Självständigt arbete, kurs: CA1004, 30 hp
2025
Konstnärlig masterexamen i musik, 120 hp Institutionen för klassisk musik

Handledare: Anders Kilström

Examinator: Sven Åberg

Malin Axelsson

Ett Briljant Spel

En interpretationsstudie av Chopins f-mollballad

Reflektionsdel inom självständigt arbete

Den klingande delen utgörs av följande inspelning:

Ballad i f – moll, opus 52 nr 4.

Kungl. Musikhögskolan

Abstract

This artistic research is part of my master's degree in classical piano at the Royal Academy of Music in Stockholm and aims to investigate a romantic stylistic idiom linked to Chopin's music and what constitutes a "brilliant" piano playing, both musically and technically. The study includes studying and performing Chopin's "F minor ballade" op. 52 no. 4, a piece that I intend to study more in depth and have made a recording of during my master's degree. It addresses the methods I used to acquire the music, focuses and reflects on artistic phenomena and musical practices that were typical of the time when this piece was written around 1840–1842, during the Romantic period in Paris, and what my choices as musician and artist are based on in order to interpret and perform this piece of music.

Sammanfattning

Detta konstnärliga arbete är en del av min masterutbildning i klassiskt piano vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm och syftar till att undersöka ett romantiskt stilidiom kopplat till Chopins musik och vad som utgör ett ”briljant” pianospel, både musikaliskt och pianotekniskt. Studien innefattar instudering och framförande av Chopins ”f-moll-ballad” op. 52 nr 4, ett stycke som jag i arbetet ämnar studera mer djupgående, samt har gjort en inspelning av under min masterutbildning. Studien är ett konstnärligt arbete och fokuserar på instuderingsprocessen som pianist. Det tar upp metoder jag använt mig av för att tillägna mig musiken, samt fokuserar och reflekterar kring konstnärliga företeelser och musikalisk praxis som var tidstypiskt för den tiden då detta stycke skrevs runt år 1840–1842, under romantiken i Paris och vad mina val som musiker och konstnär grundar sig på i min egen tolkning och framförande av detta musikstycke.

Sökord:

Chopin, ballad, interpretation, romantisk pianomusik, memorering, pianoteknik, sångbart spel, briljant pianospel

Innehållsförteckning

1. Inledning……5

1.1 Chopins komponerande & skapandekraft……...……...……6

1.2 Syfte ……..…...……..7

1.3 Frågeställning..……..……..……...……..8

1.3.1 Tidigare forskning……..……..……..8

2. Metod……...……9

2.1 Utgåva……...……..9

2.1.1 Arbetsprocessens gång……...……..……..10

2.1.2 Litteratur & musikteoretiska skrifter……...……11

2.1.3 Referenslyssning av andra pianister……..……12

3. Bakgrund……13

3.1 Tankar & förhållningssätt kring pianoövning……13

3.1.1 Instuderingsteknik vid pianot……...……..……14

3.2 Biografi om Chopin……..……...……..14

3.2.1 Fryderyk Chopin (1810-1849)……..……..……..15

3.2.2 Klaverinstrumenten under Chopins tid……..……...……..16

3.2.3 Zal……..……16

3. 3 F-mollballadens tillkomst……..……...……17

3.4 F-mollballaden – Styckets musikaliska form & uppbyggnad..……17

3.4.1 Balladens ursprung & historia som musikform…….....……18

3.4.2 Det romantiska spelsättet & Stile Brillante…… ……...……21

3.4.3 Pianistiska detaljer……..……...……21

3.4.4 Sångbarheten i Chopins pianomusik……..……...……22

3.4.5 Rubato……..……..……..……...23

3.5 Överblick över instuderingsprocessen……...……24

4. Resultat……31

4.1 Egen inspelning……...……31

4.2 Resultatdiskussion/Reflektion……...……..31

5. Referenser……...……...…34

Förord

Detta konstnärliga arbete är en del av min masterutbildning i klassiskt piano vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, och beskriver min instuderingsprocess och interpretation av Chopins f-mollballad under åren 2022–2025. I studien undersöker jag vad behöver en pianist arbeta med för att åstadkomma ett briljant spel, som karakteriserade det romantiska spelsättet under 1800-talet. Det romantiska stilidiomet inom klassisk musik präglades av en viss ”virtuoskult” som inkluderade virtuoser som Franz Liszt och Niccolò Paganini, där till exempel tonsättare som Berlioz och Mendelssohn banade vägen. Uppsatsen går igenom styckets form och diskuterar styckets innehåll och ursprung samt reflekterar över andra kända pianisters tolkning av verket. Den tar upp Chopins som kompositör och kontext kring stycket och den romantiska stilepoken. Arbetet utgörs av en klingande och en skriftlig del, med reflektioner kring själva processen. Titeln syftar på ordet *briljant,* vilket syftar till att göra någonting på ett mycket bra eller skickligt sätt och ordet har många synonymer, varav några är ”lysande, utmärkt, mästerligt, fulländat, genialt och virtuost”. Det är språkmässigt även besläktat med s.k. ”briljantslipning” av diamanter och ädelstenar, bestående av ”fasetter” vilket avgör stenarnas reflektioner. Denna studie synliggör hur jag har jobbat både utefter instruktioner från olika pianopedagoger och böcker, samt även hur jag med hjälp av många års pianoövning använder min intuition och etablerade övningsmetoder som musiker för att ta mig an denna typ av pianomusik. Under mina år på högskolan kom särskilt några böcker mig till nytta, som diskuterade fysiska och mentala aspekter kring instuderingsteknik, musicerande och tekniska detaljer vid pianospel. Några av dessa var t.ex. Barry Green & Tim Gallway (1987) *The Inner game of music,* Kjell Fagéus (2012) *Musikaliskt flöde,* Mihalyi Csikzentmihalyi (1990) *Flow*, *Grit – Konsten att inte ge upp* av Angela Duckworth (2017) och Boris Berman (2000) *Notes from the pianist's bench*. Flera av dessa har varit till hjälp när jag reflekterat kring mitt eget spel och instuderingsmetoder, och har varit med att hitta ett metodiskt förhållningssätt och mål i min övning. Vidare berörs begreppen ”instudering” och interpretation utifrån olika pianister.

1. Inledning

Vid en mästarkurs i piano vid Edsbergs slott, 2009 minns jag att pianoprofessor Mats Widlund instruerade mig när jag spelade en sonat av Beethoven och han talade om att man som pianist behöver måla upp en bild eller berätta en historia när man spelar musik. Att interpretera ett musikstycke handlar om att som musiker förstå, tolka och framföra ett musikaliskt klingande resultat. I en artikel kring interpretation, *Moment musical. Att tolka och interpretera musikaliskt innehåll*, ur *Nordisk estetisk tidskrift 27-8 (2003),* skriver Bengt Edlund i samarbete med Hans Pålsson:

> *Såväl ”tolkning” som ”interpretation” är mångtydiga termer i musiksammanhang… Det musiker kommer fram till genom att med förstånd och känsla studera noterna, och som sedan förmedlas i klingande form, skall kallas ”interpretation”… När man talar om ”musikaliskt innehåll” menar man att musiken på något sätt associerar till eller står för ”syftar på” företeelser och händelser som ligger utanför musiken – det senare är filosofiskt sett mera anspråksfullt och problematiskt. (Edlund, 2003, s. 52–53)*

Efter ett övningspass under min instuderingsperiod av detta verk, en kall decemberdag, satt jag och filosoferade över de inledande oktaverna i verkets början. Jag fick en förnimmelse, en känsla av sakta fallande snöflingor i den friska luften. Jag studerade vid tillfället noterna och pianisten Alfred Cortots arbetsutgåva ”Édition de travail des oeuvres de Chopin, Ballades” av f-mollballaden och läste förordet på franska, där han refererade till diktning av poeten Adam Michiewiz, utifrån vilken Cortot hävdade att Chopin hämtade inspiration att skriva f-mollballaden. Han återberättade den i sin korthet, och jag nästan rös till när jag läste orden ”mitt i snöns virvelvindar”, då det passade in på min tidigare association när jag hörde de inledande oktaverna klinga i början av stycket. En återkoppling till vad som sägs ha inspirerat Chopin till verket, och koppling till poesi och andra händelser i Chopins liv, görs i bakgrundskapitlet i 3.3.1 Balladens ursprung & historia som musikform. Vidare utforskas olika aspekter som har inverkat på min

interpretation, exempelvis konstnärliga metaforer från pianolärare under pianolektioner eller kopplingar till poesi.

1.1 Chopins komponerande & skapandekraft

Under en arbetsdag 2022, upptäckte jag en hög gamla noter och böcker som blivit kvarlämnade i en kartong i ett källarrum, då jag redan hade börjat processen med att studera detta verk. Där hittade jag biografier om kända tonsättare, bland annat om just *Chopin* (1949), skriven av G. Zetterberg Törnbom, som av en tanke, och började förkovra mig i bakgrundsfakta kring Chopins liv och detta verk. Nedan återges ett utkast från denna bok, som beskriver Chopins komponerande och skapandeprocess. Den franske författarinnan Aurore Dupin, som verkade under pseudonymen George Sand, och med vem Chopin hade ett långvarigt förhållande med, skriver om Chopins skapande i sin självbiografi *Histoire de ma vie (1855)*:

> *Han skapade spontat; det skedde som genom ett under. Han fann inspirationen utan att han sökte eller förutsåg den. Det kom plötsligt till hans piano, fulländad och sublim, eller den sjöng i hans huvud under en promenad, och han fick brått att höra, hur den tog sig ut, när han spelade den; men sedan begynte det mest hjärtslitande arbete, som jag någonsin varit med om. (Zetterberg Törnbom, 1949, s. 156–157).*

Dupin berättar om Chopins hängivenhet till sitt musikskapande och hur han enträget arbetade för att förfina varje detalj i sina melodier och utsmyckningar. *Musikens värld* (1982, s. 473–474) berättar att Chopin nästan uteslutande kom att skriva främst pianorepertoar. Under in livstid kom Chopin att komponera pianokonserter, ballader, etyder, valser, impromptun, mazurkor, nocturner, preludier, polonäser, sonater, scherzin, berceuser och barcaroller. *Musikens värld – musik i ord och bild (1982),* fångar essensen i Chopins musikskapande – en kombination av sångbarhet och virtuositet samt en längtan till sitt hemland:

> *Tillsammans med hans ursprungliga kärlek till lyrisk skönhet, till enkel och elegant linjeföring och till en fullständig italiensk koloraturutbrodering av den*

melodiska teckningen, är detta nationella inslag, som ger det mesta av hans musik dess egenartade prägel. Och i detta blir han föregångsmannen. (Musikens värld, 1982, s. 474).

Den sångbarheten och melankoli som tycktes prägla och karaktärisera många av Chopins verk, är någonting vi kommer återkomma till i bakgrundskapitlet framöver i detta arbete.

Bild 1. Siluett av Chopin. 1800-tal. Okänd konstnär.

1. 2 *Syfte*

Syftet med detta konstnärliga arbete är att instudera och interpretera detta större pianoverk av Chopin – Ballade i f-moll, op. 52 nr 4, och undersöka det romantiska stilidiomet och uppförandepraxis för denna typ av pianomusik. Detta genom att beskriva, reflektera kring och redogöra för min arbetsprocess och vad mina konstnärliga och pianistiska val grundar sig på. Undersökningen har genererat en inspelning av verket, vilken genomfördes hösten 2024. Mitt mål var att utveckla min egen konstnärliga och pianistiska uttrycksförmåga och arbetet har varit en del av min masterutbildning hösten 2022 – vårterminen 2025.

1. 3 *Frågeställning:*

- ***Hur kan en arbetsprocess med ett större pianoverk se ut och vilka metoder och verktyg kan man som pianist använda sig av i instuderingen och interpretationen av ett musikstycke?***

1.3.1 Tidigare forskning

Flertalet avhandlingar och arbeten har skrivits om Chopin, hans kompositioner och *balladerna*. Masteruppsatsen *Forms in the Chopin Ballade* av Orin Samuel Driggers (1967) tar upp intressanta aspekter kring styckets historiska kontext och kompositionsform. Den tar upp musikaliska skeenden i detalj, och studerar de musikaliska skeendena och takterna i stycket not för not, samt olika toners eller ackords musikaliska funktioner i musiken. Doktorsavhandlingen *Harmonic structure and performance in some passages of Chopin's ballade no. 4 in f minor* skriven av Libby Yu vid University of British Columbia (2010) presenterar en musikalisk analys av verket enligt Schenker-metoden, vilken redogör för grundstrukturen och förhållandet mellan tonika- och dominantackord. D-uppsatsen *Chopin and the g minor ballade", op. 52 nr 1*, (2002) skriven av David Björling, vid Musikhögskolan i Piteå tar upp historiska fakta kring Chopins liv.

2. Metod

Min konstnärliga studie består av olika delar, som behandlar flera olika aspekter av instuderingsarbetet och interpretationen av Chopins f-mollballad. Arbetet är strukturerat i följande tre huvudsakliga delar:

- ***Det praktiska arbetet – med att tillägna mig notmaterialet, integrera det till ett artistiskt resultat - dvs. ett klingande resultat framfört vid en inspelning, medvetandegöra samt konkretisera mina övningsmetoder.***
- ***Musikalisk analys av verket - med hjälp av musikteoretiska kunskaper och lämpliga böcker.***
- ***Fördjupad insikt i Chopins liv, och att sätta f-mollballaden i sin kontext - förstå dåtidens stil och ideal samt musikaliska ”praxis”, för att hämta inspiration och stöd till min egen tolkning.***

I denna metoddel vägleds läsaren genom min pianistiska instuderingsprocessen och mitt arbete som pianist som jag har gjort, utifrån första anblicken av manuskriptet till ett musikaliskt klingande resultat.

2.1 Utgåva

Jag spelade utifrån Jan Ekiers (1913–2014) urtextutgåva, vilket min pianoprofessor Stefan Bojsten rekommenderade mig under min utbildning. Ekiers publikationer räknas som ”The National editions” av Chopins verk, och har som syfte att presentera Chopins kompositioner i sin mest autentiska form. Andra utgåvor som exempelvis I. Padrewskis (1860–1941), kan innehålla vissa ändringar eller tolkningar av notmaterialet, varför jag föredrog att hålla mig till den förstnämnda. Nämnas kan att Ekiers utgåva rekommenderas vid tävlingar till deltagare av ”Chopin-tävlingen”, som arrangeras av Chopin-institutet och hålls vart 5:e år i Warsawa, i Polen. För att jämföra eventuella skillnader, lånade jag även Henles utgåva av f-mollballaden vid biblioteket på Kungliga Musikhögskolan. Som ett komplement och hjälp i min instudering använde jag även A. Cortots utgåva av f-mollballaden, ”*Édition de travail*”, med pianotekniska förövningar och

kommentarer kring stycket, och reflekterade över hur jag som pianist kan arbeta med att integrera dessa typer av rörelsemönster och tekniker i mitt pianospel, som han föreslog.

2.1.1 Arbetsprocessens gång

Till grund för mitt arbetssätt ligger flera terminer av övningstid, framför allt under min tid på masterutbildningen och perioden höstterminen 2022 till vårterminen 2025, men grundar sig även på flera års erfarenhet av pianoövning, då jag påbörjade min kandidatutbildning vid KMH. Arbetsprocessen med att lära mig f-mollballaden, och göra historisk och musikanalytisk efterforskning kring verket, sträckte sig över cirka en 2 årsperiod, då jag arbetade med olika delar i processen för att bilda mig en helhetsuppfattning om stycket. Tilläggas kan är att det krävs en viss förförståelse för musiken och en viss teknisk nivå för att kunna arbeta med samt framföra denna typ av större pianoverk. Under första terminen på masterutbildningen, 2022, upplevde jag att jag tillsammans med min pianoprofessor Stefan Bojsten började diskutera pianospel på en annan nivå än jag tidigare hade gjort. De första lektionerna jag hade med f-mollballaden, bestod av att jag antingen fick spela igenom vissa passager i ett lugnt tempo, i ett ”övningstempo” och att min pianoprofessor instruerade mig genom att förevisa och spela olika passager ur stycket vid pianot. Vi diskuterade detaljer som jag tidigare i viss mån lämnat åt slumpen men som jag nu började medvetandegöra, och gjorde att jag mer och mer började ta befälet över mitt eget spel. Det handlade om att vara noggrannare med att spela fingerlegato, bestämma fingersättningar och alltid spela samma sak, att ha en flexibel handled, avslappnade armar och att spela med kraft ifrån ryggen. Jag övade hängivet den första terminen och brottades delvis med vissa tekniska passager som jag upplevde som svåra, som skulle kallas för ”stjärn-ställen” som av en musiker anses vara extra utmanande eller avancerade och ofta markeras med en ”stjärna” i noterna, samt en viss våndan rörande huruvida jag skulle klara att lära mig det här utantill. Efter höstterminen 2022 lade jag ned instuderingsarbetet något för att fokusera på

andra stycken och konserter och lät då stycket ”vila”. I bakgrunden funderade jag dock kring passager, fingersättningar, grepp, variationerna på teman och vissa lite mer avancerade passager i codan. Jag gick omkring och nynnade melodin inombords för att försöka hitta rätt och naturliga fraseringar och andningar i stycket. När jag så småningom tog upp arbetet under vårterminen 2024 och var i ett senare skede av stycket hade jag störst fokus på *memorering* och att hitta effektiva övningsmetoder. Inspelningen skedde under höstterminen 2024, och det slutliga arbetet med texten, höstterminen 2025.

2.1.2 Litteratur & musikteoretiska skrifter

Som inspiration till min konstnärliga tolkning, fördjupade jag mig i biografier om Chopin som person och kompositör och hans liv – gjorde musikanalytiskt arbete, både själv genom att systematiskt göra en harmonisk analys, ackord för ackord på gehör, samt genom att använda andra källor som komplement, såsom Grzegorz Niemczuks (2021) strukturella och musikaliska analys av styckets form ifrån Youtube och Samsons (1985) bok *The Music of Chopin*, som beskriver styckets struktur med huvudtema, sidoteman osv. Detta för att förstå olika ackords funktion i musiken och att lyssna efter de känslor som tonfallen och de harmoniska progressionerna ger i musiken. I den musikaliska analys av arbetsprocessen/övningen jag gjorde med de olika delarna av f-mollballaden, beskrivs några viktiga aspekter som jag och min pianoprofessor började jobba med i interpretationen av stycket, och tankar kring min övning och övningsmetoder i koppling till litteraturen. En väsentlig del av arbetet, är baserat på instruktioner under lektioner av professor Stefan Bojsten, men även exempelvis Love Derwinger, då jag tog några privatlektioner av honom i ett senare skede av arbetsprocessen. För att ta reda på och beskriva mer om Chopin som person, använde jag mig av ett antal Chopin-biografier från KMH:s bibliotek, samt F. Liszts biografi av Chopin, som min pappa gav mig, då han besökt Liszt egen våning i Budapest under en studieresa under vårterminen 2024.

2.1.3 Referenslyssning av andra pianister

Jag lyssnade på ett antal skivinspelningar av stycket av pianister så som Alfred Cortot, Martha Argerich, Maurizio Pollini, Krystian Zimmermann, Vladimir Horowitz, Idil Biret och V. Ashkenazy. Jag studerade även på en rad masterclasses via Youtube, för att se hur olika pianoprofessorer undervisar olika elever, med t.ex. Murray Periah, Stephen Kovacevich och Pavel Gililov. I referenslyssningen lade jag märke till ett antal intressanta aspekter, vilka bidrog till min inspiration och egen tolkning av verket. Den gav mig också en bekräftelse på att varje framträdande är unikt och att man kan spela ett stycke på olika sätt vid olika tillfällen. De olika pianisterna skilde sig åt gällande; tempoval, agogik, andning, olika karaktärer, generell känsla i stycket, olika sätta att bryta ackord, stämföring, riktning, frasering av melodier, dynamiska skillnader, balans mellan olika stämmor, anslag, etc. Jag slogs av att de behöll en ”röd tråd” genom hela stycket, vilket utmärktes av en sammanhängande helhet och att de hade en tankegång över vart musiken skulle leda. Pianisterna spelade ofta även ”inégal”, vilket innebär att man inte slår an toner exakt samtidigt (även om det står noterat så), utan något förskjutet. Vissa av pianisterna sjöng med (Pollini), de tolkade utsmyckningar och ornament på olika sätt, några lade till förslag som inte står angivna i noterna (Cortot). Referenslyssningen vidgade mitt perspektiv för vad som är möjligt eller ”tillåtet” att göra inom denna typ av musik och bidrog till min inspiration och kunskap om stycket. Det gjorde även att jag vågade ta ut svängarna något i min egen tolkning, och att lita på min musikaliska intuition.

3. Bakgrund

Följande kapitel tar upp några förhållningssätt och tankar kring instuderingsteknik och sätter f-mollballaden i sin musikaliska kontext. Här presenteras historiska fakta kring Chopins liv, karaktärsdrag för hans sätt att komponera, inspirationskällor som ”*bel canto*”-sång och samtida poesi, vart musikformen ”ballad” härrör från, samt slutligen en överblick över mina arbetsmetoder genom stycket – del för del.

3.1 Tankar & förhållningssätt kring pianoövning

I denna bakgrundsdel presenteras några tankar kring övning och *interpretation*, samt hur jag har behövt jobba rent praktiskt för att tillägna mig materialet. Flera källor talar om ett samspel mellan teknik och estetik inom musikaliskt lärande. Sångpedagogen Mathilde Marchesi (1970), hävdar i boken *Bel canto,* att konstnärligt lärande inom varje konstform består av en teknisk – mekanisk del och en estetisk del, och menar att en musiker behöver kunna överkomma svårigheterna i den första delen, för att kunna uppnå perfektion i den andra och att inte ens ett geni skulle klara av det utan en grund-läggande teknik. (1970, s. 18). Även boken *The Inner game of music* (1987) tar upp flera viktiga aspekter:

> *People ”play” sports and ”play” music, yes both involve hard work and discipline. Both are forms of self-expression which require a balance of spontaneity and structure, technique and inspiration. Both demand a degree of mastery over human body, and yield immediately apparent results which can give timely feedback to the performer. (Green, 1987, s. 7)*

Citatet ovan sammanfattar många viktiga aspekter som jag har behövt reflektera över inför mitt arbete av verket. Barry Green (1987) återger i boken *The inner game of music,* praktiska övningar och reflektioner kring musik och tips på hur en musiker kan gå till väga i sitt förhållningssätt och framförande av musiken. Boken väcker många intressanta tankar och frågeställningar kring musik och har varit användbar som ett komplement till mitt musikutövande.

3.1.1 Instuderingsteknik vid pianot

Boken *The Inner game of music* tar upp flertalet infallsvinklar och övningar att tillämpa och reflektera över som musiker. En av dessa essentiella aspekter i instuderingen är ”medvetenhet”. Detta har varit ett nyckelelement i att lära sig ett nytt musikstycke och i den här studien, då jag fått spetsa mina öron och förmåga att ta in nya intryck och ny kunskap kring det här verket. Green (1987) skriver:

> *I found that awareness, the simple quality of attention that we can pay to events, people and things, works like a torch. It illuminates things that we were "in the dark" about, and shows us clearly things that we already almost knew… (Green, 1987, s. 50)*

Han fortsätter förklara att den hjälper oss att använda alla våra sinnen, och hämtar intryck från vad vi ser, föreställer oss, hör och känner. Han menar att medvetenhet inte bara kan hjälpa oss genom tekniska och musikaliska utmaningar utav flera slag, utan att den även kan öka vår förmåga att svepas med i musiken och bli *ett* med den.

3.2 Biografi om Chopin

Följande avsnitt ger en inblick i Chopins liv och skrapar på ytan till vad denne talangfulle tonkonstnär åstadkom under sin alltför korta livsbana.

Bild 2. Porträtt av Chopin, målning av Delacroix, Louvre, Paris.

3.2.1 *Fryderyk Chopin* (1810–1849)

Chopin föddes i Żelazowa Wola, i Polen den 22 feb år 1810 som son till Nicolas Chopin och Justyna Krisjanowska, som ett av fyra barn. Hans talang upptäcktes tidigt och han började studera för Warsawas främste pianolärare Adalabert Wojciech Zywny vid sex års ålder, och kom att framträda vid konsert redan som åttaåring. Chopin kom att studera harmonilära och kontrapunkt vid Warsawas konservatorium för Józef Elsner, som tidigt förstod att Chopin var ett geni. Han förkovrade sig i musiklivet och var en flitig operabesökare på Nationaloperan i Warsawa. I 20-årsåldern tvingades han lämna sitt kära hemland Polen i landsflykt, då Polen och Ryssland låg i krig med varandra i det s.k. Novemberupproret (1830–1831). I 20-årsåldern kom hans vägar att korsa Paris, romantikens ”Mecka”, där han skulle komma att finna sig till rätta bland likasinnade konstnärer, musiker, artister, poeter och kompositörer. Till dessa hörde Bellini, Berlioz, Meyerbeer och Liszt. Till hans vänskapskrets hörde även romanförfattaren Balzac, målaren Delacroix, och lyrikern Heinrich Heine. (*Musikens värld, 1982, s. 467)*
Chopin kom att präglas av sin hemlängtan till Polen hela sitt liv, och tillägnade sitt konstnärskap åt musik och melodier med anknytning till de polska traditionerna. Han konserterade i Europa, bland annat till Wien, spelade och undervisade societeten såsom prinsessor, grevinnor, var inbjuden till förnäma personligheter och platser att spela konserter och ständigt upplyft av sin beundrarskara. Han försörjde sig både genom sina publikationer av kompositioner och undervisning av elever. Han spelade inte gärna för stora publiker, i motsats till exempelvis Liszt, utan höll sig hellre till de mindre salongerna och sällskapen, framför allt mot slutet av sitt liv. Som tidens stilidiom och anda antyder – *romantik,* var dramatiken och svärmeri kring Chopin påtaglig. Han var förälskad flera gånger och hade flertalet beundrarinnor – dock kanske ett fåtal längre förhållanden, som det med författarinnan ”George Sand” som varade i tio års tid. En aspekt som aktualiserades i de biografier jag tog del av i detta arbete, var Chopins hälsa och hans tragiska öde. Han kom tidigt att drabbas av tuberkulos och tampades med sin svaga hälsa hela sitt liv, vilket också var anledningen att

han gick bort så tidigt. Chopin kom därav att under perioder av sitt liv att tillbringa tid på ett kloster i Valldemosa på Mallorca tillsammans med George Sand för att återhämta sin hälsa, men kom att gå bort redan vid 39 års ålder.

3.2.2 *Klaverinstrumenten under Chopins tid*

Chopin föredrog att spela på instrument av pianotillverkaren Pleyel, vars karaktär präglades av en spröd klang och ett lätt anslag. Den engelska pianisten och pianostämmaren Hipkins (1826–1903) som arbetade som pianostämmare på pianofabriken Broadwood och stämde pianon åt Chopin, berättar att Chopin även gärna spelade taffel (ett något mindre piano) och att han var lika noggrann när det gällde att välja instrument ”som när det gällde klädsel och frisyr”. Broadwooods ”Boudoir Cottage”-pianon tilltalade honom mycket på grund av sin milda ton; av franska instrument spelade han Érards, när han var indisponerad och ville ha en färdig ton, men Pleyels, när han var disponerad och stark nog att skapa sig en egen ton. Liszt förklarar, att han särskilt älskade Pleyels instrument ”på grund av deras silverklingande, en smula beslöjande klang och anslag.” (s. 64, Zetterberg Törnbom).

3.2.3 Zal

Ett ord som Chopin själv hävdade kännetecknade hans musik var enligt Liszt det polska ordet ”żal”, vilket till svenska kan översättas som ”smärta, tristess, vemod, ånger, ruelse”. Franz Liszt berättar, i Zetterberg Törnbom (1949), att denna allvarsamma och melankoliska ton ofta präglade hans kompositioner. En parisisk dam skulle ha frågat Chopin, vad han kallade denna ovanliga känsla som han inneslöt i sina kompositioner ”likt obekant aska i en kostbar alabasterurna”, varpå han svarade att:

> *...hennes hjärta inte misstoge sig på hans vemod ; ty om han också tillfälligt föreföll munter, så vore han dock aldrig fri från en känsla, vilken liksom bildade hans väsens grund och för vilken han blott kunde finna uttryck på sitt*

eget språk; då inget annat hade ett med det polska ”żal” likartat ord… I sanning, denna ”żal” färgar all Chopins arbeten, med ett än milt, än glödande återskeen. (Zetterberg Törnbom, 1949, s. 48)

Chopinkännaren, den polske greven Tarnowski, menar att även betydelsen ”nostalgi”, hemlängtan, längtan efter fosterlandet ingår i ordet (Lindwall 1949, s. 179): ” Om man använder żal som nyckelord till Chopins musik blir frågorna om romantik och programmusik o.s.v. betydelselösa. Chopin ville först och främst i sin musik ge uttryck för sitt lidande, sin hudlöshet inför tillvaron, sitt grubbel. Han ville uttrycka sig själv. (Lindwall, 1949, s. 181).

3. 3 *F-mollballadens tillkomst*

Följande kapitel tar upp utmärkande drag för balladen som musikform under den romantiska stilepoken, och presenterar en övergripande musikalisk form samt kort beskrivning av styckets olika delar. Verket tillkom i en ålder när Chopin var 30–32 år gammal (mellan åren 1840–1842), i en ålder där jag är nu, vilket är fantasieggande att tänka på och förhålla sig till i sin utveckling som pianist. Han komponerades det under en tid som han spenderade både i Paris och på George Sands gods Nohant, i Frankrike. Verket fullbordades 1842, gavs ut 1843 hos förlaget Breitkopf und Härtel, och tillägnades den då 17-åriga baronessan Charlotte de Rothschild.

3. 4 *F-mollballaden – Styckets musikaliska form & uppbyggnad*

Följande avsnitt förklarar f-mollballandes form i breda drag samt ger en överblick över mitt arbetssätt genom styckets olika delar. Chopin använde olika typer av kompositions-tekniker i stycket och inspirerades av sonatformen, som huvudsakligen har formen; exposition, genomföring, återtagning eller repetition samt coda. I *The music of Chopin,* presenterar Samson (1985), ett formschema av stycket och en djupgående musikalisk analys av verket, harmoniskt och formmässigt.

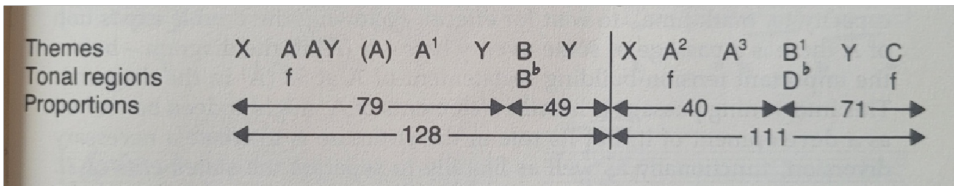


Bild 4. Diagram över f-mollballadens tematiska struktur. J. Samson. (1985).

Samson (1985) beskriver styckets proportioner och delar, uppdelat i takter, samt efter styckets huvudsakliga teman, A och B-del. Balladen inleds med en introduktion (X), fortsätter med tema (A) som varieras, leder så småningom över i mottema (B), däremellan återfinns delar som fungerar som överledningar mellan de olika temana (Y), och stycket avslutas med en coda (C). Den polske pianisten Grzegorz Niemczuk ger en överblick över f-mollballadens form, i videon ”F. Chopin – Ballade no. 4 in F minor op. 52 – Analysis” (2021), Han presenterar de viktigaste delarna, enligt följande: *Introduktion, tema 1, tema 1 med variation, överledning, tema 1 med variation, tema 2, mellanspel (likt introduktion) fast i ny tonart: A-dur, tema 1 med variation, tema 1 med variation, tema 2 (variation, annat ackompanjemang), coda.*

3.4.1 *Balladens* ursprung & historia som musikform

Chopin hämtade inspiration från den italienska formen ”*ballata*”, vilket är en medeltida poetisk eller musikalisk form, med koppling till heroiska berättelser och öden. Inom konstmusiken representerades den av ett längre pianostycke med dramatiskt-romantiskt innehåll i anknytning till visballadernas texter, utan koppling till en bestämd text, som i programmusik. Driggers (1967) skriver:

> *The term ballade is the French and German spelling of the English word “ballad” and the Italian ballata. Although each of these terms is derived from the Latin ballare, meaning “to dance” each denotes an entirely different meaning. Frederic Chopin, 1810-1849, was first to use this term as a title for piano compositions. (s. 1). To Chopin the name ballade designated a “short” poetic narrative, a miniature epic, as distinguished from the lyric, didactic, and dramatic forms of*

poetry. His intentions where for the ballade in music to become a counterpart of the ballad in poetry. (Driggers, 1967, s.2)

En viktig aspekt i musiken är just *grundpulsen,* som är en genomgående röd tråd att förhålla sig till i hela stycket, vilken ger musiken dess dansanta känsla och vars funktion B. Berman (2000) berör. Han berättar att alla Chopins ballader är skrivna i antingen 6/4 eller 6/8, och beroende på hur man underdelar takten antingen i 2 eller 3, ger detta en viss känsla i musiken. Zetterberg Törnbom skriver att sonatformen, eller åtminstone en ”påminnande gestaltnings-princip” ligger till grund för flertalet av de större karaktärsstyckena. Han berättar om f-mollballadens form, och att Chopin utbroderar temat med hjälp av variationsformen. (1949, s.138) Han hävdar att Chopin är en av de tonsättare som utvecklat balladformen inom musiken, jämte tonsättare som Liszt, Brahms och Grieg, och menar att det finns viss koppling till samtida poeters poesi – en aspekt som han dock hävdar att man inte heller bör överdriva, då han menar att Chopin säkerligen inte haft för avsikt att illustrera något visst händelseförlopp. (Zetterberg Törnbom, 1949, s. 140.) Hillman (1920) berättar om balladens storhet, talar om det som ett mästerverk, och att Chopin genom denna form av kompositionsteknik nått ett klimax:

I sina ballader har Chopin kanske nått höjdpunkten av konstnärlig kraft, de äro till formen mästerliga, till innehållet mättade av skönhet och poesi… Quatriéme ballade, op. 52, f-moll, står värdigt vid sidan av sina föregångare. Grundtonen är längtan och sorg, och stycket avslutas med en coda, skälvande av lidelse. (Hillman, 1920, s. 147.)

Liszt, Zetterberg Törnbom, Lindwall och Hillman, talar alla om *kärnan* i Chopins musik - skönhet och poesi, längtan och sorg, men vissa av källorna tycks ändå ha olika teorier om verkets egentliga ursprung. A. Cortot hävdar i förordet i noterna av ”arbetsutgåva” *4me BALLADE ”Les trois Budrys” (Ballade lithuanienne),* att Chopins fyra Ballader (skrivna mellan åren 1831–1842), alla är baserade på poesi utav en av Chopins vänner, den polske poeten Adam Michiewisz. F-mollballaden sägs handla om en fader

som skickar i väg sina tre söner i världen för att återvända hem med skatter. När hösten har passerat, återvänder de i stället hem med någonting annat… Drigger (1967) skriver:

> *… Autumn passes, then winter. The father thinks that his sons have perished at war…. Amidst whirling snowstorms, each one, however, manages to return; but one and all bring back but one single trophy from their odyssey – a bride (3, p. 2) (Driggers, 1967, s.81)*

En utförligare beskrivning av dikten, återges i Driggers masteruppsats (1967, s. 81). Andra källor, så som en podcast från Chopin foundation of the United States: ”*What is Chopin's 4th Ballade About?”* (2024), diskuterar verkets ursprung och vad som kan ligga till grund för att ha influerat Chopin att skriva denna ballad. Där intervjuas Alan Walker, professor emeritus vid McMaster University i Kanada, om f-mollballaden, vilket han benämner som ”mästerverk”. Han hävdar att Chopin var starkt påverkad av att två av hans nära bekantskaper dog under år 1842 - en av hans nära vänner, medicinaren Jan Matuszynski, som gav Chopin medicinska råd när han var sjuk i tuberkulos, och som gick bort i tuberkulos. Samma år gick även hans förste pianolärare, den böhmiske pianisten Adalbert Zywny bort i tuberkolus. Detta orsakade en stor sorg hos Chopin och kunde enligt ovan nämnda källa ha haft inverkan på det starka och uttrycksfulla känslorna av både passion och tumult, i denna musik och i detta verk. ”På Nohant komponerade Chopin under 1842 den fjärde balladen i f-moll, opus 52, scherzo i E-dur, opus 54; polonäsen i Ass-dur, hans mest kända polonäs. Det musikaliska skapandet tröttade ut honom till den grad, att Sand ständigt måste ha ett öga på honom”, står det i *Gestalter och öden ur världshistorien – Chopin”* (1966). Walker (2024) berättar att man utifrån manuskriptet kan man se att Chopin gjorde många omarbetningar och överstrykningar av stycket och förstå att han arbetade med verket under en längre tid. Han hänvisar även till filosofen Arthur Shopenhauer som menar att musiken kommer inifrån och viljan och inte är en reflektion av den yttre världen, likt bildkonst och musikern

Mendelssohn, om att ”musiken tar vid – där orden slutar” och att musiken är för djup för ord.

Bild 3. Poeten Adam Mickiewicz, vars diktning sägs vara en inspirationskälla till Chopins 4 Ballader, op. 52

3.4.2 *Det romantiska spelsättet & Stile Brillante – Den ”briljanta stilen”*

Samson (1985) nämner en essentiell term för det romantiska spelsättet under Chopins levnadstid; *Stile Brillante,* vilken även Natalia Strelchenko (2011), redogör för i sin konstnärliga uppsats *Stile Brillante: piano technique in Performance Practice of early 19th century,* vid Norges Musikhogskola. Hon berättar att ”den briljanta stilen”, uppfanns av en hel generation av pianospelande kompositörer som reformerade principerna för pianospel och skapade en ny musikstil. En viktig egenskap inom den briljanta stilen var användningen av tidigt romantiska tekniker, såsom jeu perle, tredjehands-effekten (ett spelsätt där kompositören vill åstadkomma tre självständiga stämmor, vilket även kompositörer som Liszt och Rachmaninov använder sig av) tremolos och improvisation.

3.4.3 Pianotekniska detaljer – legatospel & fingersättningar

Ydefeldt (2013), berättar om en vanligt förekommande teknik i detta stycke och andra av Chopins kompositioner, då man i passager med ”brutna” eller arpeggierade ackord, använder 3:e fingret som en vridpunkt, en ”pivot”. Chopineleven Mikuli berättade att Chopin ”kunde spela legato i de mest svåra arpeggion i mycket vida intervall eftersom det var hans handled och inte hans arm som var i konstant rörelse”. (Ydefeldt, 2013, s. 41) Hipkins hävdade att Chopin använde den enkla, naturliga handställning, som krävdes av skalor eller ackord, och nyttjade den lättaste fingersättning, som kom för

honom, även om den var ”mot reglerna”. Han hävdade att: ”eftersom det finns lika många klanger som det finns fingrar – handlar allt om att känna till god fingersättning.” (2013, s. 13) Andra aspekter som tas upp i böckerna kring pianoteknik handlar om legatospelet, kontakt och närhet med tangenterna, smidiga fingersättningar som ex. tum-undersättningar, handlederna i rörelse, smidiga fingersättningar och att kunna utnyttja kraften på mest optimala sätt i sin pianoteknik, och att kunna spela kraftfullt t.ex. i fortepassager.

3.4.4 Sångbarheten i Chopins pianomusik – Bel canto & ornamentik

Det sångbara legatospelet, som är ett av Chopins mest kännetecknande drag, är inspirerat av dåtidens operamusik, som den av Bellini. Den sångteknik som präglade operakonstens sångsätt kallades för *bel canto (*som på italienska betyder ”vacker sång”)*,* vars sångsätt särpräglades av delikat behandling av rösten, av löpningar och improviserad ornamentik. Inom denna sångkonst, och så även i Chopins pianokompositioner fyller andningen en viktig funktion. Enligt Chopins egna ord är: ”Handledens rörelse jämförbar med andningen vid sången” (Ydefeldt, 2013, s.28). Hipkins hävdar att Chopin själv bytte finger på en tangent lika ofta som en orgelspelare och hans spel präglades av ett bundet spel - *legatissimo*. Törnbom (1949) berättar att karaktären av Chopins spel sammanhängde i hög grad med glidande, smekande fingerrörelser på tangenterna, vilket märks i noterna ex. av termen som *carezzando.* Zetterberg Törnbom (1949) berättar att ornamentiken i Chopins musik:

> *…är det stilelement som bättre än något annat belyser omedelbarheten och som med sin mångfaldigt skiftande karaktär och djupt ingripande betydelse ger själva kvintessensen av hans konstnärskap. Två källor har Chopin därvid haft att ösa ur, italiensk operasång och polsk folkmusik. (s. 157)*

(Zetterberg Törnbom, 1949, s. 157–158). Manén (1987) berättar att *bel canto-traditionen*, handlade om en unik musikalisk upplevelse, byggd på *närvaro* och *kommunikation* mellan artisten och publik. Hon frågar sig var

kraften och effektiviteten ligger i denna sångkonst och själva akten av dess framförande, och hänvisar till briljansen i Chopins musik: “it consists simply in the aura of psychic energy released through the brilliance of Bel Canto singing, within the public and artists alike feel themselves drawn together as one by the events taking place on the stage”. (1987, s. 20–21) Manén (1987) berättar om sångtraditionen:

> *With the development of Bel Canto, singers aquired a unique ability to develop as outstanding soloists. The unusual timbres and limpis production that they aquired, together with their messa di voce and coloratura, made their singing of operatic arias famous outside Italy. (Manén, 1987, s. 3)*

3.4.5 Rubato

Många biografier berättar om det pianistiska spelsättet inom den romantiska musiken och att Chopin inte spelade en komposition på samma sätt två gånger. Hillman (1920) berättar om en spelsättets finesser i rytmiskt avseende, vilket är *rubato* och beskrivs i boken *Chopin:*

> *Såsom Liszt säger, ”gav Chopin vid föredrag av sina kompositioner åt dessa en intensitet och en alldeles särskild prägel genom vad han kallade tempo rubato”, ett oregelbundet tidsmått, smidigt, absurdt och på samma gång smäktande, fladdrande som flamman för en vindfläkt, böljande som sädesfältet för en sakta luftström, som trädens löv. (Hillman, 1920, s. 133)*

Berman (2000) menar att man som pianist behöver behålla en måttfullhet i och känna sig fram spontant i användandet av rubato. Chopin brukade säga att ”vänstra handen var hans kapellmästare”. (1949, s. 67), och menade att ackompanjemanget strikt skulle hålla takten, medan melodistämman skulle ha rätt till fritt uttryck, vilket innebär ett visst användande av rubato och att ”böja tempot”. I biografin *Life of Chopin* (2014) talar Liszt om Chopins rubato ”liksom ett fartyg, buret i skötet av en mäktig våg, eller lät den snarare röra på sig på ett obestämt sätt liksom en luftig uppenbarelse, som oförmodat stigit upp i en påtaglig och förnimbar värld.” Liszt jämförde Chopins rubato med ”lågan, som rör sig för vinden, med sädesaxen, vilka

böja sig för en varm fläkt, eller med trädkronorna, vilka böljas än hit, än dit av en hård, ombytlig bris”.

Bild 5. Chopin under hans sista levnadsår. Dagerrotyp, tagen 1849 av Louis-Auguste Bisson.

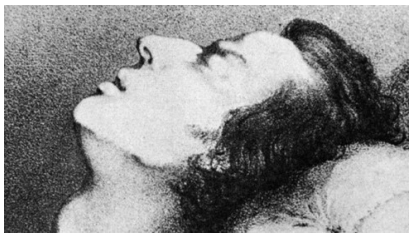
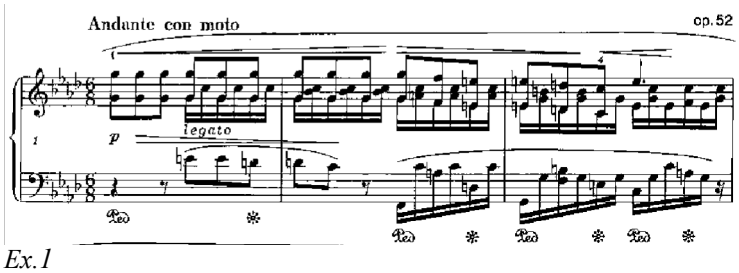


Bild 6 Chopin på sin dödsbädd. Han led av tuberkulos och dog vid 39 års ålder.

3.5 Överblick över instuderingsprocessen av f-mollballaden och dess olika delar

Nedan presenteras hur jag har gått till väga i mitt arbete av stycket och vad jag har integrerat i mitt eget spel i de olika delarna i f-mollballaden. Detta utifrån de olika källorna jag har haft som inspiration till min egen tolkning i fråga om pianolektioner, masterclasses via Youtube samt böcker kring musikteori och teknik:

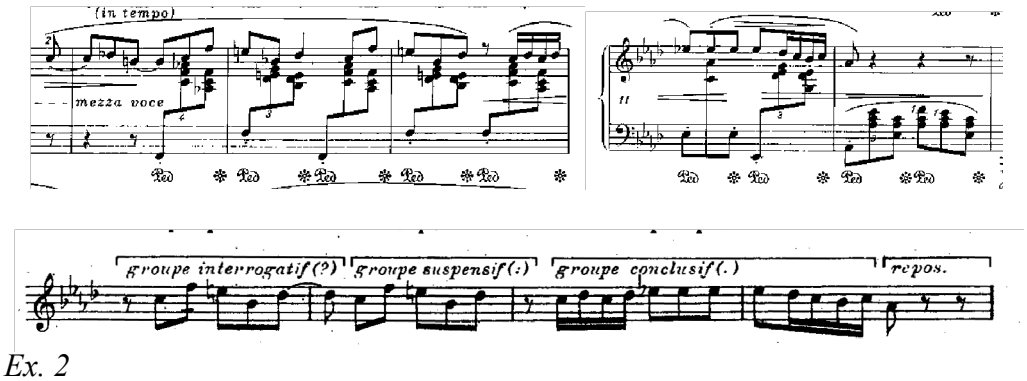
Introduktion (takt 1–7)



Ex. 1

I introduktionen var det viktigt att hitta ett passande grundtempo, för att hitta rätt flöde, känsla i musiken genom att hitta rätt underdelning i 6/8-delstakten, då det har bäring för linjerna och fraseringen i hela stycket. Jag jobbade med att få fram den sångbara linjen och legatospelet i oktavspelet (Ex. 1), samt att spela smidiga och täta mellanstämmor.

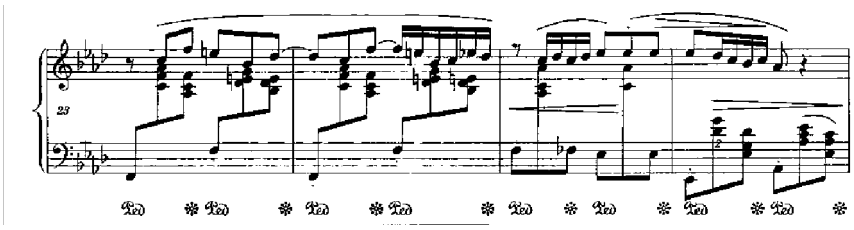
Tema 1 (takt 8–22)



Ex. 2

Viktigt i huvudtemat (ex. 2) var fraseringen, att följa fraseringsbågarna. Det var även viktigt att behålla ett egaliserat spel, för att inte toner skulle sticka ut, för att behålla ett homogent uttryck i melodistämman. Värt att notera i huvudtemat, var även liksom Cortot beskriver, att den sångbara melodin är uppdelad i mindre fraser, likt ”fråga-svar”. Chopin använder även här en term som har direkt koppling till sångteknik - *mezza voce* (som betyder halvröst). Utifrån den referenslyssning jag genomförde, lade jag även märke till att olika pianister använde sig av olika stor grad av rubato och inégal-spel, vilket jag tog intryck av då jag själv försökte hitta en passande agogik och uttrycksfullhet i min egen interpretation.

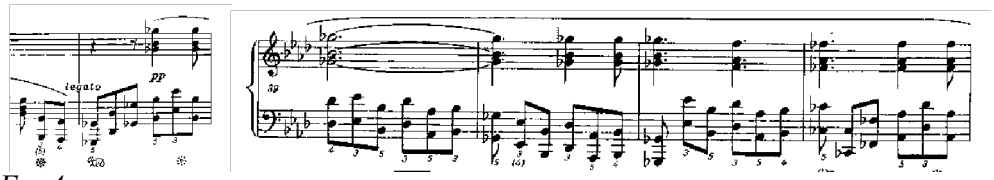
Tema 1, variation 2 (takt 23–37)



Ex. 3

I andra variationen (ex. 3) utökas intensiteten något, med hjälp av snabbare notvärden eller ”ornamentik” av melodin. Här jobbade jag exempelvis mycket med fraseringen och avfraseringen av melodin, för att till exempel undvika att felbetona vissa meloditoner.

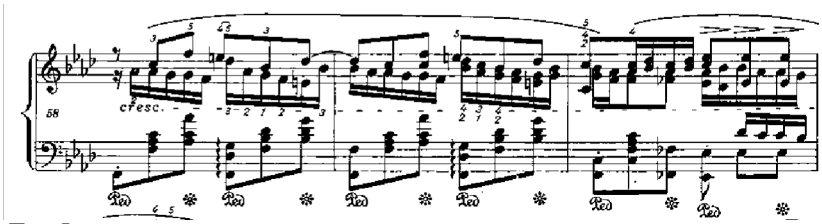
Överledning (takt 38–57)



Ex. 4

Att lägga märke till i detta stycke var de långa fraseringsbågarna som står och i denna passage till exempel sträcker sig över 8 takter (ex. 4). Viktigt att tänka på var att inte bara basstämman spelar en melodisk linje – utan att högerhanden hade en melodisk linje på långsammare notvärden, vilken också bör framhävas. Det var även viktigt att tänka på dynamiken och spela riktigt svagt när det står angivet *pianissimo.* I oktavpassagerna var det även viktigt att tänka på fingersättningen, för att få till ett legato, vilket både min pianoprofessor och även Cortot kommenterade i sina förövningar.

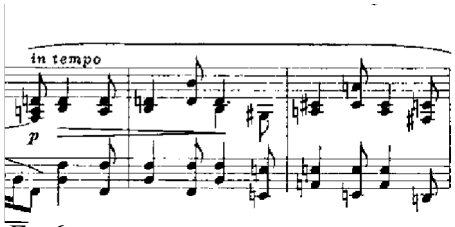
Tema 1, variation 3 (takt 58–79)



Ex. 5

Här smyckas temat med parallella terser och mellanstämmor (ex. 5). Från och med takt 58, hämtade jag inspiration från Horowitz tolkning, då han spelar agogiskt i sextondelspassagerna, vilket skapar ett visst uttryck, en tveksamhet eller en trevande karaktär och känsla i frasen. Något jag försökte ta vara på var instruktionerna kring ”*ritenuto*” eller utskrivna accenter, då det handlar om att sakta ned i tempot eller framhäva vissa meloditoner.

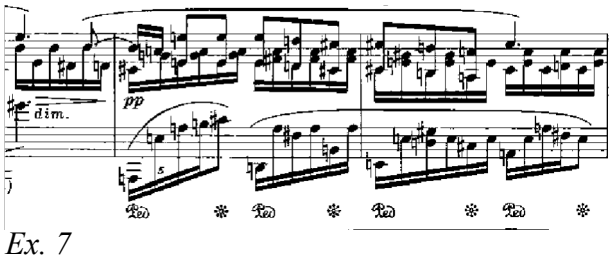
Tema 2 (takt 80–128)



Ex.6

Min första reaktion på detta tema, var att det lär ”korallikt”. Bojsten instruerade mig i att det inte skulle låta för statiskt eller ”stampigt” och att betoningen skulle ligga på den punkterade fjärdedelen i frasen. Med min pianoprofessor jobbade jag även med fingerlegato, och att just spela ”*legatissimo”,* t.e.x. i detta avsnitt, vilket Chopin tycks eftersträva genomgående i stycket. Detta parti liksom ”accelereras” från en lugn koral (ex. 6) och utvecklas till ett parti med både löpningar över klaviaturen och sjungande sextstämmor, säkerligen inspirerat av duett- och tersettstämmor inom operamusik.

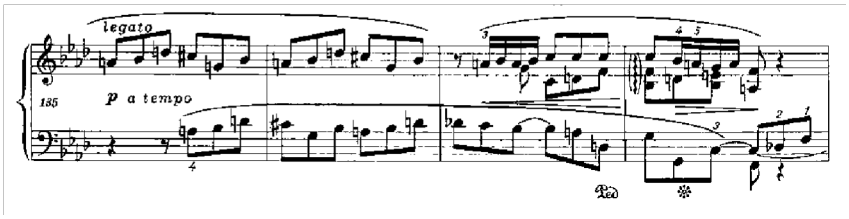
Mellanspel liksom introduktion – ny tonart A-dur (takt 129–134)



Ex. 7

I denna passage (ex. 7), var det viktigt att hitta tillbaka till den känslan jag hade i början, när introduktionstemat återkommer liksom ett ”eko”, fast i A-dur. Här var det viktigt att integrera det spelsätt som Chopin har angivit genom termer som *smorzando* (utdöende) *dolcissimo* (väldigt mjukt) och *rallentando* (”avstannande”). Jag försökte få utsmyckningen i takt 134 att låta som en effekt, förbifladdrande löv, ett glitter eller en vind.

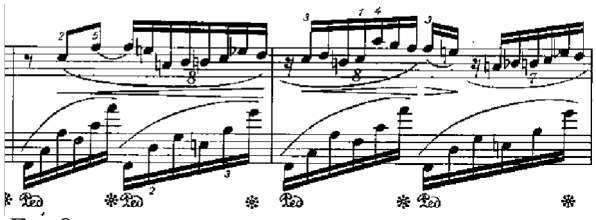
Tema 1, variation 4 (takt 135–151)



Ex. 8

I fjärde variationen av huvudtemat har jag jobbat med att försöka behålla legatospel i alla stämmorna, då melodin där låter som en fuga (ex. 8). I min memorering tog jag hjälp av närliggande intervall som ex. tritonusavstånd för att med hjälp av mitt muskelminne kunna känna mig fram i de harmoniska progressionerna.

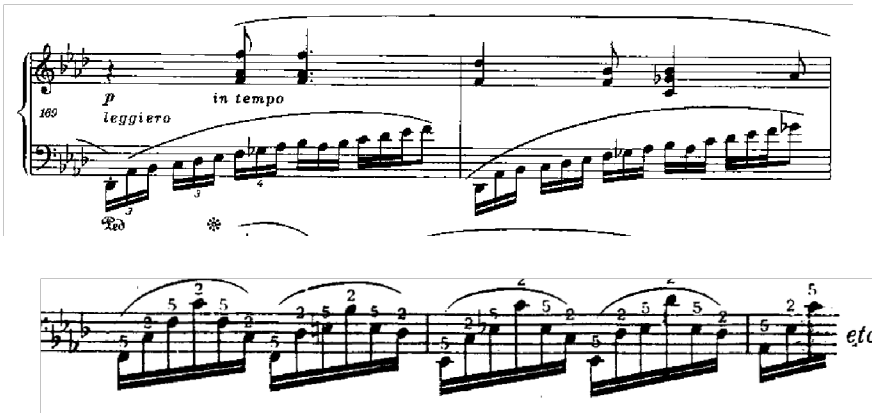
Tema 1, variation 5 (takt 152–168)



Ex. 9

Utmaningen i den femte variationen, var att försöka hitta den improvisatoriska känslan, och att inte nödvändigtvis bara försöka ”passa in tonerna” helt korrekt rytmiskt (ex.9). Här tog jag även hjälp av något som jag och min pianoprofessor talat mycket om under mina lektioner - att spela med en *flexibel handled*. Jag tog även hjälp av Cortots utgåva och instruktioner från Love Derwinger, som menade att det rytmiska fundamentet låg i den stabila vänsterhanden, och att melodistämman i högerhanden fritt skulle sväva ”ovanpå” detta. Vad som bidrog till uttrycket i denna fras, för att framhäva *diminuendon* och *crescendon* i musiken, liksom ett upprört vågsvall.

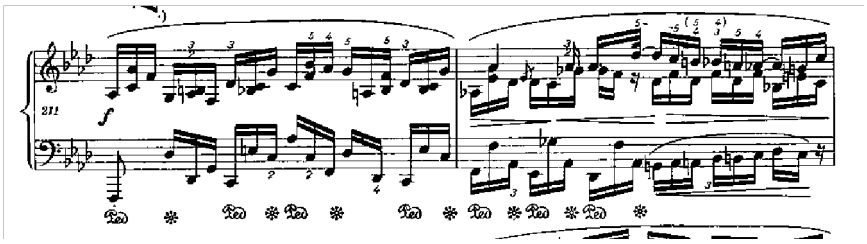
Tema 2 (variation 2, annat ackompanjemang) (takt 169–210)



Ex. 10

I en bit av den här passagen (tema 2) skriver Cortot, att det är viktigt att öva vänsterhanden, och ha en stabil rytm, i förhållande till de ornament som högerhanden sedan utbroderar ovanpå denna grundrytm. Vänsterhanden anges ”*leggiero*” vilket betyder lätt. Återigen, högerhanden behöver bindas samman i ett legato genom hela fraseringsbågarna (ex. 10). Det var även viktigt att framhäva och känna in alla mellanstämmor, tersstämmor och sus-ackord och känna in dessa i mitt muskelminne.

Coda (takt 211–239)



Ex. 11

I codan var mitt mål att hitta en stabil grund och hållpunkter att förhålla mig till i musiken, musikaliskt och fraseringsmässigt men också *muskulärt*. Jag märkte i min övning att det visade sig vara effektivt att tänka i ”runda rörelser”, särskilt i dessa snabba passager. Jag försökte även driva fram tempot samt accelerera ända till slutet, enligt instruktioner från professor Derwinger. Intressant var även att Derwinger berättade att punkterade åttondelar skulle spelas som trioler, då det var praxis att noterna spelades så under tiden som stycket är ifrån – vilket faktiskt gjorde det lättare att spela. Något jag initialt inte var medveten om när

jag lärde mig stycket. Cortot hävdar att man behöver använda en teknik där man liksom ”kastar” på händerna på klaviaturen i de snabba sextondels-löpningarna i slutet, för att kunna artikulera denna passage. Jag försökte hitta och använda mig av ”ekonomiska rörelser” för denna passage (ex. 11), eftersom den är en av de mest utmanande i stycket. Jag hade även nytta av den harmoniska analys jag hade gjort bestående av ackordprogressioner, då jag på ett snabbare och säkrare sätt kunde förstå stycket, och vilka typer av förflyttningar jag skulle göra i det.

4. Resultat

Resultatet av arbetet har utmynnat i den klingande delen och min egen tolkning av f-mollballaden. Tillsammans med de biografier och litteratur jag har läst om Chopin som person och kompositör, karaktärsdragen för det romantiska spelsättet under Chopins levnadstid, pianolektioner och referenslyssning av andra pianister, har jag bildat mig en mer gedigen uppfattning om stycket, spelsättet och har utvecklat mitt spel och min pianoteknik.

4.1 Egen inspelning

Jag gjorde en inspelning av verket höstterminen 2024 i lokaler på SKH. Innan dess tog jag även ett fåtal lektioner för pianisten Love Derwinger för att finslipa på detaljer inför inspelningen. Syftet med lektionerna var även att spela upp stycket jag arbetat med för en lärare som inte hade hört mig spela det och höra dennes spontana kommentarer och åsikter. Han hade själv gjort inspelning av verket och kommenterade att man ofta gör flera tagningar, eller klipper i skivinspelningar för att få till en bra inspelning. Uppgiften var att göra en inspelning i en tagning såsom vid en konsert, och att kunna visa prov på att man faktiskt begriper sig på stycket och helheten.

4.2 Resultatdiskussion/Reflektion

Detta konstnärliga arbete har belyst instuderingsprocessen med f-mollballaden och redogjort för mitt arbete under en period mellan höstterminen 2022 och slutgiltigt arbete med texten vid höstterminen 2025. Utmaningen med detta arbete var att sammanföra alla de olika delarna; referenslyssning, harmonisk analys, förståelse för tidens spelidiom och begrepp som ”den briljanta stilen”, samt först och främst min egen spelmässiga kondition och egna övning. Utmaningen var att förena alla dessa parametrar och få dem att samverka på en optimal nivå, och få dem att fungera under själva framförandet och inspelningen. Det jag läst om med koppling till dåtidens traditioner till bel-canto-sång gjorde att jag fick en större förståelse kring sångbara passager och att jag även kan utveckla min förmåga att spela improvisatoriskt, rubaterat och agogiskt och att vara i

stunden. En viktig slutsats av arbetet, var att det är viktigt att följa de instruktioner som kompositören har gett anvisningar kring, och ta reda på dess betydelse och funktion i musiken. Det var avgörande för vilken stämning eller känsla jag som musiker lyckades skapa i stycket. Jag behövde även lära mig mer om stilidiomet och att spela mer tidstroget. Andra komponenter som var viktiga för framförandet och den generella övningen var koncentration och att skaffa mig ett systematiskt tillvägagångssätt för att memorera stycket, vilket ställde krav ställde krav på att förstå stycket bättre genom att genomföra harmonisk analys, funktionsanalys, öva tillräckligt många timmar, lära mig stycket på en teoretisk och praktisk nivå och ha en fysisk beredskap för att kunna spela stycket. Alla dessa komponenter har jag arbetat med i instuderingsprocessen för att integrera denna kunskap och rörelsemönster i kroppen som yttrar sig genom spelet och i musiken. Arbetet har fått mig att reflektera kring mina egna konstnärliga val som artist, och belyst vilka olika steg och viktiga moment som kan ingå i att interpretera ett stycke från noterna till att åstadkomma ett slutgiltigt klingande resultat. Det har bland annat fått mig att förstå att krävs en viss balans mellan struktur och frihet i skapandet av musik, genom den tekniska och den konstnärliga biten. Det visade sig råda delade meningar om verkets ursprung och inspirationskällor, och jag tror att man som musiker och konstnär måste bidra med sina egna associationsbanor och synvinklar när man tolkar musik. Det har fått mig att reflektera kring min teknik och att testa olika fingersättningar och spelsätt vid pianot som pianist, och att försöka analysera vad olika pianister gör och hur de får ett stycke att klinga på olika sätt genom att spela med olika tempi, dynamik, framhäva olika stämmor osv. En iakttagelse jag gjorde genom att studera notmaterialet och lyssna på olika pianister – var att notmaterialet både kan tyckas innehålla vissa begränsningar, eller att det är lätt som pianist att missa eller inte ta tillvara en instruktion, som kanske gör hela skillnaden för en passage eller en viss känsla i musiken. Instuderings-arbetet handlar mycket om att hitta lösningar på tekniska problem, och förstå musikaliska gester och uttryck i musiken och överbrygga ”svårigheter” genom att öva gediget och metodiskt och integrera rörelser och musiken i kroppen. Under denna process samt under

mina utbildningsår, har jag hunnit skaffa mig en större förståelse för kroppen och dragit slutsatsen att det är viktigt att tänka på ergonomi samt växelspelet mellan ansträngning och återhämtning i samband med mitt spel, i ett balanserat och hållbart förhållningssätt till min övning. Angående verkets ursprung och inspirationskällor, tycks flera biografier mena att f-mollballaden inte är programmusik, utan att Chopin inspirerats av samtida poesi, medan andra källor även menar att Chopin kan ha inspirerats av starka känslor kopplade till relationer och bortgångar av nära bekantskaper. Jag tror att man som konstnär kan inspireras av många olika saker och händelser och att det kan handla om en kombination i Chopins skapande av f-mollballaden. Dikter kan hjälpa till att genom metaforer och bilder skapa associationer, stämningar och känslor som man som pianist kan försöka förmedla i sin tolkning av musiken. Utifrån den vetskapen om poesi och olika händelser, har jag hämtat en inspiration men jag har också gått på intuition, och vilken känsla och uttryck jag tycker mig ha hittat i olika harmoniska progressioner och musikaliska fraser. Arbetet med stycket har förbättrat min teknik och jag har tränat min förmåga att memorera ett längre verk, detta är ett av de längsta stycken jag har arbetat med som pianist. Jag ser det även som en fortsatt process att fortsätta öva på sådana här typer av stycken för att utveckla min teknik och min musikaliska uppfattning och förmåga att spela som pianist.

5. Referenser

Noter

Chopin, Frédéric (1929). *Édition de Travail des Oeuvres de Ballades op. 23-38-47-52*. Redigerad av Alfred Cortot. Paris: Éditions Salabert. 49–70.

Chopin, Frédéric (1997). *Ballades op. 23-38-47-52.* Urtext. National Edition, Serie A, vol. 3. Redigerad av Jan Ekier. Warsawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 48–63.

Litteratur

Adelaide, Murgia (1968). *Chopin, Hans liv och verk. Gestalter och öden ur världshistorien*. Malmö: Allhem.

Bellman, Jonathan (2001). "*Frédéric Chopin, Antoine de Kontski and the Carezzando* Touch". *Early Music.* Vol. 29, No. 3, Aug. 2001. Oxford University press. Hämtad 24 april, 2024, från: https://www.jstor.org/stable/3519184

Berman, Boris (2000). *Notes from the pianist's bench*. New Haven: Yale University Press.

Caruso, Enrico (1987) *Konsten att sjunga.* Stockholm: Iberis förlag.

Csikszentmihalyi, Mihaly (1990). *Flow: Den ultimata upplevelsens psykologi.* (2: a utgåvan) Stockholm: Bokförlaget Natur och kultur.

Danielsson, Harry (1978). *Chopin i närbild: Breven berätta.* AB Hallgren press.

Driggers, Orin Samuel (1967). *Forms in the Chopin ballades. (*Masterarbete inom musik), North Texas State University. Hämtad 29 april, 2024, från: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663352/m1/1/

Edlund, Bengt (2003). "Att tolka och interpretera musikaliskt innehåll*."* Moment musical. *Nordisk estetisk tidskrift 27–8.*

Fagéus Kjell (2012). *Musikaliskt flöde. Artistisk och mental träning för scen och undervisning*. Stockholm: Gehrmans Musikförlag AB

Green, Barry & Gallwey Timothy. (1987) *The Inner game of Music.* (2: a pocketutgåvan) New York: Doubleday & Company, Inc.

Hillman, Adolf (1920). *Chopin. Stockholm: Wahlström & Widstrand.*

Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur

Lindwall, Gustaf (1949). *Chopin: konstnären och människan.* Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.

Liszt, Franz (2014). *Life of Chopin.* USA: Createspace Independent Publishing Platform.

Manén, Lucie (1987). *Bel Canto: The teaching of the classical Italian song schools, its decline and restoration.* New Tork: Oxford University Press.

Marchesi, Mathilde (1970). *Bel Canto: a theoretical & practical vocal method*. New York: Dover Publications, Inc.

Murgia, Adelaide översättning Åkesson, Elisabeth (1966). *Chopin: Hans liv och verk. Gestalter och öden ur världshistorien.* Malmö: Allhems förlag.

Musikens värld: *Musik i ord och bild.* (1982) Göteborg: AB Kulturhistoriska förlagen.

Riiber, Anne-Marie (1954). *Romantiken kring Chopin.* Uppsala: J.A. Lindblads Förlag.

Samson, Jim (1985). *The Music of Chopin.* New York: Oxford University Press.

Wolters, Klaus (1974). *Pianot.* Örebro: International Publishing Company.

Ydefeldt, Stefan (2013). *Den enkla runda rörelsen: En studie i rörelsefilosofier vid pianospel*. Stockholm: Gehrmans Musikförlag.

Yu, Libby (2010) *Harmonic structure and performance in some passages of Chopin's ballade no. 4 in f minor*. (Doktorsavhandling inom musik) University of British Columbia, Institutionen för musik. Hämtad 29 april, 2024, från: https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0071100

Zetterberg Törnbom, G. (1949) *Chopin.* Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Zebrowski, Dariusz. (1973) *Studies in Chopin.* Warsawa: The Chopin Society.

Webbkällor

Rittner, Hardy (2023). *Chopin and the forgotten Cantilena.* Hämtad 29 april, 2024, från: https://youtu.be/9N2Nwb_3w9M?si=qntgCJ4MT4xFO4qL

Niemczuk, Grzegorz (2021). *F. Chopin – Ballade no. 4 in F minor op. 52 – Analysis. Greg Niemczuk's lecture.* Hämtad 28 april, 2024, från: https://youtu.be/3krmHcMAvQA?si=Sbn4uat7_zEGyx7v

Perhia, Murray (2022). *Masterclass with Murray Perahia / Yali Zaken / Chopin: Ballade No. 4 / JMC.* Hämtad 26 april, 2024, från: https://youtu.be/Uqy60xEOjU?si=vNTMVa5SXn9C9C54

Strelchenko, Natalia. (2011) *Style Brilliante. An exploration of piano techniques in the early 19th century.* (Konstnärligt forskningsarbete inom piano) Norges Musikkhogskole. Hämtad 29 april, 2024, från: https://nmh.no/en/research/projects/natalia-strelchenko-completed-phd-ku

Statens Musikverk. *Svenskt visarkiv. Medeltida Ballader.* Hämtad 1 maj, 2024, från: https://svensktvisarkiv.se/medeltida-ballader

Bilder

Bild 1 - Siluett av Chopin. 1800-tal. Okänd konstnär.

Bild 2. - Porträtt av Chopin, målning av Delacroix, Louvre, Paris.

Bild 3 - Poeten Adam Mickiewicz, vars diktning sägs vara en inspirationskälla till Chopins 4 Ballader, op. 52

Bild 4 - Diagram över f-mollballadens tematiska struktur. J. Samson. (1985).

Bild 5 - Chopin under hans sista levnadsår. Dagerrotyp, tagen 1849 av Louis-Auguste Bisson.

Bild 6 - Chopin på sin dödsbädd. Han led av tuberkulos och dog vid 39 års ålder.