Bergströms frilansprojekt *Schubert arrangements***

I en tidigare delstudie inom det uppföljande VR-projektet *Instrumentalistens musikaliska kunskapsutveckling* (med en metod liknande den som jag beskrivit ovan) hade jag fascinerats av hur Mats Bergström utformade olika tematiska kontexter för sin undervisning och sina konserter, och hur han undersökte olika sätt att ta sig an dessa teman. I ett seminarium med musikerstudenter utgick han till exempel från ett tidsrelaterat kulturellt tema som han länkade till gitarristers professionella arena: möjligheter att utforma intresseväckande konsertprogram, denna gång med August Strindbergs tid som ram. Som frilansande gitarrist arbetar Mats på liknande sätt. Idéer från Strindbergseminariet lyfte han in i en konsert i december, 2009, till minne av gitarristen och kompositören Francisco Tárrega, som var samtida med Strindberg (sänd i omarbetad form i SVT2 som Veckans konsert, 2010-10-10).

Mats undersökande arbetssätt var anledningen till att vi genomförde en kollaborativ retrospektiv studie av konstnärliga överväganden som lett fram till CD:n *Schubert arrangements*. Detta för att belysa olika aspekter av musikens kunskapsutveckling genom de tre faserna – bearbetningen/nyutgåvan, instudering/konsertframföranden, CD-produktion – i ett professionellt frilansprojekt. Tanken var också att det kollaborativa retrospektiva

angreppssättet förhoppningsvis skulle göra det möjligt som forskare att studera kunskapsutveckling i kammarmusikaliskt samarbete utan att störa instuderingsprocessen.

Som central konstnär (erfaren transkriberande och framförande musiker samt CD-producent) i Schubert-projektet har Mats Bergström genomfört ett utvecklingsarbete som består av retrospektiv reflektion över projektet som process. Detta har han dokumenterat i en reflekterande text där han beskriver sina överväganden under arbetet med nyutgåvan, instuderingen, konserterna och CD-produktionen, främst av *Arpeggionesonaten*, men också av de övriga verken på CD:n. Han har relaterat sina överväganden dels till de förutsättningar och den påverkan han uppmärksammat, dels till nya insikter som han utvecklat under projektet och konsekvenser av dessa.

I den retrospektiva reflektionen har jag medverkat som analytiskt medreflekterande kollega. Som forskare i musikpedagogik med bakgrund som historiskt informerad musiker har jag gjort uppföljande kommentarer och ställt frågor utifrån Mats text, hans nyutgåva av sonaten samt inspelningar av konsertframförandena. Vi har haft analytiska skriftväxlingar och samtal kring både texterna och instuderingen/CD-inspelningen. Detta har lett till att Mats har gått vidare i sina egna reflektioner och utvecklat sin text i flera etapper. Undan för undan, när jag tagit del av en ny reviderad version, har vi fortsatt vår gemensamma genomgång. Som konsekvens av dessa fortsatta reflektioner har även cellisten Chrishan Larson deltagit i fortsatta analytiska samtal, på initiativ av Mats Bergström.

Sammantaget har vi bemödat oss om att dra nytta av de fördelar som samarbete kan ge, när samarbetspartnerna är väl insatta i problemområdet och representerar kompletterande spetskompetenser (jfr ref. till Chaffin och Imreh 2001, Parncutt och McPherson 2002). Ur ett kulturpsykologiskt perspektiv representerar därför analysprocessen dialogiskt lärande:

- Vi har ömsesidigt delgett varandra väsentliga aspekter av musikalisk kunskap respektive kunskapsutveckling som vi har uppmärksammat.
- Detta har lett till att
  - var och en av oss har nått en djupare förståelse av den musikaliska kunskapsutveckling som skett under Schubert-projektet
  - vi också kunnat dra konsekvenser av dessa på en mer generell nivå.

Ramen för studien utgörs av de förutsättningar som rådde för frilansprojektet Schubert arrangements i sin helhet på den professionella musikerarenan, men denna artikel är, som tidigare nämnt, avgränsad till arbetet med den nya utgåvan och instuderingen av *Arpeggionesonaten*, som här huvudsakligen är representerad av första satsen, *Allegro moderato*. Eftersom syftet är att vetenskapligt belysa Mats Bergströms kunskapsutveckling i detta projekt ur ett kulturpsykologiskt perspektiv, utgör ett utdrag ur hans text, som representerar dessa båda faser, data i narrativ form. Detta utdrag, i vilket alltså första person representerar Mats, presenteras nedan som en av utgångspunkterna för min vetenskapliga analys; övriga utgångspunkter för denna analys utgörs av mina observationer av Mats nyutgåva och inspelningarna av *Arpeggionesonaten*, samt av minnesanteckningar

från våra uppföljande analytiska samtal. För att säkerställa att jag som forskare inte har missuppfattat eller misstolkat Mats överväganden har han granskat min text; han har inte haft något att invända.

## Utdrag ur Mats Bergströms text

Under mina två läsår på Juilliard i början av 1990-talet kom jag att arbeta intensivt med en bearbetning av Schuberts *Die schöne Müllerin*. Projektet genomfördes i samarbete med en schweizisk barytonsångare, Mats Bruns, och handleddes av Albert Fuller, lärare på skolan med särskild inriktning på tidig musik. Här insåg jag vikten av att anpassa svårighetsgraden optimalt. Detta är ju en högst individuell avvägning. Alltför drastiska förenklingar kan innebära att man kommer alltför långt ifrån originalet. En alltför hög svårighetsgrad kan å andra sidan innebära att det låter illa.

### Min bearbetning av sonatens pianostämman jämförd med andra

Dessa erfarenheter hade jag i bagaget då jag 1996 blev ombedd att framföra Schuberts *Arpeggionesonat* tillsammans med klarinettisten Kjell Fagéus. Denne hade redan en bearbetning för klarinett av arpeggionestämman. Pianostämman föreligger i ett antal bearbetningar för gitarr, varav jag var någorlunda bekant med ett par. Valet föll trots allt på att göra en egen bearbetning. Det brukar vara ett effektivt om än tidskrävande sätt att bli förtrogen med ett verk och jag hade dessutom fått mycket uppskattning för *Die schöne Müllerin*. – –

Min bearbetning inskränkte sig alltså först till att omfatta sonatens pianostämman. Det är påfallande hur ”gitarrestisk” denna pianostämman är. I långa partier är det fullt möjligt att utföra den på gitarr utan andra ändringar än att göra oktaveringar. Det som sätter en gitarrist på prov är vissa kortare partier, vilka kräver listiga lösningar i form av godtagbara kompromisser. Ambitionen är förstås alltid att hålla sig så nära originalet som möjligt, utan att överskrida gränsen för vad som är tekniskt möjligt. (Exakt var den gränsen går är högst individuellt, vilket sannolikt är ett av skälen till att olika utgivare kommit fram till så olika lösningar.) Resultatet skall helst upplevas som en ”riktig” gitarrstämman, lyssnaren – och, för den delen, medspelaren – skall i bästa fall glömma att det är en transkription. – –

The image shows a musical score for piano, measures 40-43. The score is written in G major, 3/4 time, and is marked 'in tempo' and 'pp' (pianissimo). The notation includes a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

Notexempel 1: takt 40-43 ur, *Allegro moderato*, Bärenreiter, Neue Schubert-Ausgabe



Ett problematiskt ställe där lösningarna varierar högst påtagligt, är takterna 40-43 i första satsen. Notexempel 1 visar passagen ifråga i Bärenreiters *Neue Schubert-Ausgabe*. Motivet i arpeggionestämman i takt 40 imiteras av pianot i takten därpå. Skillnaden är förstås att pianot dessutom har en ackompanjemangsfigur i vänsterhanden, någonting som inte är lika tacksamt att utföra på gitarr. Låt oss begrunda några lösningar:

Gitarre

pp

VII

Notexempel 2: takt 40-43 ur *Allegro moderato*, bearbetning A

I notexempel 2 har arrangören gjort en radikal kompromisslösning och sonika tagit bort ackompanjemangsfiguren i takterna 41 och 43.

in tempo

pp

in tempo

pp

Notexempel 3: takt 40-43 ur *Allegro moderato*, bearbetning B

I notexempel 3 finns åtminstone bastonerna kvar i kompet, men ackorden på "efterslagen" är utelämnade av speltekniska skäl.

a tempo

pp

a tempo

pp

Notexempel 4: takt 40-43 ur *Allegro moderato*, Mats Bergströms bearbetning

Notexempel 4 visar min egen lösning som faktiskt är lånad från Schubert själv. Vid parallellstället i takt 53-56 svarar pianot på detta vis, alltså inte som en härmning. Det går utmärkt att utföra på gitarr samtidigt som ackompanjemangets åttondelar tickar på. Jag upplever det personligen som en mer acceptabel kompromiss än de föregående exemplen. --

### **Spelpartners genom åren och deras inflytande**

Klarinettisten Kjell Fagéus, flöjtisten Anders Jonhäll, violinisterna Anna Lindal och Joakim Svenheden, violasterna Pascal Siffert och Nils-Erik Sparf samt cellisterna Leo Winland, Chrichan Larson och Claudio Bohoquez har alla utövat sitt inflytande över mitt förhållande till *Arpeggionesonaten*. En del av dem har använt andra utgåvor av verket än min, men har likväl påverkat min syn på sonaten genom sina respektive sätt att gestalta den.

Det finns musiker, som alltid tycks tvärsäkra på vilket tempo som är det korrekta, vilken karaktär som är den rätta. Själv är jag väl snarast ett exempel på motsatsen! Jag kan ibland tvivla på min egen förmåga att utarbeta en egen tolkning men har desto lättare att anamma andras idéer. Mina spelpartners är nu inte musikfundamentalister av det nyss beskrivna slaget, men flera av dem besitter en avundsvärd förmåga att genast upptäcka den organiska fraseringen, och de hittar oftast med sömngångaraktig säkerhet det tempo, i vilket ett givet verk tycks trivas som allra bäst. Här har jag helt enkelt försökt att anamma just deras spelart och liksom ackumulera erfarenheten.

Chrichan Larson har påverkat med sin känsla för personligt användande av subtila utsmäckningar – som inte finns i partituret. Det belyser vikten av att som interpret våga ta sig friheten att stundom avvika ifrån texten. Som bearbetare kan det innebära en svårighet: först försöker man att slaviskt följa ett manuskript, därefter, när det är dags för det klingande resultatet, skall man plötsligt ”göra våld” på samma text.

Skall jag generalisera, så tycks det mig som om musiker utan särskilda ambitioner att spela ”tidstroget” gärna prioriterar en vacker klang, medan de med erfarenheter av den ”tidiga musik-rörelsen” snarare söker det dansanta, den fysiska förmimmelsen av rytm. Inte minst påtagligt är det i ”långsamma” satser, som *Arpeggionesonaten*s andra sats, Adagio. Det tjänar som en påminnelse om någonting jag blev varse under arbetet med Die schöne Müllerin, nämligen risken att stirra sig blind på den egna (ackompanjemangs-) stämman. I Adagiot har jag lugna åttondelar, som säkert kan låta bra i såväl långsamma som snabba tempi. Men överstämmans melodi rör sig framåt i fjärdedelar och havererar om tempot blir alltför långsamt.

### **Om valet av instrument och strängar och dess eventuella inverkan på tolkningen**

Chrichan har ju lång erfarenhet av spel på tidstroga instrument med tarmsträngar etc. och själv har jag haft min Panormo-kopia<sup>2</sup> sedan 1999. – Vad vi omedelbart kunde konstatera var, att inga som helst balansproblem förelåg.

Erfarenheterna från försöken med tidstroga strängar har påverkat mitt ideal vad gäller instrumentets timbre. Även om jag i slutändan valde bort de äkta tarmsträngarna, så lärde jag mig att uppskatta övertonsrikedomen de erbjöd. Snarlika kvalitéter finns även i vissa moderna strängar av nya material [som användes i projektet]. (Alltså inte nylonsträngar, som kommit att bli de som vanligtvis används.) Annars brukar vi gitarister eftersträva ett så fylligt diskantregister som möjligt, ofta på bekostnad av just övertonsrikedom. Samtidigt kan jag – särskilt i duo-verken, där gitarristen skall ha en sorts bas-

funktion, tycka att Panormo-kopian kommer till korta i bas-registret. Därför känns det nu mer tillfredställande att spela Schuberts sonater på min Torres-kopia. Förelagan är från 1888, så det blir ju en sorts anakronism. I Matiegkas kvartett [som i ett arrangemang av Schubert också är med i projektet] fungerade Panormon ypperligt, då ju cellons låga register tillhandahåller det som gitarren saknar.

## **Kunskapsutveckling i projektet med *Arpeggionesonaten***

I samtliga faser av Schubert-projektet möter Mats Bergström utmaningar som förutsätter kunskapsutveckling: det vill säga, han rekontextualiserar tidigare tillägnat kunnande på nya sätt och i nya sammanhang (Vygotskij 1981/1934): när han bearbetar Arpeggionesonaten för andra instrument än de som Schubert har komponerat den för, när han som huvudsakligen modern gitarrist studerar in sonaten med historiska instrument tillsammans med kolleger som är erfarna på detta område, och när han producerar CD:n. Nedan belyser jag exempel på detta, först i relation till projektets två första faser, och därefter i relation till centrala musikkulturella verktyg.

### **Bearbetningen av *Arpeggionesonaten* som kunskapsutveckling**

”Valet föll trots allt på att göra en egen bearbetning. Det brukar vara ett effektivt om än tidskrävande sätt att bli förtrogen med ett verk.” Trots att det redan finns flera utgåvor av *Arpeggionesonaten* med gitarr i stället för piano väljer alltså Mats Bergström att göra en egen bearbetning. Hans strategi exemplifierar ett underförstått ansvarsfullt åtagande inför sin kommande instudering av verket (jfr. tidigare ref till Hultberg 2007). I ett uppföljande samtal förklarar Mats att han utvecklar en ”bättre förståelse av vilka parametrar som är väsentliga” i ett verk när han själv gör en bearbetning av det. Han föredrar därför att själv utgå från manuskriptet och att med detta som utgångspunkt bilda sig en uppfattning av hur tonsättarens intentioner är representerade; med andra ord: han använder sig avsiktligt av transkriberingsprocessen för att utveckla sitt kunnande inför den kommande instuderingen. Detta är en process som omfattar både analys av verkets strukturer och reflektion i handling, eftersom Mats prövar olika lösningar med sin gitarr (jfr. Tykessons 2009, och Östersjös 2002, resonemang om interpretörer som analytiker).

Med Vygotskijs (1995/1930) sätt att resonera är Mats noggrann när han skall låna kunskap av Schubert: han går så nära källan han kan komma, till en kopia av manuskriptet, för att låna kunskap från Schubert så direkt som möjligt. Inför sin självpåtagna uppgift att transkribera (rekontextualisera) Schuberts intentioner till andra instrument lånar han också kunskap av andra gitarrister genom att studera deras bearbetningar. Hans egen utgåva är hans kulturella ”verk” (jfr. Bruner 2002/1996), där han externaliserar den kunskapsutveckling som han genomgått genom att sammanföra sina erfarenheter, dels från analysen av Schuberts originalmanus och andra bearbetares olika utgåvor av *Arpeggionesonaten*, dels från sitt tidigare arbete med Schuberts sångcykel *Die schöne Müllerin*. Denna kunskapsutveckling omfattar reflektion, som i sin tur gör att den förtro-

genhet som han utvecklar kan ge handlingsutrymme för att med egna initiativ återskapa verket på ett stilistiskt relevant sätt med de nya förutsättningar som andra instrument innebär. Låt oss se på några exempel!

”Det låter som om Schubert hade komponerat stycket för cello och gitarr!” Detta var min första tanke när jag lyssnade på Mats och Chrichans inspelningar, och då har jag ändå själv spelat sonaten [transkriberad för flöjt] med piano. Mats hade alltså nått sitt mål att få mig som lyssnare att uppleva hans transkription som en ”riktig” gitarrstämma och en lika ”riktig” cellostämma. När jag senare har lyssnat på CD:n utan någon analytisk avsikt har jag inte heller tänkt på att det är en transkription.

Mats har undersökt hur Schubert har strukturerat pianostämman, och använt Schuberts mönster som kulturella verktyg för att föra över dem till en gitarrkontext. Till följd av sina insikter i Schuberts intentioner i kombination med förutsättningar för att spela gitarr kunde han rekontextualisera sitt kunnande i gitarrkontexten genom att ”hålla sig så nära originalet som möjligt, utan att överskrida gränsen för vad som är tekniskt möjligt”; en process som förutsätter analytisk förmåga i kombination med reflektion i handling, baserad på förtrogenhet (jfr. Tykesson 2009, Östersjö 2008). Här använder Mats gitarren för att undersöka hur det som han uppfattar som Schuberts intentioner bäst kan representeras i en transkriberad stämma. Den gitarmässighet som han strävar att säkerställa skall ge handlingsutrymme för dem som använder utgåvan att gestalta gitarrstämman med personligt uttryck. I detta sammanhang använder Mats sina egna undersökande framföranden som kulturella verktyg.

Takt 40-43 i första satsen (notexempel 4) visar en annan aspekt av kunskapsutveckling. I stället för att nöja sig med en förenkling av Schuberts ursprungliga basstämma, som är fallet i andra utgåvor, söker Mats efter möjligheter ”att hålla sig så nära originalet som möjligt” och finner senare i satsen ett uppslag från Schubert själv, som han lånar och sätter in i stället – rekontextualiserat i dubbel bemärkelse, dels till en annan takt i satsen, dels till gitarrkontexten. Detta är också ett exempel på hur Mats bokstavligen, enligt Vygotskijs (1981) resonemang, har lånat kunskap via ett dokument, Schuberts ursprungliga version, som gör kunskapen tillgänglig.

### **Ömsesidig lyhördhet kolleger emellan – dialogisk kunskapsutveckling under instuderingen**

Mats Bergström framhäver att alla kolleger som han har konsulterat i arbetet med *Arpeggionesonaten* har påverkat hans förhållande till den och hans syn på den ”genom sina respektive sätt att gestalta den” – både de som har använt hans nytgåva och de som har använt andra utgåvor. Hans beskrivning, att han ”...helt enkelt [har] försökt att anamma just deras spelart (deras framförande som kulturella verktyg, relaterade till konventioner att uttrycka musiken) och liksom ackumulera erfarenheten” har emellertid en väsentligt mer komplex innebörd än det först kan te sig. Det innebär visserligen att Mats är följsam, men inte att han avstår från egna initiativ, varken i det enskilda framförandet eller på sikt, i sitt sätt att förhålla sig till verket. I stället bär han med sig de samlade erfarenheterna

som en bank för nytänkande, kortsiktigt såväl som långsiktigt, både när det gäller dessa verk och andra. Han tar alltså med sig sin kunskap från de situationer där han tog del av den och omsätter den i nya tolkningssituationer, vilket exemplifierar komplexiteten i hans kunskapsutveckling.

Samarbetet med historiskt informerade kolleger har till exempel medfört att Mats generellt, i större utsträckning än tidigare uppmärksammar ” det dansanta, den fysiska förmimelsen av rytm” som ett kulturellt verktyg i interpretation. I *Adagio*-satsen kombinerar han detta med centrala kulturella verktyg för musikstilen: konventionaliserade sätt att uttrycka musiken och konventioner att strukturera den; här representerade av de lugna åttondelarna i gitarrstämman – de, som riskerar att låta överstämman haverera ifall han spelar dem för långsamt. Det innebär att Chrichan Larson genom sitt framförande av cellostämman distribuerar kunskap till Mats, som relaterar detta till sin tidigare erfarenhet från transkriptionen av Schuberts sångcykel *Die schöne Müllerin*. Mats reflektion exemplifierar kunskapsutveckling som redovisas i framförandena, och som kan ha betydelse för hans fortsatta verksamhet som kammarmusiker. Detta påminner om den förhandling om väsentliga strukturer som underlättat timingen i samspelet, som Ginsburg et. al. beskriver, men i denna situation har förhandlingen betydligt mer genomgripande konsekvenser, eftersom Mats tar fasta på ett nytt sätt att förhålla sig till musik från tidigt 1800-tal.

Som lyssnare frapperas jag av hur mycket i Mats och Chrichans framföranden som är personligt uttryck och inte står att läsa i notbilden. Själv hänvisar Mats i sin text till hur Chrichans subtila utsirningar har påverkat honom, men det är så mycket mer som jag undrar över i deras agogiska<sup>3</sup> överväganden. Ett exempel på detta framkommer tydligt i takterna 40-49 (jfr. notexempel 3; C-dur är den för tillfället rådande tonarten), som kännetecknas av små dragningar i tempot och, då och då, osamtidighet. Det är inte på något sätt negativt, utan tvärt om, det bidrar till att göra framförandet livfullt och – för mig som lyssnare – berörande. Musiken flyter på som organisk rörelse, inte alltid med jämn puls taktslag för taktslag, utan snarare en ungefärlig genomsnittligt puls som är grupperad i olika långa enheter, ibland samma enheter i båda instrumenten, ibland separata. Vi tar upp detta i våra analytiska samtal, först Mats och jag, sedan tillsammans med Chrichan.

Mats kommenterar först osamtidigheten som något som han avsiktligt använder som uttrycksmedel, och som han ”lånat” av en del pianister som också praktiserar detta i musik av Schubert. Både Mats och Chrichan beskriver hur de tillsammans noga har förberett alternativa tolkningsmöjligheter och på så sätt byggt upp en handlingsberedskap att under publika framföranden träffa olika val i stunden. ”Det är det som händer när man släpper taget därför att man kommer överens. Man ’går från vänster till höger’,” förklarar Chrichan. För att undvika missförstånd följer jag upp detta genom att fråga om deras handlingsberedskap kan liknas vid en palett med olika valmöjligheter som de kan välja fritt bland, vilket båda instämmer i. Detta kan åter liknas vid en förhandling där musikerna kommer överens om var de skall vara exakt samtidiga (jfr. Ginsburg et.al. 2006), men därutöver kännetecknas de agogiska dragningarna mellan dessa ledtrådar

av ett förhandlat samförstånd i detalj – inte nödvändigtvis verbalt förhandlat, utan lika gärna uttalat men reflekterat i (och över) handling.

I det korta utdraget med takterna 40-43 fascinerar jag nämligen av hur väl agogiken i framförandet är relaterat till musikens strukturer – faktiskt också till de specifika strukturer som Mats bearbetning av gitarrstämman innebär (se notexempel 4, s. 139). Chrichan tar initiativet när han börjar frasen i takt 40 med ett tenuto på första sextondelen och med hjälp av det upprepade lilla motivet låter resten av takten rulla på i lätt accelerando. I nästa takt använder han motivet med det uppåtgående oktavsprånget a-a<sup>1</sup> i åttondelar med uppföljande fjärdedel på a<sup>1</sup> för att bromsa, undan för undan, halvtakt för halvtakt. Å ena sidan spelar Mats följsamt; hans reviderade gitarrmotiv i takt 41 och takt 43 verkar till och med bidra till att förhindra ytterligare accelerando genom att han artikulerar återgångsnoterna tydligt. Å andra sidan tar han agogiska initiativ; i slutet av takt 41 rundar han av frasen, vilket Chrichan besvarar genom låta sin sista ton i takten klinga av och sedan göra en tydlig nystart på första tonen i nästa fras, en sekvens ett skalsteg lägre, harmoniskt på dominanten i avsnittstonarten, C-dur. Denna gång gör han emellertid inget tenuto på första tonen utan låter rörelsen löpa vidare i ett snabbare accelerando, som Mats visserligen bromsar upp lätt i nästa takt, men denna gång utan att runda av frasen genom en dragning. I stället leder han vidare in i nästa takt där en längre fallande rörelse i cellostämman tar över från och med andra slaget.

När vi tillsammans diskuterar detta förklarar Chrichan Larson att detta hänger samman med de ”rörelsebeskrivningar” som de uppmärksammar i musiken. I dessa takter använder alltså Chrichan och Mats agogik, relaterad till deras uppfattning av rörelse, som ett kulturellt verktyg för interpretatorisk frihet på olika sätt inom ramen för motiviska/tematiska enheter med olika längd: Å ena sidan tar de sig friheter i relation till notbilden på detaljnivå – samtidigt som den bildar ramen för deras gemensamma framförande, och, å andra sidan, som frihet även i relation till spelpartnern. I båda alternativen är agogiken relaterad till musikens strukturer, men den är så komplex att det inte är möjligt att identifiera interpretatoriska respektive emotionella ledtrådar (jfr. Chaffin och Imreh 2001) – här överlappar dessa varandra. Musikernas handlingsberedskap, att i stunden gå nya tolkningsvägar både genom att ta eget initiativ och att följa spelpartnerns, visar subtila exempel på musikalisk kunskapsutveckling baserad på dialogiskt lärande (jfr. Vygotskij 1981): Mats och Chrichan överför kunskap från sitt instuderingsarbete till den aktuella situationen och anpassar den till de nya förutsättningar som spelpartnerns oförutsedda tolkning medför. Båda två utvecklar sitt kunnande i interaktionen med varandra: de rekontextualiserar sin kunskap om musikens strukturer genom att i stunden svara lyhört på varandras sätt att förhålla sig till olika alternativa ”ledtrådar” (Ginsburg et.al. 2006); de reflekterar i handling (jfr. ref till Schön 1987), i bokstavig bemärkelse.

### **Olika funktion hos kulturella verktyg**

I de båda föregående avsnitten har jag belyst musikalisk kunskapsutveckling utifrån bearbetningen och instuderingen av *Arpeggionesonaten* som processer. Här riktar jag i stället uppmärksamheten mot kunskapsutveckling i relation till kulturella verktyg.

Komplexiteten i notbildens funktion har till stor del redan framkommit i de tidigare avsnitten, men jag vill ändå återvända till en av Mats kommentarer eftersom den visar detta ännu tydligare. När Mats beskriver hur Chrichans subtila utsmyckningar har påverkat honom och belyst "...vikten av att som interpret våga ta sig friheten att stundom avvika ifrån texten", fortsätter han: "Som bearbetare kan det innebära en svårighet: först försöker man att slaviskt följa ett manuskript, därefter, när det är dags för det klingande resultatet, skall man plötsligt 'göra våld' på samma text." Notbilden har alltså helt olika funktioner under projektets olika faser, vilket kan vara problematiskt för en tolkande musiker som tillika har bearbetat verket.

I linje med Mats Bergströms uttalande om att han som bearbetare strävar efter att "slaviskt följa ett manuskript", återspeglar hans utgåva den noggrannhet som kännetecknar hans sätt att "låna" kunskap av Schubert (se ovan). "Ambitionen är naturligtvis att hålla sig så nära originalet som möjligt" skriver han, samtidigt som han framhåller att det är viktigt "att anpassa svårighetsgraden optimalt" och att undvika både "drastiska förenklingar" och "alltför hög svårighetsgrad". Vid ett av våra uppföljande samtal framkommer det att Mats på ett generellt plan undviker alltför komplicerade utmaningar som kräver väsentliga revideringar i stämföringen genom att endast bearbeta verk där den ursprungliga pianostämman är gitarristisk. "En förutsättning för lyckade transkriptioner är att originalet ligger väl för instrumentet", säger han. Revideringarna av gitarrstämman i takterna 41 och 43 tillhör de få ändringar som Mats gör i gitarrstämman i *Arpeggionesonaten*.

Under transkriberingen använder han Schuberts förlaga som ett normativt föreskrivande verktyg som sätter snäva gränser för hans handlingsutrymme. En väsentlig förutsättning att lyckas med sin självpåtagna uppgift är valet av verk där pianostämman är gitarristiskt skriven. Hans egen transkribering har som funktion att så nära originalet som möjligt representera Schuberts intentioner, men så snart den används som underlag för att tolka dessa utökas funktionen till att också erbjuda tolkande musiker individuellt handlingsutrymme. Den frihet som Mats och Chrichan kan ta sig som tolkar kan i viss utsträckning jämföras med pianisten Peter Thomas sätt att förhålla sig till notbilden; att med den som underlag pröva ut olika klangliga möjligheter (Clarke et. al. 2005).

Med tanke dels på Mats reflektion, att han som musiker kan förväntas göra våld på det text som han tidigare utarbetat så noggrant i detalj, dels den mångfacetterade agogiken i hans och Chrichan Larsons framföranden, frågar jag Mats om han har funderat vidare på agogiska konsekvenser av de olika sextondelsmotiven i takterna 40-43 avsnitt i hans bearbetning. Schuberts ursprungliga motiv i pianostämmans högerhand är identiskt med solostämmans en takt tidigare och har en starkare framåt drivande karaktär än motivet med oktavsprång och återgångsnoter, som Mats har lånat från ett parallellställe, senare i satsen

(takterna 53-56). När han efter detta samtal reviderar sin reflekterande text framhåller han att han "upplever [sin version] som en mer acceptabel kompromiss" än de ändringar som gjorts i andra bearbetningar, där det upprepade melodiska motivet har behållits på bekostnad av att pianots basstämma helt eller delvis saknas. I detta avsnitt på åtta takter samt en överledande nionde takt har Mats prioriterat att basstämman skall fortsätta "ticka på i åttondelar", det vill säga fortsätta den musikaliska rörelsen tillsammans med en sextondelskedja som utan uppehåll pendlar mellan instrumenten. Eftersom det är omöjligt att behålla Schuberts ursprungliga text i gitarrstämman, har Mats gjort sitt val utifrån sin "förståelse av vilka parametrar som är väsentliga" (se första stycket i utdraget av Mats text). Under transkriberingsfasen är verkanalysen (*kulturella verktyg: konventionaliserade sätt att strukturera musik*) viktig i kombination med reflektion-i-handling relaterad till de speltekniska begränsningar som gitarren för med sig (*kulturella verktyg: konventionaliserade sätt att uttrycka musik; undersökande framföranden av valda avsnitt*). Under instuderingen och konsertframförandena är verkanalysen också viktig, men på ett annat sätt, eftersom de speltekniska aspekterna redan av avklarade och notbilden i stället används praktiskt analytiskt för att komma fram till ett personligt framförande av musiken på ett sätt som kan anses vara relevant i relation till Schuberts intentioner. I takterna 40-44 är rörelsebeskrivningar i musiken, utlästa ur notbilden, centrala kulturella verktyg i kombination med musikernas egna framföranden. Därigenom är detta ett annorlunda exempel på hur en interpret snarare än en teoretiker kan dra slutsatser om vilka tolkningsmöjligheter som kan vara aktuella (jfr. ref. till Barolsky 2007, Lettberg 2008).

I förra stycket har jag kortfattat belyst instrumentens förändrade funktion som kulturella verktyg i transkribering och instudering, men utöver detta framkommer både av Mats text och av våra samtal en långt mer komplex påverkan på hans musikaliska kunskapsutveckling genom instrumenten, framför allt under instuderingen och under konsertframförandena. Han hävdar till exempel att hans "...förhållningssätt till noten beror på instrumentariet". I linje med detta uttalande skriver han att "... försöken med tidstroga strängar har påverkat mitt ideal vad gäller instrumentets timbre". Chrichan Larson och han valde visserligen att spela med moderna strängar som har liknande klangliga kvaliteter som de historiska förlagorna, men Mats framhäver att han "... lärde [sig] att uppskatta övertonsrikedomen de erbjöd". Mats utvecklar alltså sin föreställning av *Arpeggionesonaten*, vilket har betydelse både för denna och för kommande instuderingar.

Trots denna starka påverkan framhåller Mats och Chrichan gemensamt att det som kännetecknar deras framförande inte "sitter i instrumenten" (Mats). Chrichan tillägger: "Vi hade kunnat göra det på moderna instrument". Av den fortsatta diskussionen framgår att detta snarast har en bildlig innebörd. För båda två är det *erfarenheten* som är viktig: att ha studerat in verket på historiska instrument och därigenom utvecklat sin klangliga föreställning av verket. Det är denna erfarenhet som ger fördjupade insikter som i sin tur ger dem en handlingsberedskap att använda sina klangliga föreställningar som kulturella verktyg i kommande instuderingar, både med historiska och med moderna instrument.

Av Mats kommentarer framgår att både positiva och negativa erfarenheter är viktiga;



bådadera ligger till grund för överväganden som får konsekvenser för hur han kommer att omsätta sina erfarenheter i nya situationer (rekontextualisering/kunskapsutveckling). Ett exempel på detta är att han föredrar att fortsättningsvis spela Schuberts sonater på sin kopia av ett yngre instrument.

Samtidigt kan jag – särskilt i duo-verken, där gitarren skall ha en sorts bas-funktion, tycka att Panormo-kopian kommer till korta i bas-registret. Därför känns det nu mer tillfredställande att spela Schuberts sonater på min Torres-kopia. Förslaget är från 1888, så det blir ju en sorts anakronism.

Här ger Mats helheten i framförandet högre prioritet än den klangliga föreställningen av gitarrstämman. Att det gäller just framförandet av verket som helhet framgår av hans uppföljande kommentar: ”I Matiegkas kvartett [som i ett arrangemang av Schubert också är med i projektet] fungerade Panormon ypperligt, då ju cellons låga register tillhandahåller det som gitarren saknar.” Den kunskapsutveckling som representeras av detta övervägande grundar sig på teoretisk-analytisk insikt i kombination med praktisk-analytisk reflektion-i-handling som utövande musiker.

Både Mats och Chrichan funderar också på nya interpretatoriska möjligheter i *Arpeggionesonaten* inför nästa gång de kommer att spela den, vilket stämmer överens med resultaten från min tidigare studie, där musikerna såg på interpretation som en process som saknar ett definitivt slut, utan snarare stannar upp vid hållplatser, som de kunde resa vidare från vid ett senare tillfälle (Hultberg 2007).

Som kulturella verktyg under instuderingen bidrar alltså de historiska instrumenten till att Mats och Chrichan utvecklar sina klangföreställningar om *Arpeggionesonaten*. För Mats del leder detta till att han utvecklar nya insikter om konsekvenserna av instrumentval inför kommande framföranden av kammarmusik från 1800-talet. I motsats till detta fungerar gitarren snarast som ett verktyg för verkanalys när han arbetar med transkriptionen av pianostämman: med hjälp av gitarren analyserar han (reflektion-i-handling) hur väsentliga parametrar i Schuberts musik kan presenteras på ett relevant sätt. Denna praktiska analys är visserligen klingande, men karaktären av den klangföreställning som ingår i denna fas skiljer sig från den som Mats utvecklar under instuderingen genom att den i stället avser möjligheten att på ett generellt stilistiskt relevant sätt presentera Schuberts intentioner.

### **Sammanfattande reflektion: Analytisk förhandling i handling**

Mats Bergströms musikaliska kunskapsutveckling kan sammanfattas som analytisk förhandling i handling, i flera lager (jfr. ref till Tykesson, 2009, Östersjö 2008). Under transkriberingen förhandlar Mats med verket (lärandeobjektet) som det är representerat i Schuberts urtext; förhandlingen ramar in av två överlappande kontexter, som Mats uppfattar dessa: Schuberts kompositionsstil respektive spelförutsättningar för gitarrister.

Under instuderingen och framförandena fungerar kunnandet från den första förhandlingen som en grund för Mats fortsatta förhandling med verket och dessutom med Chrichan Larson, hans spelpartner. Inramningen av denna andra förhandling är därför mer komplex än den förra. Till detta kommer dels att historiskt informerat framförande i denna inramning balanseras mot praktiska nutida lösningar inför live-inspelningarna av konsertframförandena, dels att Mats inramning ställs mot Chrichans, var och en baserad på de båda musikernas respektive individuella förståelse och intentioner.

De olika inramningarna medför att de kulturella verktygen tilldelas olika funktioner (se förra avsnittet). Genomgående, oavsett inramning, använder emellertid båda musikerna notbild, instrument och framförande relaterade till konventionaliserade sätt att strukturera och uttrycka musiken, de musikkulturellt centrala verktygen. Verket som musikerna vill presentera för sina lyssnare står hela tiden i centrum, vilket Mats Bergström fångar i ord på ett träffande och sammanfattande sätt: han anammar sina historiskt informerade spelparters förmåga att ”upptäcka den organiska fraseringen” och att hitta ett ”tempo, i vilket [verket] tycks trivas allra bäst” och försöker ackumulera erfarenheter av detta slag från olika tillfällen. Genom interaktionen med Chrichan Larson utvecklar Mats alltså avsiktligt sin kunskap om verkets, *Arpeggionesonaten*, identitet (jfr. ref. till Östersjö 2008), vilket på ett intressant sätt belyser att interaktion i kammar-musikaliskt musicerande har mycket subtila dimensioner, som kan vara mer svårfångade i ord än till exempel fysiska gester (jfr. ref. till Williamon och Davidsson 2002). Ett konkret exempel på detta är agogiken i avsnittet som börjar med takt 40 (notexempel 4).

Analys intar en central plats i båda musikernas musikaliska kunskapsutveckling. Det intressanta är emellertid inte *att* det är så, utan *hur* analysen genomförs (jfr. ref till Barolsky 2007: *The Performer as Analyst*). Mats Bergströms sammanfattande formulering exemplifierar hur musikers analytiska lyssnande (delvis i kombination med musicerande) kan ligga till grund för övergripande begreppsliggörande av väsentliga kvaliteter, som i sin tur kan vara styrande för deras kunskapsutveckling som framförande musiker. Mats ackumulering av erfarenheter innebär att han kombinerar kunskap som han med Vygotskijs (1981/1934) terminologi har lånat från andra musiker genom att lyssna på deras framföranden: han relaterar kvaliteter i dessa till varandra och uppmärksammar övergripande mönster, oavsett om han gör sina erfarenheter långt från varandra i tid, i samband med olika verk eller instrument. På motsvarande sätt ackumulerar han sina erfarenheter från transkriptionen och instuderingen av *Arpeggione-sonten*, drar slutsatser på ett övergripande plan för att rekontextualisera dessa i andra sammanhang. Detta aviserar han till exempel i sina reflektioner över hur han kommer att välja instrument i kommande framföranden.

Eftersom analytiska överväganden av olika slag intar en central plats i många musikers kunskapsutveckling är detta ett angeläget område för fortsatt forskning. Genom att musikers analytiska förhållningssätt begreppsliggörs kan forskningen ha implikationer

både för utövande musiker (professionella och amatörer) och för undervisning. Området är stort, eftersom olika verk, instrument, genrer, framförandesituationer etc. innebär olika förutsättningar och behov av analys, teoretisk såväl som i handling.

## Noter

- 1 Projektet *Musikers tolkningsprocesser*, finansierat av Vetenskapsrådet, 2003-06; samt uppföljande studier
- 2 Gitarr byggd av by Lars Jönsson, Dalarö 1997, efter ett instrument av Louis Panormo, London 1830
- 3 Begreppet ”agogik” myntades av Riemann i slutet av 1800-talet och betecknar uttryck som inte står att läsa i noterna (Eggebrecht 1967).

## Referenser

- Barolsky, Daniel G. (2007). The Performer as Analyst. *Music theory online*, 13 (1).
- Bergström, Mats (1997) (arr. och prod.). *Schubert, Franz: Die schöne Müllerin* [Inspelad av Olle Persson, baryton och Mats Bergström, gitarr]. Stockholm: Caprice.
- Bergström, Mats (1997) (arr.). *Schubert, Franz: Die schöne Müllerin*. Arrangemang för baryton och gitarr. Stockholm: Gehrmans musikförlag.
- Bergström, Mats (2006(arr.)). *Schubert, Franz: Sonate a.moll, D 821 “Arpeggione”*. Arranged for violin/viola or violoncello and guitar by Mats Bergström. Stockholm: Gehrmans musikförlag.
- Bergström, Mats (2010) (arr.). Schubert, Franz: Sonate a-moll Arrangemang för cello och gitarr. I *Schubert Arrangements* (Mats Bergström, prod.) [inspelad av Chrichal Larson och Mats Bergström]. Stockholm: Proprius Records.
- Bruner, Jerome (2002). *Kulturens väv. Utbildning i kulturpsykologisk belysning* [The Culture of Education, 1996]. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.
- Chaffin, Roger & Imreh, Gabriela (2001). A Comparison of Practice and Self-Report as Sources of Information About the Goals of Expert Practice. *Psychology of Music*, 29(1), 39-69.
- Clarke, Eric; Cook, Nicholas; Harrison, Bryn & Thomas, Peter (2005). Interpretation and performance in Bryn Harrison´s *Être-temps*. *Musicae Scientiae*, 9 (2005), 31-74.
- Davidson, Jane W. (1996). The social in Music Performance. In: D. J. Hargreaves & A. C. North (eds), *The social psychology of music* (pp. 209 – 228). Oxford: Oxford University Press.
- Eggebrecht, Hans H. (1967). Agogik. In: W. Gurlitt und H. H. Eggebrecht (eds), *Riemann Musiklexikon, Sachteil* S. 15. Mainz: B. Schotts Söhne.
- Ginsburg, Jane, Chaffin, Roger & Nicholson, George (2006). Shared performance cues in singing and conducting: a content analysis of talk during practice. *Psychology of Music*, 34(2), 167-194

- Hultberg, Cecilia (2007). Expert strategies in music performance preparation. In: F. V. Nielsen, S. G. Nielsen & S-E Holgersen (eds), *Nordisk musikkpedagogisk forskning Årbok 2007* (pp. 169-188). Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Lettberg, Maria (2008). *Tendenser inom interpretationer av Alexander Skrjabin's Pianosonat Nr. 10. En jämförande pianistisk analys*. Avhandling för musikkdoktorsexamen på den konstnärliga linjen. Helsingfors: Sibeliusakademien.
- Parncutt, Richard & McPherson, Gary E. (2002.). *The science and psychology of musical performance: Creative strategies for music teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press.
- Polanyi, Michael (1967). *The tacit dimension*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Quantz, Johann Joachim (1774/1752). *Versuch einer Anweisung...* Original: Berlin: 1752. Faximil (1974) av tredje utgåvan (Breslau: Johann Friedrich Korn der ältere, 1789), H-P. Schmitz red. 1953/74. Kassel/Basel: Bärenreiter-Verlag.
- Rolf, Bertil (1991). *Profession, tradition och tyst kunskap: En studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*. Lund: Bokförlaget Nya Doxa AB.
- Schön, Donald (1987). *Educating the Reflective Practitioner*. San Francisco: Jossey-Bass Inc.
- Säljö, Roger (2000). *Lärande i praktiken. Ett sociokulturellt perspektiv* [Learning in Practice. A socio-cultural perspective]. Stockholm: Bokförlaget Prisma.
- Tykesson, Anders (2009). *Musik som handling. Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning*. ArtMonitor, diss. 12. Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.
- Vygotskij, Lev S. (1981/1934). *Thought and Language*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Vygotskij, Lev S. (1995/1930). *Fantasi och kreativitet i barndomen* [Phantasy and Creativity in Childhood]. Göteborg: Daidalos.
- Williamon, Aaron & Davidson, Jane W. (2002), Exploring Co-performer Communication, *Musicae Scientiae*, 6, 53–72.
- Östersjö, Stefan (2008). *Shut up'n play. Negotiating the Musical work*. Doctoral thesis. Doctoral studies and research in fine and performing arts. Malmö Academy of Music, Lund University. Lund: Media-Tryck.

Professor, PhD  
Cecilia K. Hultberg  
Royal College of Music in Stockholm  
Box 27711  
SE-11591 Stockholm  
cecilia.hultberg@kmh.se