

Kurs: DA1010, Examensarbete, master, orkesterdirigering, 30 hp  
2016

Konstnärlig masterexamen i musik, profil orkesterdirigering

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

---

Handledare: Glenn Mossop

Staffan Mårtensson

# *Primus inter pares*

– instrumentalisten som dirigent

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete  
Till dokumentationen hör även följande inspelningar:

-J Strauss d y: Ouvertyr till Läderlappen  
Gävle Symfoniorkester, dir S Mårtensson, 2016-01-14

-J Brahms: Haydn-variationer op 56a  
B Bartók: Konsert för orkester  
Norrköpings Symfoniorkester, dir S Mårtensson, 2016-05-19



# Innehållsförteckning

Abstrakt/Sammanfattning.....	4
Bakgrund – vision.....	5
A. Inledande reflektioner.....	7
B. Vad bär man med sig upp på pulten? En liten hälsning till Bourdieu.....	10
C. Tre fallstudier – Tre konsertprojekt	
I.    Dirigent och solist med Gävle Symfoniorkester.....	12
II.   Musikalisk ledning av samarbetsprojekt KMH/Operahögskolan.....	16
III.  Förberedelser för examenskonsert med Norrköpings Symfoniorkester...21	
D. Slutlig reflektion.....	28
E. Referenser.....	31
F. Bilagor.....	32

-DVD av konsertframförande 2016-01-14 med Gävle Symfoniorkester, dirigent

Staffan Mårtensson:

    J Strauss d y: Ouverty till Läderlappen

-DVD av konsertframförande 2016-05-19 med Norrköpings Symfoni-orkester,

dirigent Staffan Mårtensson:

    J Brahms: Haydn-variationer op 56a

    B Bartók: Konsert för orkester

## **Abstrakt – sammanfattning**

I föreliggande arbete söker jag sammanfatta den process som fört mig från rollen som utövande instrumentalmusiker till rollen som dirigent.

Min metod är den personliga reflektionen med referenser till egna erfarenheter och till några framstående föregångare på dirigentpulten. Jag snuddar vid sociologen Pierre Bourdieus tankar och fokuserar sedan på tre specifika fallstudier. Dessa utgörs av mina reflektioner kring en konsert med Gävle Symfoniorkester då jag var både dirigent och solist, ett samarbetsprojekt mellan KMH och Operahögskolan då jag var dirigent för en operaproduktion samt slutligen mina konkreta förberedelser inför min examenskonsert med Norrköpings Symfoniorkester, då jag dirigerar verk av Brahms och Bartók. Här utgår jag från partituret till ett av verken och redovisar de observationer som ligger till grund för min musikaliska tolkning och för repetitionsarbetet.

Jag inleder och avslutar med reflektioner, då jag applicerar mina erfarenheter av och tankar, både personliga och allmänna, om ämnet – instrumentalisten som dirigent.

## **Bakgrund – vision**

Jag hade en upplevelse av att kroppen var musik. Det blev en vändpunkt i min musikerkarriär; det var då jag förstod att jag ville ägna mig åt dirigering på allvar. Det var i Kristiansand i Norge i december 2008. Jag var inbjuden som solist med Kristiansands Symfoniorkester. Det visade sig att jag skulle spela utan dirigent, med en kammarorkester bestående av stråkmusiker ur den stora orkestern, ledda från konsertmästarstolen av Pierre Amoyal. Han är en framstående fransk solist som jag hade samarbetat mycket med tidigare.

Jag spelade von Webers kvintett för klarinett och stråkkvartett i arrangemang för stråkorkester. Jag hade ofta spelat stycket, även med Amoyal och hans egen orkester.

Konserten visade sig äga rum i en kyrka. En härlig akustik och stor publik fanns på plats. Där var alltså ingen dirigent, utan jag stod i mitten av orkesterns halvcirkel och samspelade med Amoyal och orkestern. Inget ovanligt med den situationen, men något hände just den här gången. Jag upptäckte att mitt rörelsemönster befriades och att jag helt tog ledningen över framförandet. Förstasatsen, scherzot och finalen är virtuosa uppvisningar där man måste vara snabb som en vessla och mycket tydlig i impulserna. Den långsamma satsen däremot, är som en lång uttrycksfull operaaria, den har till och med ett recitativavsnitt. Det var där det hände, jag kände plötsligt att jag hade en otroligt uppmärksam ensemble som följde min minsta kroppsrörelse, trots – eller kanske också på grund av – att jag stod mest med ryggen mot dem. En och annan sidoblick, men annars var det kroppsspråket som talade. Jag dirigerade aldrig explicit med händerna, men framförandet blev mycket dramatiskt. Jag fick en varm känsla av att musiken var i kroppen och att den flöt ut genom mig till musiker och publik.

Denna händelse inträffade samma höst som jag bestämde mig för att bryta upp från mitt tidigare äktenskap. Det var en tid av nyorienteringar på flera områden i mitt liv. Jag träffade regelbundet en professionell samtalspartner/coach som hjälpte mig att belysa väsentliga sidor i min personlighet som behövde komma till fullt uttryck. Våra samtal ledde till mitt beslut att utvidga mitt musikskap med dirigering. Det var under dessa samtal, säkert flera månader efter konserten, som

känslan av att ha musiken i kroppen formulerades och befästes, och som den framstod som något lustfyllt och eftersträvansvärt.

Sedan dess lever jag i viljan att utforska den musikaliska ledarrollen på dirigentpulten. Alla aspekter av detta stora ämne intresserar mig; slagteknik, partiturstudier, formlära, musikalisk gestaltning, praktiska planeringsfrågor, musikval, möten med enskilda musiker, den eviga kritiken från mig själv och andra, jargong, auktoritet, hierakier, orkesterväsendet etc.

## A. Inledande reflektioner

*Primus inter pares – Den främste bland jämlingar* – så har jag valt att kalla detta arbete, för så uppfattar jag sammanfattningsvis den gode dirigenten.

Titeln kan möjligen vara kontroversiell; kanske kan den läsas som att dirigenten är förmer än övriga musiker. Det är inte avsikten, vilket jag hoppas ska framgå av det följande. Dirigenten är en musiker bland musiker som av inre tvång och övertygelse ställer sig upp och säger – explicit eller implicit – till sina kollegor: ”Jag ska leda er när ni spelar den här musiken. Vi ska tillsammans svara för framförandet, men jag ska ta de avgörande initiativen och jag ska ha det största ansvaret för hur vi presenterar musiken för en publik. Det är i grunden *min* tolkning av partituret som ska färga framförandet.”

På det sättet blir dirigenten den främste bland jämlingar. Han<sup>1</sup> tar täten, banar väg för sina kollegor och gör det möjligt för dem att ännu bättre uttrycka sig musikaliskt.

Konserten är ett koncentrat av ledarskap. Dirigenten har en serie val att göra, och att stå för. De flesta har gjorts i förväg under den egna instuderingen och under repetitionerna. Men många görs ändå till slut i stunden, på podiet. Där finns inte utrymme för debatt, utan musiken förs momentant från tonsättarens partitur via dirigent och ensemble till lyssnaren. En god dirigent står inte i vägen för musiken, utan låter sina gestaltande impulser inspirera ensemblen att ge av sin gemensamma musikaliska energi till publiken och även tillbaka till dirigenten. Så bildas ett egenförstärkande kreativt kretslopp i stunden.

Det är intressant att fundera på engelskans ord för dirigent, *conductor*. Det ordet på svenska – konduktor – används för elektriska ledare. Bland elektriska ledare är de främsta de som erbjuder minst *motstånd* mot strömmen av elektroner. Jag vill gärna se en musikalisk ledare på samma sätt. En god ledare hindrar inte musikens flöde.

För mig är därför *conductor* egentligen en mer tilltalande benämning än andra språks motsvarighet. Jämför svenskans och tyskans *dirigent*, franskans *chef*

<sup>1</sup> En dirigent kan ha vilket kön som helst. Valet av personligt pronomen i denna text utgör inte en värdering.

*d'orchestre* och italienskans *maestro*. De bär alla på besvärande hierarkiska konnotationer.

Men man kan ju slappna av lite och inte fastna i verbala hårklyverier; ett ord är bara ett ord. Det är upp till den som kliver upp på pulsten att i sitt agerande visa hur han fyller rollen med innehåll, oavsett yrkets benämning. Jag håller mig trots allt till *dirigent*.

Vem är mest skapande – tonsättare, ensemble eller dirigent? Omöjligt att avgöra, eftersom alla parter är beroende av varandra i stunden. Även publiken är påtagligt medskapande. Ett framförande i en tom sal, om än så koncentrerat, kan aldrig få den kommunikativa energi som ett med levande lyssnare.

Jag har ofta tänkt på den klassiska konsertsituationen som en kommunikativ treenighet bestående av tonsättaren–artisten–publiken, där alla är nödvändiga för att skapa den unika ”här-och-nu-känsla” som en fin konsert är. I den treenigheten är dirigent och ensemble (och ibland solist/er, kör, dansare etc) tillsammans att räkna som ”artisten”.

Dirigenten är den mest umbärlige, förstås – till och med Brahms-symfonier spelas ju ibland utan dirigent. Detta är viktigt att minnas för att erövra den ödmjukhet inför uppdraget och inför ensemblen som genomsyrar den gode dirigenten.

Ibland går kategorierna i varandra. Dirigerande tonsättare var länge de självklara orkesterledarna. En komponerande pianist kan ge en soloafton med egen musik. Men i det följande förutsätter vi dirigentens närvaro på scenen framför en ensemble.

Leonard Bernstein tillhandahåller en berättelse om hur dirigenten kan vara den elektrifierande länken mellan tonsättare–orkester–publik. Han har just hållit en föreläsning om sitt skapande som kompositör och dirigent och får följande fråga från en åhörare: ”Kan man göra rättvisa åt den musik man dirigerar när man låter sin ilska få utlopp och när den kanske kväver musiken?” Bernstein svarar:

Nej, jag antar att man inte kan det. [...] Om man ger utlopp för fientlighet, ilska och gör det till kärnan i dirigerandet, då har ni naturligtvis rätt. I så fall har man absolut ingen möjlighet att hålla musiken under kontroll. Men jag



minns Koussevitzky då han dirigerade en Tjajkovskijsymfoni någon gång när han befann sig i sitt allra största *rage*. [...]

'Tet var vunderbart i kväll, eller hur, Lenuschka. Jak var *en rage*.'

Och jag förstod vad han menade. Då han närmade sig verket fanns det något särskilt hos honom som han var tvungen att få utlopp för. Det var nödvändigt att bli kvitt detta speciella något, men han förlorade aldrig herraväldet över det och det var i dessa ögonblick han gav sina allra största konserter. Och när nedslaget kom var det som om jorden rämnat, ingenting mindre. Det var så uppdämt inom honom, och spänningen hade blivit så stark att utlösningen blev ett jordskalv.<sup>2</sup>

Bernstein var själv känd för sin extremt smittande musikalitet på pulten. Jag har spelat med honom och upplevt hans starka utstrålning. En reflektion i samband med detta är att alltför stora känsloutbrott på pulten, om man är för mycket *en rage*, kan skapa motstånd och suga energi ur musikerna om det uppfattas som överdrivet, egofixerat, överspönt, pretentiöst.

Den store opera- och konsertdirigenten Bruno Walter är inne på samma spår i sitt råd till blivande dirigenter:

Lägg hela er själ i musicerandet, men låt aldrig känsloruset bedöva ert iakttagande intellekt, er ledande vilja.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Bernstein L, 'En informell föreläsning', översättning: Anders E. Ramsay, i *Musikens oändliga rikedom*, Rabén & Sjögren, Stockholm, 1971, s 260

<sup>3</sup> Walter B, *Musik och musiker*, översättning Kajsa Rootzén, PAN/Nordtedts, Stockholm 1967, s 81

## B. Vad bär man med sig upp på pulten? En liten hälsning till Bourdieu

Den franske sociologen Pierre Bourdieus studier av och slutsatser om det sociala spelet mellan människor i vårt samhälle erbjuder många intressanta aha-upplevelser. Han är berömd för sina formuleringar av och metodiska dissekerande av de olika förutsättningar och förvärvade tillgångar vi har med oss i våra sociala sammanhang, privata och professionella. Han identifierar bland annat att vi förutom rent finansiella tillgångar i form av egendom, inkomster, förmögenhet förfogar över ett *socialt kapital* bestående av till exempel *kulturellt kapital*, i form av uppfostran och utbildning, och *symboliskt kapital*. Det senare är mest intressant för mig i detta arbete.

När man rör sig i det professionella musiklivet, möter man kollegor och konkurrenter som är involverade i ett socialt spel. Spelet försiggår på ett fält som befolkas av människor som är disponerade på ett visst sätt (musiker, dirigenter, musikspecialister) och som gjort stora investeringar och insatser för att nå spelets speciella vinster (engagemang, gager, positiva omdömen, popularitet etc).

På detta fält, i detta spel, inträder man enligt Bourdieu alltså med olika grad av symboliskt kapital, väl beskrivet för det *litterära* fältet, som exempel, i följande citat:

Det är resultatet av sociala erfarenheter, kollektiva minnen, sätt att röra sig och tänka som ristats in i människors kroppar och sinnen. [...] En sådan kompetens är frukten av investeringar i läsning, men också i kontakter, vänskapsband, kärleksförhållanden och en allmän lokalkännedom i den litterära världen (litteraturvetenskapliga institutioner, tidskrifter, kulturredaktioner, förlag, krogar).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Broady D, Palme M, 'Pierre Bourdieus kultursociologi', i *Oppdragelse till det moderne*, Thuen R, Vaage S (red.), Universitetsforlaget, Oslo, 1989

För en dirigent i vardande skulle avslutningen av ovanstående passage, för att illustrera *musikvärlden*, kunna omskrivas till: En kompetens som är frukten av investeringar i musicerande, men också i kontakter, vänskapsband, kärleksförhållanden och en allmän lokalkännedom i den musikaliska världen (musikinstitutioner, orkestrar, tidskrifter, kulturredaktioner, krogar).

Utan att fördjupa mig mer i Bourdieu och hans sociologiska studier, som ju ligger långt från den här uppsatsens tänkta fokus, vill jag ändå poängtera att detta symboliska kapital är en konkret faktor i den situation jag beskriver, när instrumentalisten blir dirigent.

Det symboliska kapitalet skiljer sig naturligtvis mycket från individ till individ, från dirigent till dirigent. För en etablerad aktör i musiklivet som tänker sig att inträda i dirigentskrået, är det emellertid något som måste tas hänsyn till. Det är klart att erfarenheter som solist, kammarmusiker, orkestermusiker, konstnärlig ledare för flera festivaler ger mig andra förutsättningar än mina yngre studiekamrater. Jag litar på mina musikaliska impulser och har stor vana vid att leda och organisera. Jag har ett professionellt nätverk som kan vara en tillgång. Det kan å andra sidan vara belastande att känna musikerna i de professionella orkestrar som vi dirigentstudenter från KMH fått ”träna” på, och som jag fortsättningsvis kommer att möta.

Jag har vant mig vid att arbeta snabbt, koncentrerat och målinriktat men under studierna har jag förstått att vissa kunskaper, t ex partiturkännedom och slagteknik inte går att tillägna sig tidseffektivt. De kräver reflektion och långsiktighet och de måste få ta tid.

Jag vill ändå tro att mitt symboliska och sociala kapital varit ett positivt och lätt bagage att bära. Det skapar i bästa fall förutsättningar för att de ensembler jag har lett ska få en tilltro till min förmåga som musiker och ledare, och hjälper därmed till att underbygga min auktoritet på dirigentpulten.

Men man får också vara beredd på motsatsen. Under utbildningstiden har jag någon gång från professionella kollegor mött avund och en överdrivet kritisk attityd. Man glömmer att jag fortfarande studerar dirigering och därför borde tillåtas att misslyckas. Man förväntar sig kanske att mina färdigheter som dirigent direkt ska vara lika utvecklade som min instrumentalteknik.

## C. Tre fallstudier – Tre konsertprojekt

### I. Dirigent och solist med Gävle Symfoniorkester (11-14 januari 2016)

*Projektbeskrivning: Repetitioner och offentlig kvällskonsert med Gävle Symfoniorkester. Ett program med övervägande ”Wienermusik”, ungefär som en traditionell nyårs- eller trettondagskonsert. Fem dirigenter från KMH delar programmet. Undertecknad är både dirigent (J Strauss d y: Overture till Läderlappen<sup>5</sup>) och solist (Rossini: Introduktion, tema och variationer<sup>6</sup>)<sup>7</sup>.*

Jag var anställd som soloklarinettist i Gävleorkestern 1992-2000, härliga år med många viktiga erfarenheter som professionell musiker. De flesta av mina kollegor är kvar i orkestern, men jag har inte träffat lejonparten på 12-13 år. Mycket har hänt i min karriär under de åren. Nu skulle jag ställa mig framför mina forna kollegor som både dirigent och solist.

Repetitionerna filmades och gicks efteråt igenom med kommentarer från lärare och övriga studenter. Jag vill här ge några exempel på dirigerings tekniska, repetitionstekniska och sociala erfarenheter:

*Dirigerings tekniska erfarenheter:*

- koncentrera händerna framför kroppen
- ge impuls i rätt karaktär, följ upp
- ge impuls med hela kroppen, inte bara händerna
- minska oviktiga slag
- undvik att taktera i onödan, dirigera då hellre med endast vänster hand
- tempoövergångar: förbered med några passiva takter, ha kontakt med rätt orkesterstämma, följ upp övergången

<sup>5</sup> Strauss d y J, *Ouverture zur Komischen Operette Die Fledermaus* (1874)

<sup>6</sup> Rossini G, *Introduzione, tema e variazioni* (1819)

<sup>7</sup> En film från konserttillfället finns tillgänglig. Se bilagor.

Kommentar:

Läderlappsouvertyren är full av övergångar och skarpa skillnader i musikaliska karaktärer. Därför är det extra viktigt att ha kontakt med orkestern hela tiden. Jag dirigerade konserten utantill, vilket jag upplevde som på alla sätt lyckat. Jag inser när jag tittar på videon att väldigt mycket av kommunikationen sker med kroppsspråket som helhet, inklusive ansiktsuttryck. God teknik innebär, i dirigering liksom i instrumentalspel, att ta bort allt onödigt.

*Repetitionstekniska erfarenheter:*

- börja med genomspelning, repetera sedan inte det som redan fungerar
- tappa inte intensitet i repetitionsarbetet
- tala mindre, spela mer

Kommentar:

Här har jag kanske mina största möjligheter att utnyttja erfarenheterna från ungefär tjugofem år som klarinettist på Operan och i olika symfoniorkestrar. Jag tycker mig ha en bra förmåga att identifiera problem och att lösa dem. Det är likväl lätt att trilla i fallgropen ”prata, ta om – prata, ta om – prata, ta om”. Det bästa är att inleda arbetet med att spela långa stycken, helst hela verket/satsen. Sedan sätter man fokus på de ställen som inte fungerade med korta, tydliga instruktioner. Sedan möjligen genomspelning igen, men det kan också sparas till nästa dag. Alla sektioner i orkestern måste aktiveras. Som träblåsare vet jag hur frustrerande det är att vänta när en ostrukturerad dirigent leder repetitionen. Brassmusiker och slagverkare är utrustade med stort tålamod, men man har allt att vinna på att noggrant planera repetitionen med avseende på deras insatser.

*Sociala/kommunikativa erfarenheter:*

- prata inte med partituret, rikta instruktioner utåt med hög, tydlig röst
- ta in hela stråkstämmorna; titta ända bort till sista pult. Fokusera särskilt ofta på förstafiolstämman
- ha en levande mimik, hela tiden

-sjung inte solon, se kommentar nedan!

-avsluta gärna repetitionen något *före* utsatt tid, om arbetet är färdigt

Kommentar:

En stämledare kom till mig och min handledare i en paus och var upprörd över att jag sjungit ett solo för hans kollega för att visa mina musikaliska intentioner. ”Gör *aldrig* det för en stämledare!”, sa han. Jag blev mycket häpen. Jag fick också rådet att inte styra solot för mycket, med gestik. Detta var något nytt för mig, men jag uppskattade att jag fick höra det. Jag skyndade mig att tala med den berörda kollegan om saken. Hon var uppriktigt förvånad, hade inte på något sätt tagit illa upp. Hon kom till och med fram till mig några dagar senare och bedyrade att hon tvärtom *ville* ha sångförebildning på repetitionerna och varsam styrning på konserten.

Slutsatsen av denna ”incident” måste bli att man inte kan nog varsamt känna av enskilda musikers behov av frihet/styrning. Personligen, som musiker, har jag aldrig haft problem med att en dirigent gestaltar ett solo, eller ger impulser till gestaltning, om dessa impulser är rimliga och musikaliskt trovärdiga. Inte heller avvisar jag en sånglig förebild, det är ju trots allt den enklaste musikaliska kommunikationen. Däremot hör jag ogärna en ordrik beskrivning av hur något ska utföras. Men det är som sagt personligt. Man kan tycka att i den professionella rollen som musiker ingår att ha viss töjman gentemot dirigenten. Och vice versa.

En reflektion är att i det aktuella projektet uppmuntrades musikerna till att ge synpunkter till dirigenter och lärare i pauserna. Detta förekommer tyvärr nästan aldrig i verkligheten. Kommunikationen mellan dirigent och orkester på podiet är strängt formaliserad och utanför podiet sällsynt. Det är synd, för alla inser hur enkelt ett missförstånd eller en skillnad i syn på kommunikation kan desarmeras innan de blir stora bomber som briserar eller som undertrycks och skapar tysta konflikter. Nu fick vi prata om situationen och avdramatisera den. Den orkestermedlem som först kritiserat min repetitionsteknik kom senare fram igen och gav andra synpunkter, och beröm.

### *Reflektioner kring tolkningen*

Denna ouvertyr är ett standardverk som jag hört ofta och spelat själv dussintals gånger med olika orkestrar – konsertant och i sceniska sammanhang. Min tolkning är en blandning av mer instinktiva val, grundade på mina erfarenheter och traditionen, och medvetna val som repeterats in med orkestern. Jag försökte framför allt förmedla musikens skiftande karaktärer (energi, sentimentalitet, melankoli, lekfullhet, virtuoseri) och något av dramats galenskap, dråplighet och vällust.

Alla orkestrar älskar att spela ouvertyrerna, om man inte repeterar sönder den. Min tanke var att repetera på ett sådant sätt att jag öppnade för mycket spontanitet i framförandet. I det ingick också att för min egen del befästa utförandet av alla övergångar och göra dem så enkla som möjligt för att inte riskera att förvirra orkestern på konserten.

### *Reflektioner kring konserten*

Jag upplevde att orkestern, mina gamla kollegor, uppskattade mitt arbete och gav mig mycket värme. Känslan var att jag fick bra kontakt och att resultatet blev bra. Jag fick konkret och positiv feedback från ett dussin musiker.

Det är alltid speciellt att vara både dirigent och solist på samma konsert. Det är naturligtvis framför allt en bra möjlighet att visa upp sig på sitt instrument för orkester och publik och därmed vinna musikalisk trovärdighet och auktoritet. Jag tänker inte fördjupa mig i den situationen här, men en reflektion direkt efter konserten var att det trots allt är väldigt krävande att själv *spela*, speciellt detta virtuosa stycke. Det kändes jämförelsevis lätt att dirigera! Paradoxalt kanske, med tanke på min bakgrund, men ”det låter inte om pinnen”, som bekant.

## **II. Musikalisk ledning av samarbetsprojekt KMH/Operahögskolan (februari.-mars 2016)**

*Projektbeskrivning: Sångare ur Kandidatprogrammets andra årskurs gör en tre timmars föreställning med material ur Kärleksdrycken (Donizetti), Pajazzo (Leoncavallo) och Askungen (Rossini). Regissör: Eva Österberg. Orkestern består av studenter från KMH, en repetitör från OHS och en professionell konsertmästare, från Kungliga Operan. Tre offentliga föreställningar.*

Att tränga in i en opera – eller i det här fallet tre operor – kräver mycket förberedelse. I arbetet med sångare, repetitör, regissör behövs en överblick och detaljkunskap som inte går att tillägna sig snabbt. När man möter dessa medaktörer första gången bör man redan ha en klar bild av dramat vad gäller följande delar:

### *a) Dramaturgi*

Kunskap om textförlagor, handling, aktindelning. När inträffar höjdpunkter/vändpunkter/”transportsträckor”? Vilka är scenpersonligheterna? Möjliga strykningar?

### *b) Struktur*

När infaller arior, duetter, ensembler, recitativ? När är kören med? Orkesterns roll: ouvertyr, viktiga mellanspel, ackompanjerade recitativ mot secco-recitativ.

### *c) Musikaliska frågor*

Överblick över personerna/röstlägena, sångliga förutsättningar. Orkesterstorlek, disposition. En av de viktigaste musikaliska frågorna, kanske den allra viktigaste, är tempot. Se nedan. Inget är naturligtvis hugget i sten när arbetet börjar, men sångarna kommer till de sceniska repetitionerna med ett stort antal instuderingstimmar bakom sig och därmed med manifesta tempon i kroppen. Ska något ändras av dirigenten måste det göras tidigt.



### *Arbetsprocessen*

Efter sceniska repetitioner med piano och vissa musikaliska detaljrepetitioner med enskilda sångare eller ensembler kommer genomdrag aktvis och pianogenrep. Då har solisterna ofta mask och kostym och är motvilliga till musikaliska förändringar eftersom de har så mycket annat, sceniskt, att tänka på.

Sedan följer repetitioner med orkestern ensam och därefter samsjungning. Då sätts orkester och solister ihop för första gång. Jag har förstått att många solister är mycket nervösa för detta. Då är det viktigt att dirigenten är inkännande och inte utpekande mot solisterna. (Jag har som orkestermusiker tyvärr upplevt åtskilliga tillfällen då dirigenten gjort sig lustig över sångares misstag på samsjungning.)

Därefter är det dags för sceniska repetitioner med orkester, kör och solister. Jag tror alla inblandade alltid tycker att det är för få sådana repetitioner. Det vilar nästan alltid en stressad stämning över arbetet. Detsamma gäller förberedande genrep och genrep. Då är det för sent att detaljarbeta. Framåt, framåt är ledordet. Känslan av att allt går på räls, på gott och ont, är påtaglig.

Slutsatsen är att *tidiga förberedelser* är A och O. Dirigenten har i produktionens slutskede möjlighet att påverka skeendet på scen och i dike i stort sett bara genom sitt momentana ledarskap. Här räknas förutom den rena slagtekniken, kroppsspråk, attityd, planering. Framgångsrika förebilder saknas inte för mig som arbetat i det kungliga orkesterdiket i 16 år. Jag håller de dirigenter högst som förmått hålla huvudet kallt och inta en vänlig men saklig och konsekvent attityd mot sångare, musiker, regissör och övriga inblandade. Stora känsloutbrott och utpekande fasoner likaväl som överdrivet detaljarbete är kontraproduktiva.

Utan att förstå den här arbetsprocessen och också försöka förstå de inblandades reaktioner tror jag inte man kan bli en bra operadirigent.

### *Tempo*

En erfarenhet från mitt projekt på Operahögskolan och även från min praktik på Norrlandsoperan i september 2015 (Rigoletto av Verdi, jag var assistent åt dirigenten Rumon Gamba) är att alla tempon med orkestern på plats tenderar att bli långsammare än de som inristats under instudering och sceniska rep med

piano. Dirigenten bör ta hänsyn till detta och fråga sig om man har orealistiskt snabba tempon med piano. En erfaren pianist är naturligtvis medveten om detta också, och använder ett orkestralt tänkande i instuderingen. Mina erfarenheter både från Norrlandsoperans Rigoletto och från samarbetet KMH/OHS, där orkestern bestod mestadels av oerfarna studenter och en professionell konsertmästare från Kungliga Operan, pekar ändå mot slutsatsen att orkestern är ”trög”. Dirigentens tempoval är därför extremt viktiga och behöver övervägas mycket noggrant. Det kan låta som en självklarhet, men det är som sagt en levande erfarenhet. Från min egen plats i orkestern på Kungliga Operan kan jag inte bedöma hur tempona varit under sceniska repetitioner, men sällan har jag upplevt en dirigent som behövt bromsa orkestern när vi kommit till samsjungning. (I det aktuella projektet KMH/OHS var också en pianist/repetitör med i orkestern. Detta var naturligtvis en stor hjälp, inte minst under repetitionerna.)

När det gäller sångarnas tempo i förhållande till dirigenten, se nedan.

#### *Texten*

Idealet är att dirigenten kan sjunga texten utantill och förstå varje språklig nyans. Detta är kanske sällsynt och inte helt nödvändigt, men han måste tidigt kunna åtminstone *läsa* texten med någorlunda diktion och metrik och förstå dess innebörd i stort. För ackompanjerade recitativ kommer man inte ifrån att man måste kunna texten utantill för att kunna styra in orkestern på exakt rätt ställen.

#### *Relationen dirigent/solister*

Mina år som operamusiker har föranlett åtskilliga reflektioner över sångsolisters personliga uppfattning av rytmik, puls och agogik – den så kallade tajmingen. Mycket kan sägas om detta, men låt oss sammanfatta det med att tajmingen är mycket individuell. För en orkestermusiker kan skillnaden solister emellan vara svår att förstå. I en modern orkester är tajmingskillnader mycket små, jämförelsevis, och det beror naturligtvis på att den parametern är en av de viktigaste vid anställningen av orkestermedlemmar. För sångsolister är rekryteringen däremot styrd av en mängd andra variabler: röstläge, timbre, scenisk aktion, personlighet/artisteri, uthållighet, tidigare rolltolkningar,

kändisskap, prislapp, mm. Det är mycket sällsynt att en solistensemble består av sångare med samma tajming. Dirigenten måste alltså ta hänsyn till var och en av solisterna och leda/följa/bromsa efter personliga förutsättningar. Här tycker jag de verkligt stora operadirigenterna skiljer ut sig från de mediokra eller dåliga. Man kan inte behandla en solist som har ett krävande parti i ett utsatt röstläge och likaledes krävande scenerier såsom en superkalibrerad modern orkestermusiker som kan agera mycket sublimt och så att säga rytmiskt neutralt på en dirigents minimala handrörelser. Det är en sak att trycka ned en tangent, göra en oboeansats eller slå ett cymbalslag än att engagera röstapparaten under kanske extrema sceniska förutsättningar.

Min erfarenhet från det aktuella projektet är att man kan utforska varje solists musikalitet och förutse vilken relation man måste bygga upp för att den färdiga föreställningen ska kunna fungera. Tekniskt sett hade jag framgång med att insistera på kontakt och initiativ i varje upptakt och frasslut hos sångare som jag uppfattat som sena, och att andas tydligt med dem. Jag vet dirigenter som konsekvent tillämpar att ge ”sena” sångare överdrivet tidiga insatser. Jag är tveksam till det, för det kan inte verka annat än förvirrande för orkestern och urholka känslan av gemensam tajming.

Med sångare som tenderar att rusa verkar en ständig ögonkontakt och tröga handrörelser vara effektiva. Rytmiskt säkra och initiativrika solister vill nog ändå ha bekräftande blickar och rörelser, men kan kanske känna sig överstyrda och övervakade om man engagerar sig för mycket.

### *Arbetet med orkestern*

I projektet KMH/OHS ställdes jag inför en serie ovanligt stora utmaningar inför mötet med orkestern:

-Orkestern var med undantag av konsertmästaren och pianisten delvis tämligen oerfaren, se ovan.

-Vi spelade en lång föreställning med utdrag ur tre operor. Notmaterialet var fullt av språng och strykningar och därmed svårläst. Det var dessutom framtaget i viss hast och innehöll därför en del fel.

-Repetitionstiden var extremt knapp; endast en repetition med bara orkester före samsjungning.

Resultatet blev trots utmaningarna bra. Jag ser några konkreta anledningar till detta (här bortser jag från dirigentens eventuella kvalitéer):

- Musikerna var mycket ambitiösa och hängivna och förberedde sig väl enskilt.
- Konsertmästaren tog ett stort ansvar vad gäller stråksättning, stämrep och musikerskap.
- Samarbetsklimatet dirigent/konsertmästare var öppet och kreativt.

Man måste också hålla i minnet, och det är min viktigaste reflektion angående orkesterarbetet, att orkestern visserligen kommer in sist av alla i arbetsprocessen, men gör det med full energi och kompetens om dirigenten *låter* den göra det. Många problem som kunde ägnats tidsödande diskussioner och repetitioner under de få timmarna podietid, löstes så att säga av sig självt, genom att musikerna fick *spela* mycket. I pauser och mellan repetitionerna diskuterades småfrågor, fel i noterna etc. Det är en nyttig lärdom och en gammal sanning, att orkesterns musiker måste få en chans att utföra sina enskilda stämmor i sitt musikaliska sammanhang för att förstå och kunna få med alla detaljer. Det är viktigt att dirigenten ger orkestern det förtroendet.

*Slutligen:*

Det är ingen tvekan om att när ridån går upp och föreställningen börjar så är det dirigenten som är ledaren och som måste ta ansvaret för att allt får den puls som avsetts; av tonsättaren, regissören och av honom själv. Det är ett ledarskap där en mängd relationer ställs på sin spets i nuet. Min lilla erfarenhet som operadirigent låter mig ana vilket härligt rus det måste vara att leda en föreställning där allt går enligt planen och dessutom får unikt nytt liv varje kväll.

### III. Förberedelser för examenskonsert 19 maj 2016 med Norrköpings Symfoniorkester

*Projektbeskrivning: examenskonsert på Masternivå med Norrköpings Symfoniorkester. Repetitioner under tre dagar, sedan genrep och konsert<sup>8</sup>.*

*Program:*

*Brahms: Haydn-variationer op 56a<sup>9</sup>*

*Bartók: Konsert för orkester<sup>10</sup>*

#### *Programmet*

Jag har turen att få göra en hel konsert ensam eftersom jag är enda avgångselev. Detta är ett drömprogram som jag själv valt, med två mäktiga milstolpar ur orkesterlitteraturen. Det hade kunnat kompletteras med en solokonsert, men det stipulerade konsertformatet är ca en timme utan paus. Båda verken ger orkester och dirigent möjlighet att visa upp sina uttrycksmöjligheter i stor bredd.

#### *Orkestern*

Orkestern känner jag väl. Jag var anställd i den en säsong, 1996-97, som soloklarinettist/essklarinetist. Nyligen, i november 2015 var jag solist i ett uruppförande av Albert Schnelzers klarinettkonsert. Jag tror därför att jag kommer att mötas av en vänskaplig och kreativ attityd.

Norrköpings Symfoniorkester är en av landets bästa orkestrar med en mycket god arbetsmoral, med många högt meriterade instrumentalister. Brahms' *Haydn-variationer* är ett repertoarverk som sannolikt dyker upp varannan eller var tredje säsong. Bartóks *Konsert för orkester* spelas nog mera sällan. De flesta musiker har säkert spelat den, men man får räkna med att det också finns en hel del som inte gjort det, eftersom orkestern har föryngrats, även på ledande poster. Det är ändå ett verk som är älskat av alla musiker, så det finns nog inte många medlemmar som inte hört det. Med orkesterns ambition i åtanke kan man också

<sup>8</sup> En film från konsertillfället finns tillgänglig. Se bilagor.

<sup>9</sup> Brahms J, *Variationen über ein Thema von Jos. Haydn für Orchester* (1873), op 56a

<sup>10</sup> Bartók B, *Concerto for Orchestra* (1943)

räkna med att de som inte spelat det förut har lyssnat på inspelningar särskilt inför denna produktion.

Jag räknar också med att det har övats mycket enskilt och att stråksättningen är klar. Kanske har man haft stämrep också.

Hade det varit en normal produktion med en etablerad dirigent eller chefdirigenten hade förberedelserna före första repetition varit minutiösa. Nu är det en examenskonsert i slutet av säsongen med ovanligt mycket repetitionstid. Det talar för att förberedelserna är något mindre ambitiösa. Men jag är trots det säker på att förutsättningarna vad gäller orkestern för att göra en högklassig konsert är ypperliga.

### *Partiturstudier*

Jag känner båda verken väl som lyssnare, har hört dem många gånger på konsert och ännu fler på skiva, har spelat dem flera gånger i orkester. För att begränsa omfattningen av föreliggande uppsats har jag valt att här reflektera över och beskriva mina förberedelser av ett av dem, Bartóks *Konsert för orkester*.

#### *a) Tempo*

Partituret<sup>11</sup> är mycket detaljerat i anvisningar om spelsätt, artikulation, nyanser, och särskilt i tempoangivelser. Det behöver såvitt jag kan se inte råda något tvivel om vilka tempon Bartók önskade. Den välkända tveksamheten om tempot i andra satsen är enligt en fotnot i mitt partitur nu historia; ♩=94 ska det vara. Den satsen är den minst komplicerade i tempohänseende. Grundtempot är detsamma från start till mål, om än med åtskilliga ritardandon och accelerandon.

Metronomiseringarna i första och tredje satserna har likheter. Bartók anger i båda satserna *Andante, non troppo* och tempointervallet 73-64 på fjärdedelen. Ska

<sup>11</sup> Bartók B, *Concerto for Orchestra* (1943), partitur, Boosey&Hawkes, London, 1993 & 1997. Detta partitur är det senaste och mest vederhäftiga som jag kunnat hitta.

I listan över referenser till denna uppsats finns en länk till ett nedladdningsbart partitur från [www.ismlp.org](http://www.ismlp.org), en tidigare utgåva från samma förläggare. Det innehåller den felaktiga tempoangivelsen för sats 2 som nämns i texten samt en rad små fel som dock saknar relevans för mina resonemang. Det kan alltså användas av den läsare som önskar följa mina taktanvisningar.

man uppfatta det som att grundtempot skall sättas inom det intervallet och sedan hållas, eller att man kan agogiskt röra sig inom det?

I första satsens inledning väljer jag det sistnämnda betraktelsesättet. Jag vill att basar och celli ska frasera fram till sina långa toner i tt6, 16 och 29 i tre tydliga gester. Det är tänkbart att ge de tre gesterna något olika tempo. Den tredje ska dessutom ha ett medvetet *stringendo* och *ritardando*. Därutöver tycker jag inte tremoloavsnitten i fioler och altfiol i tt6-12 och 16-21 behöver ges ett motoriskt strikt tempo. Soloflöjten har också viss frihet i tt10-11 och 20-21. Från t30 är emellertid grundtempot etablerat i sin lägre grad,  $\text{♩}=64$ .

I sats tre väljer jag att läsa Bartóks tempoangivelser enligt följande: Grundtempot *Andante, non troppo* har två aspekter: ett lite snabbare ( $\text{♩}=73$ ) och ett långsammare ( $\text{♩}=64$ ). Jag vill hålla en linje från satsens början till t22, och då tror jag det är till fördel för strukturen om tempot inte varierar för mycket. Sedan följer en kanon i träblås och högt stråk i det lägre tempot. Hela orkestern sätter in och tempot blir något trögare ( $\text{♩}=64-62$ ) i en deklamerande stil från t34. Vid t62 börjar ett *Poco agitato, mosso, molto rubato* i tempo  $\text{♩}=80$  som föregås av ett två takters *poco allargando*. Detta allargando kanske kan sägas sluta i  $\text{♩}=50ca$ ; agitatot kommer alltså att innebära en direkt tempoökning på åtminstone en och en halv gång. Detta parti, tt62-83, är starkt kontrasterande mot satsens början och slut; i tempo, i karaktär ("call-response"), dramatik (*molto rubato*). Grundtempots långsamma aspekt återkommer, återigen med kanon-strukturen, i t84 men ökas i satsens extremt dramatiska kulmen t93-96 till  $\text{♩}=73$  för att sedan falla tillbaka något, fortfarande ytterligt dramatiskt. När inledningens tema återkommer i t101 är det i det höga tempot  $\text{♩}=73$  i enkelt *piano*, men bara i fem takter. Sedan föreskrivs den långsammare aspekten  $\text{♩}=64$  till satsens slut.

Sats fyra: efter en kort, ganska brutal unison inledning i fioler, altar och celli sätts ett dansant allegretto,  $\text{♩}=114$ . Som första kontrast ger Bartók altarna i takt 42 en något långsammare ( $\text{♩}=106$ ) men till karaktären mycket annorlunda melodi markerad *Calmo* och *cantabile*. Dessa två motiv arbetas vidare och sedan kommer satsens stora överraskning – klarinettens insisterande på att få gå till *Maxim*. Här är ett tillfälle då jag tänker medvetet avvika från partiturets tempoangivelser. Jag har ofta hört ett betydligt högre tempo spelas än det Bartók skriver. Jag förstår

varför. Originaltempot, halvnot = 94, tycker jag känns onödigt tungt för att få den parodiska effekten. Jag tycker att det är fullt försvarbart spela i ett mer ordinärt marschtempo, uppemot 112 på halvnoten.

I sats fem, finalen, föreskriver Bartók från takt 8 ett prestotempo med  $\text{♩} = 134$ -146. Ett lugnare avsnitt, tt161-196, följs av *Tempo I, presto* med  $\text{♩} = 134$ . Efter den långa mellandelen, tt256-383, i långsammare tempo,  $\text{♩} = 122$ , återkommer prestat. Bartók skriver återigen *Tempo I* men ger nu  $\text{♩} = 146$ . Så småningom upplöses det i ett *Tranquillo*  $\text{♩} = 120$ , där musiken i mitt öra rör sig i halvnotspuls. Jag kommer alltså att dirigera på ett slag i takten från t443. Sedan följer då vid t482 *Più presto*,  $\text{♩} = 184$ , även det dirigerat ”på ett”, och då är sluttempot satt.

Frågetecknen kring tempona i denna sista sats är snarast hur snabbt prestots grundtempo ska vara. Det är ingen tvekan om att det oftast spelas betydligt snabbare, upp emot  $\text{♩} = 170$  är inte ovanligt. Detta är ett virtuost uppvisningsstycke, så varför inte? – bara man kan bibehålla stegringen av tempot vid t384 och t482.

Men även för de bästa orkestrarna och dirigenterna brukar tempot falla något från starten, varefter de olika instrumentgrupperna tillkommer. Vid blåsarpassagerna från t94 och framåt brukar det vara kring  $\text{♩} = 150$ . I de snabba växelspelen mellan blås och stråk efter t112 är det svårt att bibehålla ett extremt tempo. Karaktären av vildsint presto kan upprätthållas ändå, så personligen har jag inget emot detta. Därför tycker jag man kan börja prestat i högre tempo än Bartók anger. Ett begynnelse tempo på  $\text{♩} = 134$  känns faktiskt helt enkelt för lågt.

Av de två slut som finns tryckta i partituret och i stämmorna använder jag det längre, det som Bartók tillkomponerade efter de första uppförandena av verket. Jag känner inte till att man någonsin valt att inte använda det, så det måste betraktas som en så gott som tvingande praxis.

#### b) Samspel – intonation – balans

Jag räknar med att ställas inför ett väloljat orkestermaskineri. Repetitionstiden är väl tilltagen och vi kommer att hinna ta om svåra passager, justera intonation och kalibrera balansen mellan sektionerna. Jag förutser inte några stora intonationsproblem, men jag kan identifiera några typställen:



Sats I:

tt1-29. Celli/bassi.

tt35-50, violer/celli/bassi

...och flera liknade passager i hela verket

Lösning: lyssna nedåt, mot understämmorna. Spela ut, dvs spela med en fri, ohämmad klang med fokus mindre på svag dynamik.

Sats III:

tt19-21, picc/ob/cl. Lösning: lyssna på basarnas låga c i t 18, låt sedan oboe dominera klangen.

Intonationsfrågor löses enligt min erfarenhet oftast bäst genom att man är noga med rytmik och att spela ut fraserna med full klang. Sedan kan man ta ned nyanser vid behov. Erfarenheten säger vidare att man genom att fokusera för mycket på enskildheter och vertikalt tänkande kan skapa fler problem än man löser. På den här nivån ska man inte använda alltför mycket podietid åt att lösa intonationsproblem, annat än genom att spela ställena och låta musikerna bekanta sig med materialet.

Balansproblem kan nog uppstå. Min erfarenhet av De Geerhallen är att brasset kan bli för starkt, inte minst det djupa brasset, och att träblåset kan bli för vekt, även i passager där brasset inte spelar. Instrumentationen i *Konsert för orkester* är alltigenom briljant genomförd. Jag tror dock att man i sista satsen har allt att vinna på att instruera träblåset att spela sina löpningar *molto marcato*, även fast de är i *legato*, och mycket rytmiskt exakt, till exempel tt59-74. Men fraseringen är också viktig för att deras svepande löpningar ska höras – att tydligt spela fram till frasens höjdpunkt. Jag tänker också be dem att inte vara rädda för ett bjärt spelsätt. Med kännedom om speltraditionen i orkestern skulle jag vilja be träblåsarna gå över gränsen i det hänseendet för att se hur långt vi kan komma åt det folkloristiska hållet.

Ett ställe där jag förutser att träblås och horn kommer att behöva repetera extra för att hitta en bra samklang är i sats fem, tt468-482. Här finns parallella rörelser som i sig kan vara svårintonerade, särskilt i extremlägen. Utmaningen är att

balansera de olika instrumenten till ett gemensamt *pianissimo* och att undvika att olika rytmiska uppfattningar gör sig gällande i växlingen mellan tertiär och binär taktindelning (tt471-72).

Brassinsatserna från t498 och framåt kan tendera att vara för svaga och att spelas med för lite rytmisk profil. I växelspelet mellan första- och andrablåsare finns risken att tappa tempo.

I alla satser finns stora tekniska utmaningar för alla stråkstämmor, särskilt för violin 1 och 2, altfiol och celli. För basisterna är verket kanske inte lika virtuost, men även dessa har exponerade och viktiga ställen. Jag tänker på glissandona och temainsatserna i sats fem (t533f och t317f, respektive), rytmiska initiativ i sats fyra (t50f, t119f), melodilinje och rollen som klangfundament i sats tre, snabba pizzicaton (t41f) och *sul ponticello*-spel (t219f) i sats två, samt ett urval av dessa svårigheter i sats ett.

Om möjligt ska jag använda några timmar av repetitionsveckan till stråkrepetition. Stycket är fullt av material att repetera. Många ställen som är både enskilt och ensemblemässigt svåra behöver ägnas tid, inte minst för att varje musiker ska kunna spela avspänt och oforcerat.

Sedan finns ställen där samklangen i stråkgruppen är i fokus. Några framgår ovan, andra är till exempel i sats ett tt51-ca66, tt95-134 och tt224-230 (viole/celli/bassi). Slutet av första satsen, tt488-521, kombinerar virtuost och klangligt tänkande för stråkgruppen. I satsen finns många ställen där stråkar och blås interagerar, till exempel tt231-248. Även sektionen tt248-271 bör repeteras.

I sats två tt228-247 tänker jag mig att stråkarna behöver repetera för att få en homogen tremoloklang i övre stämmor och rytmisk precision i de undre, och allt detta i anpassad nyans jämfört med de sordinerade trumpeterna som ska kunna höras ledigt i *mf* och *p*.

Även sats tre erbjuder möjligheter att hitta en smärtsamt vacker stråkklang, exempelvis vid t34 och följande. Jag bedömer dock inte att det är så svårspelat i sig att det behöver repeteras särskilt, utan det kan lösas med hela orkestern. Detsamma gäller t 86f.

Sats fyra vore, liksom sats två, bra att spela med bara stråkar för att hitta en kammarmusikalisk attityd mellan stämmorna.

Stråkstämmornas svåra ställen i sats fem kan man förstå gå igenom med dirigent, men jag bedömer inte att man ska lägga alltför mycket tid på det. De flesta passager måste framför allt förberedas individuellt och på stämrep. Satsen mår nog bäst av att repeteras *tutti*, för att orkestern ska hitta samspel, lätthet, tempoövergångar och balans.

### *Tolkning – utförande*

Partituret är mycket detaljerat och tydligt. Nyanser och anvisningar om spelsätt är likaledes tydliga. Målsättningen måste vara att lyda Bartóks anvisningar om tempon, men man måste också tillåta sig att läsa föredragsbeteckningarna, ta fasta på karaktärerna och eventuellt gestalta dem på bekostnad av exakta metronomtal. Efter repetitionsarbete med detaljer enligt ovan är det dirigentens uppgift att till publiken få ut all den musikaliska energin i form av verkets storform, de enskilda satsernas karaktärer, den orkestrala samklngen, stämmornas samspel och alla solisters insatser.

Verket har stora kontraster som måste synas på dirigenten. Från extremt svagt till extremt starkt, från långsamt elegiskt till virvlande hastigt, från soloinpass till stort orkestertutti. Alla enskilda insatser måste finnas. I stråkstämmorna ska alla känna sig delaktiga.

*Konsert för orkester* är så suveränt komponerad att det trots många svåra passager ändå måste anses som relativt lättspelat för en driven orkester. Jag vill ge orkestern alla de impulser, all den energi, all inspiration som kan skapa ett överväldigande framförande. Men jag ska särskilt tänka på att inte stå i vägen för orkestern. Alltså, till exempel: små intensiva men mjuka handrörelser i preston; inte för insisterande i sats 2; långa linjer i första satsen; ett konsekvent men avspänt andantetempo i sats tre.

## D. Slutlig reflektion

Musikerns val att kliva upp på pulten innebär en exponering för åtskilliga kritiska ögon. Jag har varit anställd i orkestrar länge och kan återge otaliga kommentarer om den aktuella dirigenten från omklädningsrummens inre vrår. Några exempel:

- Om du inte är snäll så ska vi spela som du slår.
- Det är inte lätt att dirigera – och ännu svårare att låta bli!
- Kan han inte bara låta oss SPELA?!
- Gud, vad han snackar.
- Ska han börja dirigera? Synd på en så fin musiker.

Det är lätt att förstå hur sådana kommentarer kan uppstå. De är alla grundade i en känsla av att inte få komma till sin rätt i ensemblen, att inte få rätt ledning eller förtroende av sin ledare. Att underskattas eller inte tillfrågas, eller helt enkelt inte ses.

Svår uppgift alltså, att leda ett antal högt specialiserade och skickliga artister på ett sätt så att ingen personlig energi går till spillo. Man måste naturligtvis räkna med att det i en ensemble finns stora skillnader i personliga åsikter om en ledare, men att det likaledes finns ett professionellt uppträdande från båda håll som gynnar arbetsklimatet. Omklädningsrummet blir en ventil där missnöjet pyser ut i form av drastiska yttranden. Många gånger verkar missnöjet större än det kanske egentligen är.

Men en god dirigent måste sträva efter att etablera sin auktoritet genom respekt, i första hand för sin musikalitet, därefter för sitt kunnande, sitt artisteri, sin erfarenhet, sin förmåga till hänsyn och en mängd andra egenskaper. Jag tror att den dirigent som utstrålar en bild av ofelbarhet har mindre chans att vinna auktoritet än den som kan vara empatisk, erkänna brister och som kan ta in impulser och kunskap från ensemblen.

Här kan det vara på sin plats att fundera på skillnaderna mellan en auktoritär ledare och auktoritativ sådan.

*Auktoritativ* betyder att du vet vad du vill, fattar beslut på goda grunder och är öppen och tydlig i dina beslut. Du är vederhäftig och kunnig inom ditt område: leda, utveckla, rekrytera och hålla ihop. Du ser vilka olika roller du har som chef och tar på dig dem när det behövs.

*Auktoritär* betyder att du fattar beslut på egen hand, att du kräver lydnad och medhåll av dina medarbetare och att du inte accepterar invändningar och synpunkter från dem. Är du auktoritär tappar du förtroende hos dina medarbetare och urholkar deras engagemang.

Du har lätt att bli auktoritär när du är stressad, när du anar eller vet att du inte har tillräckligt på fötterna, när du vet att ditt beslut styrs av faktorer som du inte vill tala om. Då motverkar du diskussion och andras synpunkter och tar en risk att slå in på fel väg.<sup>12</sup>

Det är lätt för mig att blicka bakåt och se vilka utomordentligt dåliga resultat som uppnås när en dirigent tar till auktoritära metoder. Jag har som orkestermusiker lyckligtvis bara upplevt ett fåtal sådana ledare, men jag kan identifiera auktoritära tendenser hos ett något större antal.

Det är också intressant att identifiera de motsatta tendenserna enligt ovan. För mig i min nyvunna dirigentroll är det viktigt att förstå vikten av att odla och tillämpa dessa *aukautoritativa* metoder.

När jag stiger upp på pulten ålägger jag mig alltså att kunna partituret i detalj (det är förstås det viktigaste), att ha gjort en egen tolkning av det på grunder som jag kan försvara och förmedla, att ha planerat repetitionen på ett ändamålsenligt sätt, att leda arbetet på ett professionellt och socialt moget sätt, att kunna svara på frågor av både musikalisk och praktisk art, att inte vara utpekande, nedlåtande, ofokuserad, stressad. Och utöver detta behöver jag vara tillåtande och uppmuntrande, pedagogisk, lyssnande och framför allt behöver jag visa respekt för ensemblemedlemmarnas kunnande och deras musikalitet.

<sup>12</sup> Guth T, *Är du auktoritativ eller auktoritär?*, DagensPS.se, publicerad 2007-03-14. Senast nedladdad 2016-04-18. <http://www.gut.se/pdf/kronika070314.pdf>

Bruno Walter beskriver relationen mellan dirigent och orkester så här:

Förhållandet mellan dirigenten och orkestern måste – likt alla mänskliga relationer – vara baserat på ömsesidig välvilja, på ”bona voluntas”; i förening med full uppriktighet skapar den det rätta klimatet för ett fruktbart arbete och lyser värmande igenom orkesterns spel. (---) Dirigenten måste tillåta exekutörerna vissa musikaliska friheter och uppmuntrande komma dem till mötes. Varhelst en personlig känsla vill blomma upp i orkestern, kan den – varsamt inordnad bland hans egna intentioner – bidra till att berika tolkningen.<sup>13</sup>

I harmoniska arbetssituationer regerar en härlig känsla av tillsammanssträvande. Den på papperet extremt hierarkiska organisationen av arbetet i en orkester kan dock missbrukas genom att tas alltför mycket *ad notam*. En dirigent som inte lyckas bli auktoritativ enligt ovan kan ibland i stället ses ta till auktoritära metoder, både i ord och gestik. Då är förtrollningen bruten och musiken skapas uteslutande *trots* ledaren och *tack vare* ensemblens musikalitet, professionalism och ansvarskänsla mot tonsättaren och publiken.

Dirigentens uppgift har, enkelt uttryckt, två tydliga delar: repetitionsarbetet och konserten. Om man i båda dessa situationer lyckas förmedla och finslipa tonsättarens intentioner så som man uppfattar dem genom partituret, till det lägga sin egen personlighet och sitt temperament, och därutöver inspirera ensemblen och avlocka den sitt yttersta i konsertens hetta, då har man lyckats.

Ta ledningen, men stå inte i vägen för musiken – låt orkestern spela!

Gör musik tillsammans.

---

<sup>13</sup> Walter B, *Musik och musiker*, översättning Kajsa Rootzén, PAN/Nordtedts, Stockholm 1967, s 105 och s 107

## E. Referenser

**Bartók B**, *Concerto for Orchestra* (1943), partitur, Boosey&Hawkes, London, 1993 & 1997

**Bartók B**, *Concerto for Orchestra* (1943), partitur, Boosey&Hawkes, London, 1946, nedladdat från imslp.org,  
[http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/c/c4/IMSLP19114-PMLP04854-Bart\\_\\_k\\_-\\_Concerto\\_for\\_Orchestra\\_\\_orch.\\_score\\_.pdf](http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/c/c4/IMSLP19114-PMLP04854-Bart__k_-_Concerto_for_Orchestra__orch._score_.pdf)

**Bernstein L**, 'En informell föreläsning', översättning: Anders E. Ramsay, i *Musikens oändliga rikedom*, Rabén & Sjögren, Stockholm, 1971

**Broady D, Palme M**, 'Pierre Bourdieus kultursociologi', i *Oppdragelse till det moderne*, Thuen R, Vaage S (red.), Universitetsforlaget, Oslo, 1989

**Guth T**, *Är du auktoritativ eller auktoritär?*, DagensPS.se, publicerad 2007-03-14. Senast nedladdad 2016-04-18. <http://www.gut.se/pdf/kronika070314.pdf>

**Walter B**, *Musik och musiker*, översättning Kajsa Rootzén, PAN/Nordtedts, Stockholm 1967

**-DVD** av konsertframförande 2016-01-14 med Gävle Symfoniorkester, dirigent Staffan Mårtensson:

J Strauss d y: Ouverty till Läderlappen

**-DVD** av konsertframförande 2016-05-19 med Norrköpings Symfoni-orkester, dirigent Staffan Mårtensson:

J Brahms: Haydn-variationer op 56a

B Bartók: Konsert för orkester

## **F. Bilagor**

-DVD av konsertframförande 2016-01-14 med Gävle Symfoniorkester,  
dirigent Staffan Mårtensson:

J Strauss d y: Ouverty till Läderlappen

-DVD av konsertframförande 2016-05-19 med Norrköpings Symfoni-  
orkester, dirigent Staffan Mårtensson:

J Brahms: Haydn-variationer op 56a

B Bartók: Konsert för orkester





