

Kurs: CA1004 Examensarbete, master, klassisk 30 hp
2013

Konstnärlig masterexamen i musik

Institutionen för klassisk musik

Handledare: Ann Wallström

Stina Petersson

Continuospel på barockcello

En diskussion kring Quantz' idéer och en undersökning
av mina egna musikaliska verktyg.

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete

Till dokumentationen hör även följande inspelning: **JS Bach, Sonat för
flöjt och Basso continuo. Konsert i Falu Kristine kyrka 3 juli 2013**

Innehållsförteckning

Inledning	1
Musikaliska verktyg	2
Form, perioder och fraser – hitta kadenserna.....	2
Betoningar och sväng.....	3
Horisontellt kontra vertikalt spel.....	3
Betoningshierarkier	3
Flexibilitet och tajming.....	4
Harmonik och dynamik	5
Karakär och stråkhastighet	5
Text och artikulation.....	5
Min läsning av Quantz	6
Kapitel XI - Of Good Execution in General in Singing and Playing	6
Kapitel XVII - Of the Duties of Those who Accompany or Execute the Accompanying or Ripieno Parts Associated with a Concertante Part.....	8
Section I – Of the Qualities of a Leader of an Orchestra	9
Section II – Of the Ripieno Violinists in Particular	10
Section IV – Of the Violoncellist in Particular	11
Section VI – Of the Keyboard Player in Particular.....	12
JS Bach, Sonat för flöjt och Basso continuo, BWV 1034.	14
Sammanfattning	16
Litteratur	17

Inledning

Ett halvår av min masterutbildning tillbringade jag i Bremen, Tyskland i Viola de Hoogs klass. Det var Viola som uppmanade mig att läsa Quantz och särskilt det han skriver om dynamik i continuospel. Violas undervisning gav mig också nya infallsvinklar på mitt eget continuospel som utmanade en del av det jag hittills tagit för givet. Detta gjorde mig nyfiken på Quantz' text och på hur den eventuellt skulle påverka mitt spel. Därför ville jag göra detta arbete i två delar, en del där jag beskriver mina egna metoder och en del där jag läser Quantz och diskuterar hans idéer för att se hur de förhåller sig till mina egna och hur de eventuellt kan påverka och utveckla mitt spel. Självklart är de "egna" erfarenheterna och idéerna som jag samlat under Musikaliska verktyg inte alls bara "egna" utan påverkade av den tidig musik-tradition som jag är skolad i och verkar inom och där finns ju Quantz redan som en ofta studerad källa även om jag inte alltid varit medveten om vilka idéer som kommit från honom.

I kapitlet **Musikaliska verktyg** kommer jag alltså att försöka att i någon mån sammanfatta och strukturera de erfarenheter jag hittills samlat på mig kring ämnet: continuospel på barockcello. Jag vill beskriva de viktigaste verktygen som jag själv upplever att jag har nytta av när jag spelar och på så sätt undersöka vad jag gör i rollen som baslinjespelare för att få ett stycke musik att klinga, svänga, flöda och beröra. Jag hoppas att jag genom detta kapitel kan förankra mina metoder hos mig själv och också hitta spår till vidare utveckling.

Kapitlet **Min läsning av Quantz** behandlar av mig utvalda delar av Johann Joachim Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* utgiven 1752. Jag har använt mig av en översättning till engelska av Edward R Reilly: *On Playing The Flute*. Här läser och kommenterar jag Quantz' text utifrån mitt eget perspektiv och diskuterar Quantz' idéer i förhållande till mina egna erfarenheter och musikaliska verktyg.

Jag har fokuserat på kapitel 11: *Of Good Execution in General in Singing and Playing* och kapitel 17 med den nättä titeln: *Of the Duties of Those who Accompany or Execute the Accompanying or Ripieno Parts Associated with a Concertante Part*. Jag har valt dessa delar för att de innehåller mest av intresse för mig i rollen som continuocellist. En del citat har jag lämnat okommenterade då jag tycker att de är tydliga och klara i sig själva. Ibland har jag valt att sammanfatta med egna ord. Det är på intet sätt en fullständig genomgång av Quantz' text och det är inte heller meningen. Jag har helt enkelt valt att plocka ut det som jag tror att jag, och andra baslinjespelare, kan ha mest nytta av.

Den **klingande delen** av detta arbete består av en inspelning från en konsert där jag tillsammans med Kristine West och Marcus Mohlin spelar en

flöjtsonat av JS Bach. I tredje kapitlet beskriver jag kort vårt arbete och diskuterar de musikaliska val vi gjort både i förhållande till Quantz idéer och till mina ”egna” musikaliska verktyg.

Mina två huvudlärare under min masterutbildning, Mime Yamahiro Brinkmann i Stockholm och Viola de Hoog i Bremen nämns några gånger vid enbart förnamn. Jag är mycket glad för deras undervisning och råd. Även Ann Wallström, min handledare, har som lärare och medmusiker varit en stor inspiration för mig och mitt continuospel och därmed denna text. De citat från personer i min närhet som finns med är nedskrivna utifrån eget minne och egen tolkning.

Musikaliska verktyg

Jag tvekade länge inför att använda ordet verktyg, det låter så konkret och krasst. Istället försökte jag med begrepp som musikaliska kunskaper, metoder, angreppssätt. Till sist valde jag dock att försöka vara så tydlig som möjligt även om det jag försöker beskriva såklart är och måste få vara oändligt nyanserat och komplext.

Dessa verktyg är ett slags praktiskt resultat av min samlade erfarenhet hittills. Med dessa verktyg kan jag ta mig an och studera in ett stycke musik och de kan hjälpa mig att hitta vad som saknas när något inte funkar i en ensemble. Jag har helt enkelt försökt beskriva *”saker som det är bra att ha koll på för att spela bra continuo”*

Form, perioder och fraser – hitta kadenserna

Medvetenhet om form, perioder och fraser innebär att du har koll på vad som hänger ihop med vad, var saker börjar och slutar, och hur de olika delarna står i relation till varandra. Detta ger dig förutsättningar för att forma och gestalta.

I barockmusik har man i basstämman ofta stor hjälp av att kunna identifiera kadenser för att sedan avgöra vilka som är de största/viktigaste kadenserna och vilka som är mindre på vägen. Har du koll på när kadenserna kommer kan du ofta gissa att det som händer innan en kadens hör ihop och kräver något slags ihållande av energi och spänning och att kadensen behöver upplevas som ett slags avspänning och avslut. Att känna igen sekvenser som rullar på är också bra, de syns ofta tydligt även om man bara har en basstämma framför sig, där passar det ofta att låta det flöda på och inte stycka upp så mycket. Att ha koll på solostämman, gehörsmässigt eller genom att läsa från flerstämmig not är såklart nödvändigt för att få en mer fullständig bild.

Ju mer teoretisk kunskap och/eller erfarenhet man har desto lättare blir det att identifiera olika former och strukturer, att i t.ex. en da capo aria kunna förutse: *”nu kommer b-delen, se upp för ny text och karaktär.”* Eller att snabbt kunna identifiera klassikern *”två korta fraser och sen en låång som*

går till kadens” Den här typen av kunskap kan ju också vara erfarenhetsmässig och intuitiv och inte alltid teoretiskt grundad.

Betoningar och sväng

Horisontellt kontra vertikalt spel

"If the orchestra sounds bad it's always your fault"

Detta underbara citat fick jag med mig från mitt första möte med Mime under en barockorkesterworkshop. Med glimten i ögat var det hennes sätt att understryka vikten av basstämman i orkestern och att det basspelarna gör, eller inte gör, kan ha stor påverkan på resten av ensemblen. Poängen är att om något i ensemblen inte funkar, alltid fråga sig själv om det är något jag i basstämman kan göra annorlunda och bättre. Att alltid ha fokus på helheten. Från detta första möte fick jag också med mig något som har varit extremt användbart för mig; att tänka i termer av horisontellt kontra vertikalt spel och att laborera med balansen däremellan. Att spela horisontellt innebär att fokusera på linje och flyt, kanske med fler längre, mer sångbara toner. I vertikalt spel är det kraftigare vertikala impulser, fler och större betoningar, kanske mer korta accentuerade toner.

När något inte funkar i samspel, karaktär eller frasering brukar jag prova att liksom balansera dessa spelsätt. Att luta över är något håll för att se om det ena eller andra sättet funkar bättre är ett snabbt sätt att hitta in i musiken.

När basstämman upplevs som för tung och stampig blir man inte så sällan uppmanad av dirigenter eller andra ledare att spela lättare. Detta råd är ju förståeligt men sällan så effektivt, ofta blir det lite svagare och mindre artikulerat men grundsvänget påverkas inte av denna instruktion. Ofta tycker jag att det i sådana fall kan vara bättre att tänka och spela mer horisontellt, alltså med mindre betoningar och mer flyt.

En anledning till att detta sätt att tänka är så användbart tror jag är att det inte är så tekniskt konkret. Det är mer bildligt och kan därför lätt anpassas till olika musik och situationer. Jag vet inte alltid vad det är jag gör när jag så att säga lutar över och börjar spela mer horisontellt eller vertikalt, men tanken är så pass tydlig att det intuitivt överförs till min spelstil.

Även om man kanske inte har hunnit sätta sig in i harmonik eller text ännu så är detta för mig ett mycket bra första steg för att forma en basstämman och också ett bra verktyg för att sen mer i detalj utveckla och variera stämman utifrån karaktär och fraser mm.

Betoningshierarkier

Idén om betoningshierarkier ligger i grunden för barockmusiken och mycket senare musik, även om den västerländska konstmusiken under 1800- och 1900-tal kom att gå mot ett mer egaliserat ideal. Ofta pratar källorna om goda/ädla toner och dåliga/oviktiga toner.

Teoretiskt är idén om betoningshierarkier ganska enkel. Den går ut på att det i en takt finns slag som betonas starkare än andra. Ettan är alltid mest betonad, trean näst mest betonad, därefter tvåan och sist fyran som betonas minst., detta för en fyrtakt. I en tretakt är ettan starkast, trean näst och tvåan

minst betonad. Denna grundmodell gäller i princip över alla nivåer, alltså även inom t.ex. en grupp toner som alla får plats i ett slag.

Praktiskt är långt mer komplicerat. Hur ska man förhålla de olika nivåerna till varandra? Betoning i vilken grad? På vilket sätt? Hur blir det när fyran är dissonant och följande etta är upplösningen?

Att plocka fram betoningshierarkier är ett sätt att få struktur och styr på taktarten och svänget i en basstämma men att spela flera takter i följd med samma betoningsmönster i varje takt kan upplevas som väldigt statiskt och tungt. En jämnare betoning kan ge bättre känsla av linje och fras och man behöver också balansera med hänsyn till karaktär, perioder, fraser och harmonik. Viktigast tycker jag är att balansera mot karaktären. Ett glatt allegro kan behöva snärtiga ettor för att hålla karaktär och energi, men ett svävande andante kan helt dödas med samma behandling. Sen kan ju betoningar göras på olika sätt, med tyngd, med accent, med vibrato... Jag tror att det är viktigt att i olika situationer göra sig uppmärksam på och medveten om på vilket sätt man betonar för att göra sig fri att laborera med betoningar och nyansera sitt spel.

Flexibilitet och tajming

Efter mitt första Vorspiel för Viola de Hoogs celloklass i Bremen var jag lättad. Jag hade spelat Geminianis d-mollsonat med Irene som continuocellist och också spelat continuo för Irene som gick ut hårt med två satser Boccherini. Både jag och Irene var glada över energin vi fick fram och tyckte nog att det lät helt ok. Viola var inte lika övertygad. Det första hon sa var: *"Well, you both play better solo than continuo.. "* och sen, till mig.. *"You like to lead, don't you?"* Även om jag förstod att det inte var menat så tog jag det nästan som en komplimang efter alla års kommentarer om att jag alltid är för försiktig, för passiv, för svag. Tydligt var det inte det största problemet i Violas ögon. Senare blev jag mer och mer medveten om att vad Viola saknade den där gången var inte energi och spelglädje men medvetenhet och flexibilitet.

Du måste ge flexibilitet för solisten och inte styra för mycket tajmingmässigt, du kan inte alltid placera ettorna precis i din egen tajming, du måste vara mer uppmärksam och medveten om solostämman. Visst, du ska hela tiden se till att hålla flödet igång men inte pusha för mycket. Det finns också tillfällen då basen kan ticka på och solostämman ligga friare över.

Basen måste hela tiden balansera stabilitet och flexibilitet vad gäller tajming. För att kunna göra detta behöver du vara medveten om fraslängder och perioder för att i så stor mån som möjligt kunna förutse och tillsammans med solostämman forma musiken., t.ex. genom att ge tid vid taktstreck och vid frasslut/början. Hur och på vilket sätt man väljer att balansera stabilitet eller flexibilitet är beroende av en mängd faktorer, inte minst personlig stil och smak, det är också en balansakt som sker i stunden i samspel med medmusiker, instrument, klang i rummet mm.

Harmonik och dynamik

Violas viktigaste uttryck i kontinuöndervisningen var, översatt, "*sätt inte ner foten på fel ställe*" dvs. betona inte på fel ställe, t.ex. en harmonisk upplösning. "*att betona en upplösning ska vara som att bränna fingrarna, du måste märka direkt!*" Denna noggrannhet gjorde mig mer medveten om harmoniska förlopp.

Det var också Viola som först uppmuntrade mig att sätta mig in i Quantz' idéer om olika nyanser för olika ackord. Extremt kortfattat: Ju mer dissonant ackord ju starkare dynamisk nyans. Quantz vänder ju sig främst till klavierspelaren men Viola menar att det är i princip direkt överförbart på andra bas-spelare och hon förespråkar själv ett mycket dynamiskt spel med extrema nyanser hos cellon från pp till ff.

För mig har det varit mycket inspirerande att utveckla min känsla för harmonik och jag tror att man har stor nytta av att kunna läsa och ta stöd i en besiffring.

Ibland kan jag föredra att tänka mer i termer av spänning/avspänning och motstånd i strängen framför stark nyans. Det känns naturligt att jobba med stråkhastighet och insvängning i förhållande till harmonik snarare än att tänka i decibel. För mig är det också ett bättre sätt att koppla ihop harmoniska förlopp med känsla och karaktär.

Karaktär och stråkhastighet

Stråkhastighet och motstånd i strängen är ett mycket bra verktyg för att forma ett styckes karaktär. Ett långsamt stråk med stor friktion i strängen ger tyngd och allvar i ett Grave och ett snabbt stråk på fjärdedelsbasen i ett allegro ger lyft åt solostämmans sextondelar. Även här finns möjligheter till oändliga nyanseringar. Man kan t.ex. använda ett snabbt stråk för staccato-åttondelar med pauser emellan även i en långsam sats för att ge en strikt och hård karaktär.

Insvängningen, alltså det sätt du sätter igång strängen på, är också ett bra verktyg att använda för att synka samspel, även när stämmorna har olika notvärden.

Text och artikulation

När man spelar tillsammans med sångare har man ett gyllene tillfälle att inspireras av texten och språket. Texten kan inspirera rent tematiskt, den kan ge grundkaraktär såväl som inspirera till betoning och tolkning av specifika ord. Ord som död och smärta har kanske extra dramatisk harmonik, ordet suck kanske suckande motiv. Även språkljuden kan överföras till instrument, du kan härma konsonanter och vokaler i din artikulation men framförallt kan du inspireras av språkets betoningsmönster och rytm. Även retorik och dialog-tänk kan vara mycket användbart. Självklart har man nytta av språkkunskaper, jag märker tydligt att den lilla nybörjartyska jag lärde mig i Bremen gör det lättare för mig att greppa handling och tematik i Bachrecitativ och Händelarios.

Min läsning av Quantz

Kapitel XI - Of Good Execution in General in Singing and Playing

Quantz inleder detta kapitel med att jämföra talaren och musikern:

"Musical execution may be compared with the delivery of an orator. The orator and the musician have, at bottom, the same aim in regard to both the preparation and the final execution of their productions, namely to make themselves masters of the hearts of their listeners, to arouse or still their passions, and to transport them now to this sentiment, now to that. Thus it is advantageous to both, if each has some knowledge of the duties of the other." (sid 119)

"As to delivery, we demand that an orator have an audible, clear, and true voice; that he have distinct and perfectly true pronounciation, not confusing some letters with others, or swallowing them; that he aim at a pleasing variety in voice and language; that he avoid monotony in the discourse, rather allowing the tone of the syllables and words to be heard now loudly, now softly, now quickly, now slowly; and that he raise his voice in words requiring emphasis, subdue it in others. He must express each sentiment with appropriate vocal inflexion, and in general adapt himself to the place where he speaks, to the listeners before him and to the content of the dicourse he delivers. Thus he must know, for example, how to make the proper distinction between a funeral oration, a panegyric, a jocular an discourse &c. Finally, he must assume a good outward bearing." (sid 119)

Denna nära koppling mellan det musikaliska språket och det talade är en av barockmusikens viktigaste utgångspunkter. Redan här förmedlar Quantz de viktigaste en interpret, liksom den gode talaren, behöver ta hänsyn till, nämligen: Tydlighet, variation, betoningar och att kunna anpassa sitt spel utefter det handlar om, karaktären. Allt med fokus på att beröra lyssnaren på olika sätt.

Så vilka är då Quantz' "*Good principles in execution*"?

Det första han tar upp är tydlighet: "*true and distinct*", man ska inte slarva med intonation, artikulation eller bågar:

"The tounging on wind instruments and the bowing on bowed instruments, must always be used in conformity with the aims of the composer. The fingers, no matter how smoothly or animatedly they move, cannot convey musical articulation by themselves, if the tongue or bow does not contribute its greater share, by proper movements suitable to the piece performed." (sid 122)

Och redan här känner jag mig både träffad och inspirerad. Det är så lätt som stråkmusiker att fastna i vänsterhandstänk och intonationsnoja. Detta trots att stråkbehandlingen ju är helt avgörande för det musikaliska, det är där du kan frasera, betona, artikulera och reglera ditt uttryck. Vänsterhandsjobbet är ju självklart extremt viktigt också men mer som en grundläggande förutsättning.

Om frasering:

"Musical ideas that belong together must not be separated; on the other hand, you must separate those ideas in which one musical thought ends and a new idea begins, even if there is no rest or caesura. This is especially true when the final note of the preceding phrase and opening note of the following one are on the same pitch." (sid 122)

Detta är för mig ett mycket enkelt och klart sätt att förklara frasering. Quantz förklarar visserligen inte så ingående hur man faktiskt gör men hans utgångspunkt är ändå befriande i sin enkelhet: håll ihop de musikaliska idéer som hör ihop och se till att vara tydlig med när en annan idé börjar. För mig kan det hjälpa att tänka i termer av att "spela klart", att se till att fullfölja och avrunda en fras innan nästa tar vid. Det behöver inte nödvändigtvis handla om att ge tid men att forma på något sätt så att frasen liksom hinner uppfattas. Det hjälper mycket om man vid en frasbörjan är medveten om längden på frasen så att man kan forma och flöda fram i den på ett organiskt sätt. I vilken grad man balanserar olika sätt att frasera beror ju verkligen på smak, stil och ensemble mm. Under min utbildning i modern cello var det mycket fokus på dynamik, att höjdpunkten på frasen skulle vara starkast rent nyansmässigt. Nu tänker jag kanske oftare i termer av ökat flöde i stråken för att leda framåt. Jag personligen tycker att tempofrasering kan vara väldigt härligt, d.v.s. att man låter tempot luta lite framåt mot höjdpunkten på frasen för att sedan avsluta lite mer tillbakalutat.

I nästa paragraf kommer Quantz in på frågan om betoningar. Han understryker först att alla toner måste få sitt korrekta värde, alltså som jag tolkar det, sin korrekta rytmiska längd. Med detta sagt går han dock vidare in på förhållandet mellan vad han benämner som "*Principal notes*" och "*passing notes*":

"Where it is possible, the principal notes always must be emphasized more than the passing"

Vissa toner ska alltså betonas mer än andra. I en grupp av fyra är ettan och trean mer betonade än tvåan och fyran. Quantz pekar dock på en del undantag från denna regel, t.ex. förordar han om tempot är snabbt betoning endast på den första av fyra, han påpekar också att en sångare i regel sjunger jämnare i snabba passager än exempelvis en violinist.

Efter att ha påpekat vikten av att framförandet upplevs lätt och flödande utan forcering betonar Quantz behovet av variation för att beröra lyssnaren:

"Light and shadow must be constantly maintained. No listener will be particularly moved by someone who always produces the notes with the same colour... Thus a continual alternation of the Forte and Piano must be observed" (sid 124)

I vilken grad och på vilket sätt man vill forma och variera är ju högst personligt och beroende på stil och sammanhang. Att känna att man alltid måste hitta på ngt nytt och kontrasterande kan riskera att störa flödet och karaktären. Det kan bli variation på bekostnad av ett mer organiskt flöde. Visst kan en snabb överraskande karaktärsförändring ge en stor och välkommen effekt och självklart vill man att spelet ska kännas fritt och lekfullt och ickestatiskt men det kan också vara väldigt gripande att liksom

hålla i en karaktär och genomföra en fras mycket konsekvent och mer gradvis förändra karaktärer och flöden. Om man gör jämförelsen med en talad dialog så måste ju inte varje ny fras vara ett motargument mot den föregående, den kan också vara en kommentar, ett medhåll eller en fördjupning. Jag tror att det är mycket personligt hur man föredrar att spela och höra musik, vissa musiker är mycket påhittiga och lekfulla, andra är mer stabila och föredrar längre sjok av idéer och kanske färre kontraster. Jag drar nog åt den senare. Att tänka mer i klangfärgsskiftningar eller intensitetsskiftningar kan för mig vara mer inspirerande än att tänka i termer av Forte och Piano. Det är lätt hänt att tolka Quantz som att han förespråkar just snabba skiftningar mellan Forte och Piano men han pekar ju också på alla nyanser däremellan.

Om karaktär skriver Quantz:

"Finally, good execution must be expressive, and appropriate to each passion that one encounters ... The performer of a piece must seek to enter into the principal and related passions that he is to express, And since in the majority of pieces one passion constantly alternates with another, the performer must know how to judge the nature of the passion that each idea contains, and constantly make his execution conform to it. (sid 124-125)

"In addition, as I have said above, each piece which has the character of one of those mentioned previously may have in it diverse mixtures of pathetic, flattering, gay, majestic or jocular ideas. Hence you must, so to speak, adopt a different sentiment at each bar, so that you can imagine yourself now melancholy, now gay, now serious &c. Such dissembling is most necessary in music. He who can truly fathom this art is not likely to be wanting in approval from his listeners, and his execution will always be moving. One should not imagine, however, that this fine discrimination can be acquired in a short time. ... It comes only with the growth of feeling and judgement." (sid 126)

Musikern behöver alltså, enligt Quantz, vara känslig för och tydlig med vilken känsla han i stunden ska förmedla. Allegron måste spelas i grunden livligt, Adagion i grunden känsligt men Quantz beskriver också ett än mer nyansrikt spel där olika uttrycksmedel, t.ex. ornament, nyanser, artikulation och betoningar kombineras på mängder av vis för att ge olika uttryck. Man får ju intrycket av ovanstående citat att det bör gå hyfsat snabbt i svängarna och det är möjligt att jag personligen skulle ha svårt för ett framförande i Quantz' stil, kanske skulle jag uppleva det som alltför teatraliskt och splittrat, det är omöjligt att veta.

Kapitel XVII - Of the Duties of Those who Accompany or Execute the Accompanying or Ripieno Parts Associated with a Concertante Part

I detta kapitel går Quantz igenom grupp för grupp i orkestern och ger råd specifikt för varje instrumentgrupp. Eftersom jag ofta jobbar i ensembler där vi kollektivt leder så tyckte jag att första sektionen var väldigt relevant.

Section I – Of the Qualities of a Leader of an Orchestra

Ledaren bör enligt Quantz ha kunskap om komposition och harmonik samt god kunskap gällande utförande. Hen får gärna vara violinist! Ledaren måste inte vara virtuos på sitt instrument men ska ha stor erfarenhet av att spela i bra orkestrar.

"The greatest skill required of the leader is that he have a perfect understanding of how to play all types of compositions in accordance with their style, sentiment and purpose, in the correct tempos." (sid 208)

Ledaren bör också ha god pulskänsla: *"The leader of an orchestra must also know how to keep perfect time"* och se till att alla spelar lika: *"For the greatest beauty of performance stems from the uniformity with which all the members of the orchestra play"*

Vad gäller samspel och att spela lika så är min erfarenhet att det finns en fara i att av fel anledning fokusera för mycket på anpassning och att spela lika i en ensemble. Det kan vara bättre att låta det spreta ordentligt under processens gång för att utveckla och testa idéer och uttryck. För mig som är skolad i klassiskt stråkkvartettspel så var anpassning en av de viktigaste sakerna som alltid fick hög prioritet, samma vibrato, samma klang. I en barockensemble med blandade instrument är förutsättningarna helt annorlunda och det är en mycket större spridning på klangfärger. Faran är att man, ofta med begränsad reptid, lägger för mycket energi på att få ihop det och låta lika och för lite på att komma in i musiken och forma den. Visst kan en helt synkad stråkhastighet hos flera musiker samtidigt ge en stark effekt och samklang och balans är absolut viktigt men det får inte bli det första och enda man jobbar med, dessutom vill man ju gärna höra individuella uttryck även i en ensemble.

"To give his instrumentalists a better foundation in good execution, and at the same time to make them good accompanists, the leader will do well to frequently rehearse, in addition to music of many other kinds, overtures, characteristic pieces, and dances that must be played in an accented and expressive manner, with either a short and light bow-stroke or with a sharp and heavy one. In this way he will accustom his accompanists to play each piece in accordance with its character, with majesty, fire and animation, and in a sharp, distinct and uniform manner. Experience shows that those who have been trained in good town bands, and have long played for dances, make better ripienists than those who have practised only the galant manner of playing and only one type of music... an all-too-galant manner of playing, and a long dragging, or sawing bow-stroke, are less effective in the accompanying body of a large orchestra than they are in a solo or a small chamber ensemble" (sid 210-211)

Ovanstående är mycket intressant stycke tycker jag. Quantz betonar, som jag tolkar det, vikten av att utveckla ett karaktärsfullt och uttrycksfullt spel hos orkestermedlemmarna. Han den förordar erfarenhet som det ger att spela till dans och varnar för ett alltför galant, (kanske utslätat?) spel. Sammanfattningsvis kan man väl säga att: *"ju mer koll och erfarenhet ju bättre"*. Särskilt viktigt för en continuospelare tycker jag det är att ha bra pulskänsla och tempominne. En cellist eller basist som är instabil pulsmässigt ger en instabil grund och en god pulskänsla är ju grunden för att

kunna laborera med betoningar och tempofrasering. Quantz förespråkar ju att träna sig på spel till dans och där är ju pulsbehandling och tempomedvetenhet oerhört viktigt. Min erfarenhet är också att continuospelare som har erfarenhet från andra genrer, exempelvis folkmusik eller pop/rock, har ett försprång när det gäller pulskänsla jämfört med musiker som enbart har klassisk skolning. Det är fascinerande hur i övrigt helt briljanta violinister som gått en musikerutbildning på KMH kan öka eller sacka tempot i ett stycke helt omedvetet, det är helt enkelt inte något som prioriteras så högt i den traditionella undervisningen.

Section II – Of the Ripieno Violinists in Particular

Här tar Quantz chansen att ytterligare betona och förklara stråkartens betydelse:

"In the performance of music on the violin and the instruments similar to it the bow-stroke is of chief importance. Through it the sound is drawn from the instrument well or poorly, the notes receive their life, the Piano and Forte are expressed, the passions are aroused, and the melancholy is distinguished from the gay, the serious from the jocular, and the sublime from the flattering, the modest from the bold. ... That the fingers must also contribute their share, and that you must have a good instrument and true strings, is self-evident. But since, even with all of these things, the execution may still be very defective, no matter how accurately and truly you stop the strings, how well the instrument sounds, or how good your strings are, it naturally follows that, with regards to execution, the bow-stroke is of central importance." (sid 215-216)

Quantz ger lite tips om ner och upp-stråk i olika typer av fraser och betonar också vikten av att lära sig spela uppstråk lika betonade som nerstråk, även om nerstråket behåller sin plats som det mest kraftfulla:

"The equal strength and dexterity of the up-stroke and the down-stroke required above is most necessary in the current musical style ... Although certain notes must necessarily be taken with a down-stroke, an experienced violinist with the bow completely under control can also express them well with an up-stroke. This freedom of the bow must not be abused, however, since on certain occasions, that is, if one note requires considerably more sharpness than the others, the down-stroke remains superior to the up-stroke." (sid 222-223)

Senare kommer Quantz in på stråkartens avgörande betydelse för karaktären:

"Now it is necessary to discuss the type of bow-stroke required by each piece, each tempo, and each of the passions to be expressed. These matters indicate to the violinists, and to all those who occupy themselves with bowed instruments, whether the stroke should be long or short, heavy or light, sharp or quiet" (sid 230)

"The Allegro, Allegro assai, Allegro di molto, Presto and Vivace require a lively, very light, nicely detached and very short bow-stroke, especially in the accompaniment... " (sid 231)

"An Arioso, Cantabile, Soave, Dolce or poco Andante is executed quietly, and with a light bow-stroke." (sid 231)

"A Maestoso, Pomposo, Affetuoso or Adagio Spirituoso must be played seriously and with a rather heavy and sharp stroke"(sid 231)

"A slow and melancholy piece, indicated by the words Adagio assai, Pesante, Lento, Largo assai or Mesto, requires the greatest moderation of tone, and the longest, most tranquil, and heaviest bow-stroke. (sid 231)

Alla dessa karaktärsexempel känns väldigt relevanta som utgångspunkt för en continuo-cellist och det här ligger mycket nära mitt eget sätt att tänka.

Section IV – Of the Violoncellist in Particular

Här skriver Quantz om vikten av att ha ordentlig klang och inte spela för klen:

"In general the violoncellist must strive to draw a full, round, and virile tone from his instrument; in this regard the manner in which he guides the bow is of great importance, and whether it is too close to, or too far from, the bridge. If, for example, in a large ensemble he carries delicacy too far, and plays so softly that he seems to be touching the strings with a featherduster rather than a bow, he will earn little praise. " (s 242)

Så, tydlighet och ett visst mått av kraftfullhet är enligt Quantz viktigt hos en cellist, särskilt i orkestersammanhang. Här kan jag känna mig träffad då jag ofta upplever mitt eget spel som ngt för finlemmat och klen. Men att kunna spela lätt och elegant är ju också en tillgång och hur kraftfull man behöver vara beror ju även på medmusikernas spel. Jag jobbar dock på att utveckla mitt spel så att jag även har ett mer kraftfullt spel att ta till då det behövs, t.ex. när man spelar enkelbesatt med en stor kör. I kammarmusiksammanhang kan jag dock bli mycket trött på idén om att ”starkast vinner” I längden hoppas och tror jag på att andra kvaliteter som nyans- och färgrikedom och tajming och flexibilitet också räknas.

Quantz manar till försiktighet med extra ornamentation av basstämman, men medger att det i vissa fall kan vara fint om cellisten vet att göra det på ett skickligt sätt och i samspel med solostämman. Överhuvudtaget bör cellisten vara medveten vad gäller den musikaliska helheten: harmonik, struktur, form, karaktärer och känsla.

"If the violoncellist understands composition or a least something of harmony, he will find it easy to help the soloist to bring out and make apparent the different passions expressed in a piece by its composer. ... The violoncellist can contribute much to the perfection of a good ensemble if he does not lack feeling, and if he directs the proper attention to the whole, and not just his own part. He must also determine which notes must be stressed and brought out more than the others. " (sid 244)

Så vilka toner ska betonas och tas fram enligt Quantz? Främst är det harmoniken som påverkar: Toner som har dissonanser över sig ska betonas, även toner med tillfälliga förtecken. När kadensen leder någon annanstans

än till förväntad grundton skall den ton som spelas istället för den förväntade betonas.

Vad gäller betoningen av bedrägliga kadenser så håller jag inte riktigt med. Min erfarenhet är att också subito svaga nyanser kan ge en känsla av betoning, en spotlight på ackordet, det är ngt som Quantz inte alls tar upp, han förespråkar ju en betoning av den bedrägliga upplösningen genom en stark nyans.

Slutligen ger Quantz en litet råd om angående bästa sättet att lära sig detta ackompanjerandets hantverk:

"But the art of accompanying well cannot be learned either by oneself or by playing only in large ensembles. Anyone who wishes to give himself a secure foundation must accompany many able individuals; and if he does not allow himself to be vexed by accepting their advice occasionally, the benefits will be all the greater. There are no born masters and one person must always learn from another" (sid 246)

Section VI – Of the Keyboard Player in Particular

I kapitlet riktat till tangentspelaren fortsätter Quantz diskussionen kring betoningar:

"The accompanist will often encounter notes that require more emphasis than others, and thus he must know how to strike them with greater liveliness and force, and how to distinguish them clearly from the other notes that do not require emphasis. The former include the long notes intermingled among quicker ones, also the notes with which a principal subject enters, and above all the dissonances." (253-254)

"To excite the different passions the dissonances must be struck more strongly than the consonances... The harsher the dissonance, the more pleasing is its resolution. (sid 254)

Nu är vi inne i Quantz tankar kring harmonik och dynamik, ju mer dissonant desto starkare nyans. Mycket pedagogiskt bifogar Quantz här ett kort stycke, *Affettuoso di Molto*, där han anger dynamiska nyanser under den besiffrade basstämman beroende på hur dissonant ackordet är. Han rekommenderar att man spelar stycket både med föreskrivna nyanser och utan för att på så sätt vänja sig vid hans idéer och känna skillnaden för att sedan själv kunna avgöra vilken nyans ett särskilt ackord kräver även när det inte finns utskrivet.

Affettuoso dimolto.
Fig. 1.

T. A. B. XXIV.

pia. *mfz* *p*: *f*: *p*: *mfz*: *p*: *f*: *p*: *mfz*: *f*: *p*:

mf: *p*: *f*: *p*: *f*: *ff*: *p*: *f*: *ppizz*: *p*: *mfz*: *ff*: *p*:

f: *p*: *pp*: *f*: *p*: *mfz*: *ff*: *p*: *mfz*: *p*: *mfz*:

p: *mfz*: *f*: *ff*: *p*: *f*: *p*: *pp*: *f*: *p*: *pp*:

mfz: *f*: *ff*: *p*: *mfz*: *f*: *p*: *mfz*: *p*: *f*: *p*: *f*: *p*: *ff*: *p*:

pp: *ff*: *p*: *mfz*: *p*: *pp*: *f*: *p*: *f*: *p*: *f*: *p*: *pp*:

Notbild från första utgåvan 1752.

"With this manner of accompanying you attempt to give an imitation of the human voice, and such instruments as are capable of swelling and diminishing the tone. Yet much must also depend upon good judgement and refined sensitivity of spirit. Whoever lacks these two qualities will make but little progress in this respect, unless he supplies himself with them by serious effort, and by much experience; for knowledge can be gained by industry, and by industry you can come to the aid of nature." (sid 256)

Quantz verkar alltså mena att man genom övning och erfarenhet kan utveckla sitt goda omdöme och sin känsla.

Vad gäller Quantz' idéer om dissonanser och nyanser så känner jag ju igen mycket av det från Violas undervisning. Hon förespråkade ett mycket dynamiskt nyanserat spel med utgångspunkt från just detta exempel. Men jag har ett slags inbyggt motstånd mot ett extremt dynamiskt varierat spel som jag kan uppleva som nästan instabilt och flåsigt. Jag är lite skeptisk mot tanken på att överföra Quantz' föreslagna nyanser direkt till cellostämman, kapitlet är ju trots allt riktat till en tangentspelare som ju har andra uttrycksmöjligheter. Men jag tror absolut att graden av dissonans är något att väga in i en helhet och jag tror definitivt att jag kan ha nytta av att lära mig mer generalbas. När det gäller att läsa besiffring är jag fortfarande nybörjare.

JS Bach, Sonat för flöjt och Basso continuo, BWV 1034.

Liveinspelningen är från en konsert i Falu Kristine kyrka i juli 2013. Kristine West och Marcus Mohlin spelar tillsammans med mig en sonat av JS Bach som varit med i vårt konsertprogram sen vi började spela tillsammans knappt ett år tidigare. Jag har kämpat med basstämman både tekniskt och musikaliskt och är stolt men inte nöjd med hur det låter här. Nedan följer några exempel på hur jag/vi använder olika musikaliska verktyg och Quantz' idéer. Jag kommenterar också saker jag inte är nöjd med och diskuterar hur jag tror att jag kan utvecklas vidare.

Largo ma non tanto

I första satsens början använder jag ett mycket horisontellt spel, det suddar visserligen ut fyrtakten och går emot betoningshierarkier men jag tycker att det ger en väldigt bra largo-karaktär och ger utrymme för att bygga upp spänningen och klangen.

Vi använder ganska mycket cesurer för att som Quantz säger visa vilka musikaliska idéer som hör ihop och vilka som inte gör det.

Vad gäller Quantz idéer om nyanser så är det ju inte alls från ff till pp som han förordar. Men vi försöker forma harmoniskt dramatiska ställen genom att spela starkare, mer i strängen och kanske framförallt mer artikulerat. Vi ger också ganska mycket utrymme tajmingmässigt när någon stämma blir extra uttrycksfull och låter även basstämman vara solistisk.

Allegro

I andra satsens början använder vi mer betoningshierarki och låter fyrtakten komma fram med lite extra längd på ettorna för att skapa sväng och karaktär. Tanken är ett slags strikt med ändå lekfull tangokaraktär. Satsen fortsätter i lekfull allegrostil med fokus på sväng.

Andante

Denna sats har varit väldigt problematisk för mig kanske just på grund av dess enkelhet. Jag har fortfarande inte hittat ett sätt att spela basstämman brutna ackordstoner på som jag tycker klingar helt rätt. Man vill både få fram en stabilitet och jämnhet och samtidigt få forma och vara flexibel. Det

är helt enkelt väldigt känsligt, och det är som att varje litet felsteg stör något enormt. Jag spelar här något slags halvlånga klocktoner som jag valt egentligen mest för att kortare eller längre kändes ännu mer fel. Stämman känns mycket tangentmässig även om cello tillför något klangligt. I mittendelen av satsen känns det mer självklart att ta ut svängarna och spela bredare.

Jag tror att det som skulle hjälpa mig att komma vidare med denna sats är dels att jag stabiliserar min teknik så att jag slipper oroa mig över intonation men framförallt att jag mentalt släpper fokus på mig själv för att istället gå upp mer i helheten och gå på harmonik och de fantastiska linjer som finns i solostämman. Jag märker tydligt när jag ser denna video att min tajming i förhållande till Kristine och Marcus inte alltid funkar, och det är väldigt synd. Jag tycker också att min insvängning ibland är för klumpig och direkt.

Allegro

Här spelar vi i basstämman för det mesta så kort och energiskt vi förmår. Jag tycker att vi lyckas hyfsat med att forma satsen och få till en bra karaktär men skulle önska ännu mer sväng och bakåtlut ibland. För att få till det behöver jag spela vissa toner längre och använda mer betoningshierarkier, särskilt på micronivå. Trots att det är ett lekfullt allegro använder vi särskilt mot slutet ett ganska kraftfullt och ösigt spel i basstämman som jag tycker ger bra energi och passar för formen.

Sammanfattning

Efter min läsning av Quantz är det slående hur mycket jag känner igen från den undervisning jag fått både på Collegium i Stockholm och i Bremen. Det märks att Quantz' text är en klassiker.

Jag känner särskilt igen idén om att alltid försöka hitta och utgå från styckets karaktär. Vid en första anblick kan detta karaktärstänk se förenklande ut, i all fall kan jag ibland uppleva det så. Frågor som *Vad är det här för något? Vad vill jag säga med det här?* kan bli platta om de ska besvaras kort med några tydliga ord. I skrivandet av den här texten har det tagit emot att beskriva en sats som "*lekfull*", ändå har jag gjort det. Men jag hoppas att det klingande resultatet är mer än så. Det finns ju utrymme för oändliga nyanser, som Quantz också påpekar. Man är fri att använda även mycket personliga associationer för att utmana sin musikaliska fantasi snarare än att placera stycken i olika fack. Där tror jag också att olika musiker behöver få gå olika vägar. För vissa passar det att fantisera ihop konkreta historier och platser. Andra behöver få vara mer abstrakta, eller kanske rent känslomässiga. För mig är det ofta en mycket fysisk, kroppslig upplevelse, känslan av motstånd eller flyt, öppenhet eller konkret insisterande.

Vad gäller mitt eget spel så vill jag gärna ta ut svängarna mer, bredda mina uttrycksmedel och våga fullfölja mer. Jag vill också jobba mot ett mer varierat och nyanserat spel. För mig personligen tror jag det är viktigt att stabilisera min teknik och sen våga lita på den för att på så sätt kunna släppa fokus på mig själv och gå upp mer i det musikaliska, ge mig hän mer helt enkelt.

Att samarbeta med andra stråkmusiker är viktigt för att utforska klangmöjligheter och stråkarter men jag får inte glömma att jag kan använda ett brett spektrum även när jag spelar med t.ex. blockflöjt och cembalo. I samspelet med en cembalist är det tydligt att vi faktiskt har ganska olika uttrycksmedel och roller trots att vi utgår från samma stämma. Som cellist kan du göra mycket klangligt och dynamiskt och du har möjligheten att använda ett brett legatospel och skriftande klangfärger. Det är en utmaning att förstå varandra och hitta ett sätt att samverka där man använder sitt instruments styrkor och inte går för långt i att försöka låta lika. Som barockcellist är det också viktigt att inte bara spela continuo utan också fortsätta utmana sig tekniskt och musikaliskt med solorepertoar.

Något av det mest inspirerande i Quantz' text är hans uppmuntran till att spela sig till erfarenhet och känsla och hans råd kring hur man kan utvecklas. Där känns ju texten väldigt relevant. Spela med duktiga musiker, var öppen och mottaglig för kritik, öva och jobba på!

Litteratur

Johann Joachim Quantz – On playing the flute (1752) I översättning av Edward R. Reilly, Faber and Faber 2

