

I huvudet på en dirigent

DAN-OLOF STENLUND

En hastig titt på ovanstående rubrik ger lätt vid handen, att artikeln skulle vara ett slags generell redogörelse för det som sysselsätter dirigenters hjärnor och som utgör deras tankearbete.

Att skriva en sådan artikel torde vara i det närmaste ogörligt, eftersom dirigenters metoder och arbetssätt sannolikt är ungefär lika många som de själva.

Jag har därför valt att beskriva mitt eget arbetssätt i min undervisning av unga, begåvade dirigenter.

I det första mötet, när vi satt oss ner för att arbeta med ett partitur, brukar jag alltid uppmana mina studenter att stanna upp ett ögonblick och tänka igenom det vi ska göra och var vi står i sammanhanget.

Uppmaningen visar sig nästan alltid komma överraskande. Innan de avger något svar har studenterna mera än en gång hunnit tänka tankar om »spild tid», »irrelevant fråga» eller något liknande. Alla vet de ju, att de ska instudera ett nytt verk som de senare ska instudera med en eller annan ensemble och så småningom dirigera.

Här brukar det vara dags för en förklaring från min sida.

»En gång satt en tonsättare och arbetade på ett verk. Han hade någonstans kommit i kontakt med ett budskap, som han gått och burit på och som inte velat lämna honom. Han hade insett, att det var någonting som inte bara gällde honom och därför ville han nu föra det vidare till andra människor. För att budskapet skulle gå fram precis så som tonsättaren upplevt det, ville han framföra det på sitt sätt, med sitt språk, sin musik.

Nu satte han i gång med kompositionsarbetet. Han använde sig av alla sina kunskaper för att nå fram till målet. Han ratade försök som inte höll måttet och gjorde nya försök, om och om igen, ända till dess han var nöjd med resultatet. I sin notation använde han sig hela tiden av vedertagna termer och tecken och av dessas vedertagna betydelser. Ibland tvingades han kanske vara övertydlig i sin notation, kände sig kanske rentav tvungen att dubbel-notera vissa saker. Andra

gångar var han knapphändig med anvisningarna, eftersom han inte ville skriva mera än vad som var absolut nödvändigt.

Ju mer angeläget budskapet var, ju större tonsättaren var i anden, och ju skickligare han var i tekniskt avseende, desto mera tid och krafter använde han på att putsa och fila på sitt verk, så att han därigenom helt skulle uppnå sina syften. När han arbetade gjorde han detta med en självklar övertygelse, om att det även långt framme i framtiden skulle finnas musiker, som kunde läsa hans partitur. Då tänkte han inte bara på ett ytligt kunnande, så att tonhöjder och melodirytmer kom på plats. Nej, han räknade med, att det skulle finnas musiker, som kunde tränga så långt in i partituret, att hans tankar och avsikter stod helt klara. Alla i partituret skrivna tecken och allt det som fanns skrivet 'mellan raderna' skulle framstå som helt klara för dessa musiker och därmed genom dem komma till andra medmänniskors kännedom. Måhända skulle kompositionen ge dem en upplevelse som vände upp och ned på tillvaron. Kanske blev den 'bara' till en skönhetsupplevelse i största allmänhet, men dock något som talade till människor, ett kommunikationsmedel medmänniskor emellan.

Här kommer vi in i bilden. Vi är sådana musiker som tonsättaren räknade med. Vi är sådana, som av honom förväntades komma att göra ett insiktsfullt, noggrant och högt siktande arbete och därigenom bereda komponisten en möjlighet att, även flera hundra år efter verkets tillkomst, tala till medmänniskor i ett angeläget ärende.

Vi är alltså mellanled mellan tonsättaren och lyssnaren. Vår uppgift är att efter bästa förmåga tillse, att tonsättarens intentioner går fram till lyssnaren. Vi är således samtidigt i tonsättarens tjänst, i lyssnarens tjänst och – i vår ensembles tjänst. Dirigentens förnämsta uppgift är att hjälpa sångare och instrumentalister i deras arbete med att på bästa sätt ge klingande liv åt partiturets alla stämmor.

Det är alltså en mycket stor uppgift som ligger framför oss. Låt oss gå in i den i gott medvetande om vår plats i sammanhanget. Låt oss inse, att uppgiften att vara i allas tjänst är långt mera krävande, än om vi skulle tillmäta oss ett annat och 'större' värde, än jag här skisserat. Låt oss samtidigt inse, att ett väl genomfört arbete kanske inte bara ger ett kortsiktigt 'lyckat resultat' utan istället kan komma att ha en ovärderlig, långsiktig verkan och då inte bara för oss utan också för andra.

Vi lever inte för oss själva, vi lever för varandra.»

När jag efter detta anförande förhoppningsvis klargjort mina studenter och min plats i sammanhanget, är det inte sällan så, att mera än en av dem känner sig besviken och inte längre så längtansfylld inför den förestående uppgiften.

Drömmen hade ju varit att få stå framför en fin ensemble och med hjälp av den sätta sin personliga prägel på musiken, visa sina starka och känslofyllda ledaregenskaper och på så sätt förverkliga sig själv.

Nu blir det istället tal om ett slags tjänare-ställning, där man hela tiden ska ha andras viljor och önskemål i tankarna och därmed förminska sin egen roll i sammanhanget.

Här brukar jag då gå in och förklara, att dirigenten i varje framförande av sin egen musik, musik som hon/han själv komponerat, har full frihet att agera efter sitt eget sinne. Då är dirigenten ju både producerande och reproducerande musiker. Det jag nyss skisserat gäller vid framföranden av andras verk, där tonsättaren alltså har varit den producerande musikern. Då är vi dirigenter reproducerande och har att se till, att tonsättarens anvisningar blir utförda på ett tillfredsställande sätt.

Nu är det dags att börja arbeta

Mina studenter får lära sig att följa ett visst schema, som i princip alltid är detsamma. Det enda som kan ändra ordningsföljden i detta schema är verkets karaktär – om det är ett rent instrumentalt verk eller om det är ett verk där en text skall sjungas/talas av solist(er) eller kör(er).

Det gäller att inhämta dels all den information om verket som partituret ger och dels all den omkringliggande information som man kan finna i artiklar om verket eller om tonsättaren och textförfattaren.

Redan som liten pojke var jag mycket intresserad av flygplan och jag läste det jag kom över av flyglitteratur. Jag lärde mig då, att det fanns ett antal instrument av basal karaktär, som till följd av deras placering på flygplanets instrumentbräda kallades »the basic T». De hade funnits med redan från tidig tid och fanns fortfarande i dagens avancerade flygplan.

I mitt eget arbete med många partitur hade jag upptäckt, att det fanns tre typer av information, som var basala och som återfanns i alla partitur och som jag därför hade börjat benämna »the basic three». De tre var textbehandling, tonsättarens direkta anvisning till exekutörer och den rytmiska informationen, d.v.s. taktarterna och deras behandling.

Texten är den första av de tre basala informationskällorna. Den är ofta helt förbisedd eller möjligen endast när det gäller uttalsfrågor betraktad som värdefull och av betydelse för ett verks framgång.

Man blir förvånad när man noterar hur ofta en text har varit den direkta inspirationskällan till en komposition. Att så är fallet när det gäller vokalkompositioner – solo-, ensemble- eller körsånger, kantater, oratorier och operor – är för oss dirigenter ganska naturligt. Även om det inte alltid är så – det finns en rad välkända undantag – så vet man, att texter ofta har varit direkta anledningar till att kompositioner har kommit till. Att så ofta varit och är fallet även när det gäller instrumentalkompositioner är däremot kanske ägnat att förvåna. Det finns en lång rad exempel på instrumentalkompositioner av olika slag, där tonsättaren har gått ut ifrån en text och där denna text har givit upphov till allt ifrån enkla småstycken för ett eller annat instrument till stora orkesterverk – symfoniska dikter, symfonier och liknande.

En text har alltså varit det ursprungliga. Oftast har det rört sig om texter som hämtats ur Bibeln eller ur någon psalmbok. Likaså finns det många exempel på texter som hämtats ur den stora litteraturen, prosa eller poesi, eller som hämtats ur tal framförda av kända folkledare, politiker och andra opinionsbildare.

Ett exempel, som på sitt sätt är enastående, är en tonsättning för manskör av Richard Strauss, där han 1889 i Weimar använt sig av texten på en svensk tändsticksask och – troligen utan att känna till textens innebörd och i synnerhet vokalen »å» – skrivit ett litet stycke över »Utan svafvel och fosfor Jönköpings Tändsticksfabriks Patent Paraffinerade Säkerhets Tändstickor Utan svafvel och fosfor Tända endast mot ladans plan».

I sammanhanget bör nämnas, att Strauss hade talat om sin förmåga att komponera musik till vilka texter som helst. Sannolikt avsåg han dock texter, vars innehåll han kunde tolka.

Trots detta enastående exempel vill jag påstå, att texter oftast varit inspirationskällor till storslagna verk. Stora konstnärer har läst och upplevt texter. Med hjälp av sina egna uttryckssätt, sina egna språk, sin egen musik, har de satt i gång med att komponera och på så sätt föra texternas budskap vidare.

När nu texter i allra flesta fall varit det ursprungliga för tonsättare, finns det all anledning till att samma texter får vara det ursprungliga för oss dirigenter. Det betyder, att vi bör tränga in i texterna innan vi närmar oss notbilden.

När man börjar arbeta med en text är det viktigt, att man gör detta medvetet och på ett sätt, som förmedlar det aktuella verkets basala information och samtidigt ger viktiga upplysningar om tekniska moment, som senare återkommer i det praktiska arbetet.

Textbehandlingen kräver därför tre olika arbetsmoment.

1. Det gäller att läsa texten tyst för sig själv, så att man kommer därhän, att man förstår innehållet i varje stavelse, är medveten om varje interpunktionstecken och varje grammatikalisk form. Detta är viktigt, för i den sekund man senare sjunger eller dirigerar denna text, måste varje stavelse få den attack som behövs, för att stavelsens innehåll på ett riktigt sätt skall gå fram till åhöraren.

Ibland möter man en text på ett utländskt språk som man behärskar. Då får man sätta sig ned och översätta ord för ord, med samma målsättning som gällde för en text på det egna språket.

Om texten skulle vara på ett språk som man inte behärskar, måste man söka upp någon person som kan göra en översättning. Viktigt är dock, att det inte blir något slags tolkning, då tolkningar inte sällan tar sig rätt stora friheter i förhållande till originaltexten. Det måste vara en ord-för-ord-översättning, oavsett om detta innebär både en märklig ordföljd och minst lika märkliga ordkombinationer. Litet fantasi och inlevelse i texten gör, att man på detta sätt kan få en korrekt och mycket användbar förståelse av det textliga innehållet. Målsättningen är densamma, nämligen att man i det ögonblick ett ord sjungs eller sägs skall veta exakt vad det betyder och att uttalet då blir korrekt från såväl artikulativ- som expressiv synpunkt.

Här måste jag få lägga in en parentes:

I samband med en mästartkurs uppmanade jag deltagarna att läsa texten så noggrant, att de såg den framför sig som en bild. Den bilden skulle vara så levande, att de skulle kunna uppleva sig bli ett med den, en del av den. Först då skulle de behärska texten så väl, att de kunde gå vidare i sitt inhämtande av information och då kunna tillgodogöra sig tonsättarens alla anvisningar av olika slag.

Till saken hör att detta med att se det textliga innehållet som en bild, där man själv ingår, är ett beteende som varje levande dirigent måste genomgå varje gång hon eller han står i begrepp att påbörja dirigering av ett verk, oavsett om det är vid en repetition eller en konsert, oavsett om det är första gången man uppför verket eller om det är något man gjort många gånger förut. Det är en nödvändighet, om man till sin ensemble skall kunna överföra de impulser som hjälper vokalisterna/instrumentalisterna att fungera som de framstående musiker de ju är.

Så till fas två i textbehandlingen:

2. Man måste lära sig att läsa texten högt, som om man skulle recitera den för en publik. Det gäller då att kunna uttala varje ord på ett korrekt sätt och dessutom att ha sådan kännedom om ordens valörer, att man vid reciterandet ger dem deras rätta funktion i sammanhanget.

Detta med att kunna recitera den text man arbetar med kan vara av utomordentligt stort värde. En kör kan ha lärt sig uttala en text korrekt, men vid sjungandet är det ändå någonting, som klingar felaktigt. Det kan då vara utomordentligt instruktivt att som ledare recitera texten på ett riktigt och uttrycksfullt sätt. Härigenom kan körens uttryckskraft fullständigt förändras, och textens budskap nå fram till åhörarna så som tonsättaren önskat.

En helt annan dimension av detta läsande utgör den information om konsonanternas krav, andningar m.m., som en ledare förskaffar sig genom att recitera texten. Inte minst konsonanternas krav på tid för att nå full verkningsgrad är av stor betydelse.

För många sångare och körledare är konsonanter någonting, som man bör göra sitt bästa för att tränga samman till ett minimum och därmed åstadkomma, att vokalklangen störs så litet som möjligt. Detta tänkesätt är långt ifrån ovanligt. Det är alldeles uppenbart, att sådana sångare och körledare inte har insett, att hela det dramatiska innehållet i texten är baserat på konsonanterna och deras riktiga funktion. Man måste därför se till, att de får all den tid de behöver för att göra avsedd verkan.

Vid ett riktigt reciterande kan man få den nödvändiga uppfattningen om konsonanternas tidskrav. Dessutom får man en ofta välbehövlig information om hur konsonanterna bildas. Viktigt är bara att se till, att någon vänligt kritisk person lyssnar till reciterandet.

3. Det gäller att lära sig berätta textens innehåll med egna ord, synonymer till originaltexten. När man försöker sig på att återge en text med egna ord är det lätt hänt, att man för fyllighetens skull lägger till ett eller annat, som egentligen inte finns med i originaltexten. Blå himlar och solsken kan göra en berättelse livfull och trovärdig. Samtidigt kan sådana tillägg påverka innehållet i en icke önskad riktning. Med den minsta lilla otur kan man råka nämna någonting som gör, att en åhörare får en helt felaktig uppfattning om innehållet. Därför gäller det att redan från början vinnlägga sig om att berätta med levande och uttrycksfulla synonymer utan att göra några egna tillägg till texten.

När man berättar med originaltextens ord, som för en själv kan vara aldrig så klara och tydliga, händer det inte sällan, att man genom uttrycket i ögonen hos en åhörare märker, att innebörden av det sagda inte gått fram. När man så upprepar berättelsen och ändrar ett eller två ord klarnar åhörarens blick, och vederbörande säger: »var det det du talade om!». Sådana händelser har säkert de allra flesta varit med om, och lika säkert har alla förvånats över att det enda eller de

två utbytta orden så helt kunnat förändra upplevelsen hos åhöraren. Ett sådant agerande kan därför vara ovärderligt i ett musikaliskt sammanhang. Om en vokalist eller instrumentalist inte har förstått hur någonting skall sjungas eller spelas, är det endast en lyckträff, som får det att klinga riktigt och trovärdigt. Lyckträffar är värdefulla, ibland t.o.m. nödvändiga, men de är inte någonting att bygga på.

Om man skall kunna uppehålla en hög nivå måste det vara fråga om medvetna ageranden från de medverkandes sida och om dessa skall kunna agera medvetet är det viktigt, att den musikaliske ledaren vid behov kan förklara sakernas tillstånd så klart, att alla medverkande agerar i exakt samma riktning.

Obs! att varje individ är unik, har sin egen erfarenhet, sitt eget kunnande och därmed sin egen målsättning. Därför gäller det för den musikaliske ledaren att vara en så tydlig och klar regissör, att alla medverkande förstår innebörden i instruktionerna. I förlängningen innebär detta, att den musikaliske ledaren själv grundligt har förberett sig bland annat genom att för sig själv berätta textens innehåll med hjälp av synonymer. Att betrakta ett föremål från flera riktningar innebär, att man får en mera fullständig bild av föremålet, än om man betraktat det från endast ett håll.

När man kommit så här långt har man sannolikt skaffat sig en tämligen ingående kännedom om den eller de texter som utgör grundvalen för det aktuella verket.

Nu gäller det att gå vidare med den andra av de tre basala informationerna, den som jag brukar kalla »hälsningen från tonsättaren».

De flesta studenter studsar till inför det uttrycket. Vad då? Hälsning från tonsättaren? Ja visst, det som tonsättaren skrivit längst uppe till vänster i partituret eller notbladet!

De flesta har aldrig tänkt på att det man läser uppe till vänster faktiskt är en hälsning, en anvisning eller en angelägen uppmaning från tonsättaren till den eller de exekutörer, som står i begrepp att ta sig an en viss komposition.

Här gäller i högsta grad det som jag antydde i början av denna artikel: Ju större tonsättaren var i anden och ju skickligare han var rent tekniskt, desto noggrannare arbetade han med sin komposition och desto noggrannare var han med sina anvisningar om hur kompositionen enligt hans mening skulle utföras.

Det är följaktligen inte tillräckligt att kasta en flyktig blick på vad som står

skrivet där uppe till vänster. Tvärtom måste man noga sätta sig in i vad där faktiskt står och sätta detta i relation till övrig information om verket.

Det som står där har med verkets tempo eller karaktär att göra.

Italienska är musikspråket nr 1 och därför det i dessa sammanhang oftast använda språket, men från 1800-talets början, då en kraftig nationalistisk våg gick genom hela Europa, började tonsättarna i allt högre utsträckning använda sig av sina egna länders språk. Detta gjorde det naturligtvis möjligt för dem att med finare och finare medel uttrycka exakt det som de ville uttrycka, men samtidigt skapade detta svårigheter för alla som nu hade att försöka förstå en lång rad främmande språk i fina nyanser.

Det gäller alltså att noggrant översätta det skrivna och se till, att man förstår exakt vad där står, inte ungefär utan exakt vad där står.

Detta tål att upprepas, för det finns otaliga exempel på hur aldrig så berömda musiker slarvat med tonsättarnas hälsningar och därmed gjort sig skyldiga till synnerligen märkliga så kallade tolkningar i strid med partiturens krav.

Låt oss titta litet närmare på några sådana missuppfattningar eller vantolkningar:

Mozarts Symfoni nr 40 i g-moll har fått hälsningen: Allegro di molto. Direkt översatt betyder detta »mycket hastigt». Ordet »allegro» betyder egentligen »muntert», men redan under tidigt 1700-tal, när vi hade fått vår moderna notskrift och tonsättarna hade börjat ge anvisningar om tempi, använde man sig av »allegro» som »hastigt», i en puls om 120 slag per minut.

Man hade gått ut ifrån sekunden, ett känt begrepp, och kallat den »adagio». Ett dubbelt så snabbt tempo, 120 slag per minut, kallade man »allegro» oansett om styckets karaktär var munter eller inte, och ett mellanting mellan dessa tempi, 90 slag per minut, benämnde man »andante» som betyder »gående».

Mozarts 40:e Symfoni borde alltså framföras »mycket hastigt», men en världsberömd dirigent har bildat skola med ett helt annat tempo, 84 slag per minut, och hans inspelning, som av många med rätta upplevs älskvärd och »vacker», framhävs av många som särskilt Mozarttrogen. Ändå står den i bjärt kontrast mot det som Mozart anvisat: ett oroligt och nervöst stycke, där inte minst ackompanjemangsfigurer i altfiolstämman pekar på något helt annat än älskvärdhet.

Beethoven hade upplevt att man inte tog hans anvisningar på fullt allvar. Det gjorde att han blev allt mera noggrann i sina anvisningar, eller vad sägs om »andantino, ma non troppo, quasi allegretto». Vad har han egentligen skrivit? »Andantino» betyder »litet gående», »ma non troppo» betyder »men inte för

mycket», »quasi» betyder »nästan» eller »ungefär» och »allegretto» betyder »litet hastigt». »Litet gående, men inte för mycket, nästan litet hastigt».

För många blir denna hälsning allt mera komplicerad ju fler ord man översätter, men för Beethoven, som var synnerligen noggrann i sitt skrivsätt och aldrig skrev in mera än vad som behövdes, för honom var detta så nära det exakta som han kunde komma.

Man har alltså att sätta sig ner och först söka sig fram till ett tempo som motsvarar »litet gående», kanske 96 slag per minut, inte överdriva detta, men ändå närma oss »litet hastigt» eller ett tempo på inemot 120 slag per minut, kanske 108–112. Slutresultatet måste komma att stå någonstans mellan 96 och 108. Det skall vara litet gående och nästan litet hastigt. Jag skulle vilja föreslå 100–104 – man bör lämna det slutgiltiga tempovalet till dess att man provat det i den akustik, där verket skall framföras. Den här citerade anvisningen gäller en av Beethovens pianosonater, d.v.s. att vi har att ta ställning till instrumentet och rummets akustiska förhållanden. Dock bör det vara lämpligt att söka tempot mellan 100 och 104.

Andra gånger kan det vara en anvisning som är ett uttryck för en karaktär. Då blir valet med en gång mera komplicerat. Om där står »largo» så betyder det »stort» eller »brett». »Largo» är en italiensk synonym till engelskans »large» och franskans »large» som båda betyder just »stort» eller »brett».

Här gäller det att sätta sig in i verkets struktur, smaka på det och söka sig fram till en karaktär som får verket att klinga just »stort» eller »brett». Det kan då vara fråga om val av tempo men lika gärna om val av styrkegrad. Båda dessa dimensioner måste sedan sättas in i det rumsliga sammanhanget med instrumentets/ensemblens klangliga storlek och rummets akustiska förhållanden.

Långt ifrån alltid låter sig detta göra »på plats» – verket kanske skall framföras i en annan stad eller i ett annat land. Det gäller då att använda sig av sin erfarenhet och sin fantasi. En viss hjälp kan man få av att lyssna till inspelningar. Risker är bara, att man lyssnar till en vantolkning, helt emot partiturets krav, eller till en version där en ljudtekniker haft ett slags lekstuga och kunnat »tillrättalägga» det inspelade materialet.

Det händer att tonsättaren med sin anvisning krånglat till begreppen utan att egentligen göra det. Till de klassiska exemplen hör Hugo Alfvéns anvisning i hans bearbetning av körvisan »Uti vår hage». Där skriver han »Ej för långsamt». Vad händer? Jo, av en lång rad inspelningar och konsertframföranden kan man höra, att dirigenterna har sett orden »ej» och »långsamt», varför visan ofta klingar som en pigg och glad dansvisa. Alfvén har dock menat att visan skall vara lång-

sam, men inte *för* långsam! Då blir den till den mjuka kärleksvisa som texten beskriver och därtill med det klassiska svenska vemodet i visans moll-tonart.

Det gäller att kunna läsa allt vad där står!

Inte sällan har komponisten skrivit ett så kallat metronomtal, t.ex. en fjärdedel = 72. Vad betyder detta? Måste man följa en sådan anvisning? Kan man lita på metronomer?

Ja, en gång, en enda gång måste man följa denna anvisning – när man påbörjar sin personliga instudering av partituret. Man måste från början ge ett verk dess korrekta proportioner. Senare kan det visa sig, att man måste justera metronomtalet i den ena eller andra riktningen. Ensemblens storlek påverkar tempot, rummets akustik är en annan påverkande faktor och rummets temperatur en tredje.

Men, som sagt, när man påbörjar sin personliga instudering av partituret måste man följa tonsättarens anvisning. Oavsett om denne är en stor konstnär eller en mindre stor har han vid komponerandet upplevt sitt verk i detta tempo eller denna karaktär. Än en gång gäller ovan nämnda faktum, att ju större tonsättaren är i anden och ju skickligare han är rent tekniskt, desto noggrannare har han arbetet med sitt partitur.

Allting är nog avvägt, frasernas uppbyggnad och längd, den sammanlagda ljudstyrkan i det instrument/den ensemble som skall framföra verket, dess harmoniska komplexitet, verkets tempo och eventuella text som skall frambäras – allt detta har han haft med i avvägningen och allt detta menar han skall fungera i det tempo som metronomtalet anger. Därför måste man följa det när man påbörjar den personliga instuderingen av partituret! Verkets alla dimensioner måste få sina korrekta proportioner. I annat fall riskerar man, att det som verket vill säga blir något helt annat än det som tonsättaren avsett.

Den andra av de tre basala informationerna är mycket viktig och kräver stor noggrannhet. Dessutom – jag brukar alltid rekommendera mina studenter att införskaffa en ordbok – italienska till det egna språket – och den måste vara relativt tjock, så innehållsrik, att man kan få orden belysta med synonymer. Hur skall man annars kunna få fram den korrekta skillnaden t.ex. mellan »adagio» och »lento»? Båda orden betyder »långsamt», men »adagio» har sekundärbetydelsen »stilla» och »lento» »trögt».

Ordbokens tjocklek och mängd innehåll är naturligtvis inte begränsad till italienskan. Detsamma gäller i minst lika hög grad för andra främmande språk. Och för resten, varför begränsa det till främmande språk. Med tanke på hur vårt

svenska språk utvecklas och hur de språkliga bristerna – i synnerhet när det gäller något äldre litteratur – hos våra svenska ungdomar blir allt mera påtagliga, kan det vara på sin plats att införskaffa även svenska ordböcker, tjocka sådana med rikliga ordförklaringar. Det kan vara av direkt avgörande betydelse även i texterna i den första av de tre basala informationerna.

Så över till den tredje basala informationen.

Här handlar det om musikens viktigaste dimension – rytmen.

Obs! att det finns en mängd musikaliska verk som inte innehåller en enda ton. Däremot finns det inte någon musik som inte har en grundrytm som ger musiken dess grundkaraktär.

Det finns två olika typer av rytmer, den vanligaste och den som i första hand sysselsätter musiker av olika slag är »melodirytmen», med vars hjälp man ger tonerna deras rätta klanglängd. Det är ett slags elementär matematik som de flesta människor mycket lätt kan tillgodogöra sig och använda sig av.

Den andra typen av rytm är den så kallade »grundrytmen», den som ger ett verk dess karaktär. Här handlar det om taktarterna och att dessa får korrekta utföranden.

Taktarterna anges ofta med två tal, en täljare och en nämnare. Täljaren anger vilken taktart stycket har. Där står kanske »2» och det talar om för oss, att vi har en trokeisk rytm, två taktdelar, en betonad och en obetonad. Samtidigt talar »tvåan» om att verket har en orolig karaktär, det vill hela tiden vidare, vidare. Avståndet mellan takternas »ettor» är kort – det är detta som framskapar den oroliga karaktären.

Där står kanske »3» och det betyder, att det är en daktylisk taktart, en betonad taktdel och två obetonade. Populärt kan man kalla det en valstakt, något som i hög grad äger sin giltighet, eftersom tre-takten alltid dansar. Man kan inte generellt säga hur den dansar, bara att den dansar, allt ifrån snabba valser till långsamma sarabander, sorgedanser.

Två- och tretakterna är så kallade enkla taktarter, som, förutom att vara sig själva nog, kan fungera som ett slags byggstenar med vilka vi bygger våra sammansatta taktarter, fyr-, fem-, sex-, sju-, åtta-, nio-, tio-, elva- och tolv-takter. Det finns också, om än sällan, tretton-, fjorton-, femton- och sexton-takter – möjligen också än högre tal – men högre än sexton har jag personligen inte sett.

Under 1900-talets första hälft fick vi ytterligare en enkel taktart, en-takten. Den kom snart att användas i tidens ofta komplicerade rytmiska sammanhang

dels som en takt för sig och dels som en av byggstenarna i sammansatta taktarter – 5-takter, 7-takter m.fl.

Gemensamt för dessa sammansatta taktarter är att de, precis som de enkla taktarterna, arbetar från etta till etta, men med det tillägget att de dessutom har »byggstenar» vars första toner är mindre betonade än etterna. Det kan t.o.m. vara så, att man måste anstränga sig för att minimera den mindre betoningen. Så sker t.ex. i sex-takt. Om betoningen på »den andra ettan», alltså, »fyran» blir lika stor som på »ettan», kommer musiken att mista sin specifika sex-takts-karaktär och istället klinga som två tretakter och det är någonting helt annat.

En särskild omsorg får man ägna den fyr-takt, som tecknas med ett »C». Det var den allra första typen av fyr-takter och den gick direkt från etta till etta, utan mellanliggande mindre betoning på »den andra ettan», alltså »trea». Skrivsättet »fyra-genom-fyra» är ett förhållandevis modernt skrivsätt. Det kom in i bilden först under andra hälften av 1800-talet.

»Alla breve» är en beteckning, som ofta har lett till missförstånd. Många har trott och tror fortfarande, att »alla breve» har med ett verks tempo att göra, att det skulle gå dubbelt så snabbt som om verket vore komponerat i fyr-takt. Andra tror att »alla breve» är detsamma som taktarten 2 halva, två genom två. »Alla breve» är en reminiscens från renässansen, där det markerade ett slags betonad, regelbundet återkommande taktindel. I och med den moderna notskriften, som bl.a. förde med sig införandet av taktstreck, har »alla breve's» betydelse något förändrats. Nu har vi betoning på varje taktindel om än något mera på »ettan» – ett krav som har med takterna och taktstrecken att göra.

Det finns »alla breve» med två taktindelar, med tre-, med fyra-, med sex-, med åtta- och säkert med ännu flera taktindelar. Dessa typer av »alla breve-takter» har alla tillkommit efter år 1700.

Detta gällde täljarna i de olika taktarterna. Nu till nämnarna.

Nämnarna representerar de s.k. pulsenheterna, d.v.s. de notvärden som bl.a. ger oss en uppfattning om den generella tyngden och bredden i ett stycke.

Nämnaren kan vara sextondedel, åttondedel, fjärdedel, halvnot eller helnot, teoretiskt sett därtill både mindre och större notvärden.

Många ser i nämnaren ett slags matematiskt förhållande – fjärdedelen skulle vara dubbelt så långsam som åttondedelen, halvnoten dubbelt så lång som fjärdedelen o.s.v. Det ligger kanske nära till hands att tänka så – jämför tänkandet i samband med melodi-rytmer – men sanningen är, att det i grundrytmiskt sammanhang inte finns något sådant matematiskt förhållande mellan de olika notvärdena.

Är det då någon skillnad på t.ex. två sextondedelar, två åttondedelar, två fjärdedelar, två halvnöter eller två helnöter?

Ja och nej. Gemensamt har de, att de alla är två-takter, trokeiska taktarter med betonade »ettor» och obetonade »tvåor». Men sedan kommer det som är spännande och inte alltid så lätt att förklara.

Under åtskilliga år försökte jag förklara denna skillnad för mina studenter, men jag kände mig aldrig nöjd. Förklaringen var inte god nog.

Så fick jag av en händelse se ordet »fyrstadsbrottning» i text-TV och erinrade mig då min ungdoms upplevelser av just »fyrstadsbrottning» hemma i Skellefteå.

Fyra städer ställde upp med var sitt brottarlag: åtta brottare i var sin viktiddass. Den lättaste brottaren gick i »flugvikt», han vägde mindre än 51 kilo och den tyngste vägde upp emot 110 kg. Den minste brottaren gick längst fram när laget tågade in. Han var en liten, spänstig och muskulös herre, som rörde sig lätt och ledigt och ändå kraftfullt. Bakom honom blev brottarnas sätt att röra sig allt tyngre och tyngre, i takt med att de själva var tyngre och tyngre. Skillnaden mellan den lille flugviktaren och den store tungviktaren var enorm och skaran mellan dessa ytterligheter representerade en mycket illustrativ utveckling från det lilla, lätta, till det stora, tunga.

Precis så föreställer jag mig utvecklingen från den lilla sextondedelsnoten till den stora helnoten. Intressant är att mina studenter, av vilka de flesta aldrig sett fyrstadsbrottning, faktiskt inte ens en brottningsmatch, uppfattat min bild så som jag önskat och av den fått en bärande upplevelse av notvärdenas inbördes förhållande och därmed en klar bild av pulsenheternas inverkan på ett musikaliskt verks karaktär.

Pulsenhetens storlek berättar, som jag nyss nämnde, om styckets generella tyngd och bredd. En halvnot som pulsenhet rör sig tyngre och bredare än en fjärdedel och den i sin tur mindre lätt än en åttondedel. Fjärdedelen har kommit att bli ett slags normal bland notvärdena och därmed det oftast förekommande notvärdet. Det har därför uppstått en omedelbar reaktion, när en tonsättare komponerat musik där t.ex. en halvnot fungerat som pulsenhet. Exekutörerna har anpassat sig till detta notvärde och framfört musiken något bredare och tyngre.

Lustigt nog har reaktionen inte varit lika snabb när pulsenheten varit en åttondedel eller, vilket är mycket sällsynt, en sextondedel. På något sätt har fjärdedelskänslan legat kvar i medvetandet och gjort att många musiker inte reagerat inför det mindre notvärdet.

Den senaste versionen av den svenska koralboken har bidragit till att skapa osäkerhet i detta avseende. Utgivarnas strävan efter att återge koralerna i deras originala form – ofta emanerande från 1500- eller 1600-talen, där det var självklart att man skulle använda större pulsenheter, som i dag oftast tecknas med halvnoter – har gjort, att organisterna inte alltid vetat hur de skulle agera. Halvnoten och den spontana reaktionen inför dess storlek, har inte fungerat, utan man har betraktat den som ett notvärde i största allmänhet. Reaktionen har inte heller visat sig, när koraler som komponerats under 1900-talet getts en ny notation där tre-takt omvandlats till sex-takt eller fyr-takt till »alla breve».

Med alla dessa skriv- och tänkesätt för ögonen är det viktigt att ägna nödvändig tid åt att inhämta information om gällande taktart, så att man undgår att genom en felaktig behandling av melodi- och grundrytm vanställa ett verk och därigenom bibringa åhörare en felaktig, kanske rent av obegriplig uppfattning om det som tonsättaren velat förmedla.

När man kommit så här långt har man inhämtat den basala information som gäller för alla musikaliska verk där texter ingår och som med nödvändighet måste inhämtas i ett tidigt stadium av den personliga instuderingen.

Nu kan man med tillförsikt slå upp partituret och ta sig an instuderingen av verkets klingande material, toner, taktarter, melodik, melodirytmik, harmonik, bågar, tillfälliga dynamiska förändringar o.s.v. men det är en helt annan historia.

Föredraget hållet i Heimdall den 12 mars 2003.