



LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE  
Höstterminen 2012  
Läroarbete i musik  
Daniel Gunnarsson

## **”CLEVER, BUT NOT CHOPINESQUE”**

Fyra nutida pianopedagogers syn på Frédéric Chopins pianometodik  
genom tiderna

Handledare: Ingemar Fridell



## **Abstract**

**Title:** *“Clever, but not Chopinesque” — A study of four contemporary piano pedagogues’ views on Frédéric Chopin’s piano method through the years*

The purpose of this study is to investigate four contemporary piano pedagogues’ views on how Frédéric Chopin’s pedagogical piano method has developed from the time of the composer to the present day.

The literature used for this study focused on Chopin’s teaching, the style of Chopin playing through the years, and the preservation of traditions. A qualitative research was used as method for the making of this study. Data was collected through interviews with four eminent piano pedagogues from two different parts of Sweden.

The results show that the four piano pedagogues seem to consider Chopin as a central composer when teaching their piano students, even if they don’t necessarily see themselves as representatives of a certain piano tradition. The results also imply that a pedagogical musical method like that of Chopin can be preserved by generations through different times, although it will often be exposed to transformations. These results are discussed departing from different aspects related to the interpretation of Chopin's music.

**Keywords:** *Chopin interpretation, Chopin’s piano method, the piano and transmission of tradition, Chopin’s teaching, pedagogical musical method.*

## **Sammanfattning**

**Titel:** *”Clever, but not Chopinesque” — Fyra nutida pianopedagogers syn på Frédéric Chopins pianometodik genom tiderna*

Syftet med denna studie är att undersöka fyra nutida pianopedagogers syn på hur Frédéric Chopins pianometodik har utvecklats från kompositörens tid fram till nutid.

Litteraturen som används för denna studie fokuserar på Chopins tankar om undervisning, Chopin-spel under olika tider, samt traditionsöverföring. Studien baseras på personliga intervjuer och en kvalitativ metod. Data samlas in genom intervjuer med fyra framstående pianopedagoger från två olika delar av Sverige.

Resultaten visar att de fyra pianopedagogerna ser Chopin som en central gestalt i sina arbetsliv som lärare, samtidigt som de inte ser sig själva som arvtagare eller förmedlare av någon speciell pianotradition. Resultatet tyder på att en pedagogisk, musikalisk metod som Chopins kan bevaras genom flera generationer, även om den ofta blir föremål för modifiering och förnyelse. Dessa resultat diskuteras utifrån olika aspekter som anknyter till Chopin-interpretation.

**Sökord:** *Chopin-interpretation, Chopins pianometodik, piano och traditionsöverföring, Chopins undervisning, pedagogisk musikalisk metod.*

## Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	<b>2</b>
1.1 Studiens bakgrund.....	2
1.2 Frédéric Chopin (1810-1849).....	3
1.3 Definition av begreppet metodik.....	4
1.4 Pianospelets utveckling före Chopin.....	5
1.5 Chopins pianometodik.....	5
1.6 Tidigare forskning.....	6
1.7 Syfte och frågeställning.....	7
1.8 Disposition.....	8
<b>2. Litteratur</b> .....	<b>9</b>
2.1 Chopin - pianist och lärare ur hans elevers synvinkel.....	9
2.2 Utvecklingen av Chopins pianospel.....	10
2.3 En studie av pianopedagogik och traditionsöverföring.....	12
2.4 Personlig färgning eller tradition?.....	13
2.5 Sammanfattning.....	14
<b>3. Metod</b> .....	<b>15</b>
3.1 Metodologiska överväganden.....	15
3.2 Studiens planläggning.....	17
3.3 Etik.....	18
3.4 Studiens genomförande.....	19
3.5 Transkription av intervjuer.....	19
3.6 Studiens trovärdighet.....	20
<b>4. Resultat</b> .....	<b>21</b>
4.1 Chopins betydelse för deltagarna.....	21
4.2 Kedjereaktioner.....	24
4.3 Chopins metodik och tradition i ett samhällsperspektiv.....	28
4.4 Vänner och fiender.....	30
4.5 Sammanfattning.....	31
<b>5. Diskussion</b> .....	<b>33</b>
5.1 Genomgång av studiens förfarande.....	33
5.2 Huvudsaklig diskussion kring teman.....	33
5.2.1 Chopins betydelse för deltagarna.....	33
5.2.2 Kedjereaktioner.....	35
5.2.3 Chopins metodik och tradition i ett samhällsperspektiv.....	37
5.2.4 Vänner och fiender.....	40
5.3 Konklusion.....	41
5.4 Musikpedagogiska implikationer.....	41
5.5 Fortsatt forskning.....	42
5.6 Avslutande kommentar.....	42
<b>Referenser</b> .....	<b>43</b>

<b>Bilaga .....</b>	<b>45</b>
<b>Intervjufrågor .....</b>	<b>45</b>

## **Tillkännagivanden**

Jag vill rikta ett stort TACK till studiens deltagare, tillika pianisterna och pianopedagogerna *Hans Pålsson, Michal Wesolowski, Marianne Jacobs* och *Staffan Scheja* för värdefulla synpunkter och trevligt bemötande.

Ett stort tack även till min handledare *Ingemar Fridell* på Musikhögskolan i Malmö, som på ett lugnt och trevligt sätt lotsat mig genom arbetet.

Jag vill också tacka *Anna Houmann*, även hon verksam vid Musikhögskolan i Malmö, för uppslag och idéer till studien.

Citatet ”*Clever, but not Chopinesque*” (vilket ingår i denna studies titel), omnämns på s. 36 och är ett uttalande av Sir Charles Hallé, vän till Chopin.

# 1. Inledning

## 1.1 Studiens bakgrund

Egentligen började allting en bit in på 1990-talet.

Det var nämligen då jag, vid nio års ålder, lyssnade på en skiva vid namn ”The Sampler”. Detta fonogram bestod av en samling med verk av de (enligt urvalet på skivan) största kompositörerna av klassisk musik. Bland alla dessa tunga elefanter fastnade ett verk särskilt – en till synes enkel *Vals op. 70 nr. 1*. Som tonsättare stod angivet en viss *Frédéric Chopin*.

Från den stunden var jag, och är fortfarande, fast. Chopins musik, så exklusivt komponerad för mitt instrument pianot, har en sällsam, inneboende kraft. Jag antar att man i det här fallet kan tala om musikens *själ*. En gång i tiden producerade jag en hemsida om Chopin på Internet. På förstasidan skrev jag att ”det i hans kompositioner finns en stark struktur som kan avbilda det drömmande, starka, bräckliga och vackra.”

Med detta uttalande avsåg jag endast den estetiska biten. Kanske var det denna struktur jag lade märke till den där gången då valsen spelades upp (låt vara att det jag hörde var just *den* interpretens tolkning). Jag hade då inte en tanke på att vissa speciella tankar och idéer kunde ligga bakom Chopins eget pianospel och förhållande till pianot – det som kan kallas för *metodik*. Inte heller tänkte jag på den kedja av pedagoger och pianister som förflutit sedan kompositörens tid och framåt, vilka kanske bevarat en viss ”Chopin-tradition”. Däremot hade jag vid flera tillfällen tänkt på mina egna pianolärare – kanske fanns det något kvar från min lärares lärare, från dennes lärare, som i sin tur bevarat något från sin lärare... eller? Frågorna var många.

Under alla år som gått sedan nämnda lyssningstillfälle, genom mina diverse musikaliska utbildningar och konserter fram till dags dato på Musikhögskolan i Malmö, är Frédéric Chopin den tonsättare som betytt mest för mig. När det blev dags att välja ämne för denna studie var valet ganska självklart – Chopin! Vid närmare efterforskningar visade det sig också att jag själv är en del i kedjan av pianoelever i rakt nedstigande led från Chopin. Kopplingen består av att jag under ett folkhögskoleår studerade för en pianopedagog, som i sin tur studerat för en pedagog, varpå man i ytterligare led tillbaka i pedagogledet finner Chopin själv. Detta gjorde arbetet med studien extra motiverande och uppmuntrande.



Att valet föll på Chopin och hans pianometodik – nya tankar för sin tid - när det gällde att hitta ett ämne för studien, berodde till största delen på att ett exemplar av boken ”Chopin: pianist and teacher - as seen by his pupils” av Jean-Jacques Eigeldinger (1986) tidigare införskaffats. Denna skrift kan sägas ligga till grund för studiens idé om forskning kring Chopins pianometodik och dess utveckling.

Traditionsöverföring var också en intressant faktor för studien. Genom historien har ett antal pedagoger och pianister passerat. Man kan fråga sig vad som händer med utförandepraxis och en tonsättares tankar, när generation efter generation sätter sin prägel på undervisningen?

## 1.2 Frédéric Chopin (1810-1849)

Under denna rubrik finns en kort presentation av Frédéric Chopin - mannen, pianisten och kompositören, vars musikaliska och pedagogiska tankar och idéer ligger till grund för denna studie.

Frédéric Chopin föddes 1810 i den lilla byn Zelazowa Wola (i närheten av Warszawa) i Polen. Tidigt blev han berömd som underbarn och uppträdde ofta för adeln. Hans musikaliska skolning i de unga åren tillät honom en viss frihet vad gäller rent pianotekniska övningar, men gav honom också kunskaper inom musikteori. Under den här tiden tillkom de flesta av Chopins verk skrivna för andra instrument än enbart pianot, däribland hans två pianokonsorter.

I början av 1830-talet begav Chopin sig till Paris, där hans belevade sätt förde honom in i de aristokratiska salongerna. Han blev där också bekant med några av den tidens stora kompositörer, såsom Liszt, Berlioz och Schumann. (Wikipedia (sv), 2013). Han gav mycket sällan offentliga konserter, utan försörjde sig främst som pianolärare och genom att sälja sina kompositioner. Under tio år levde Chopin i ett förhållande med författarinnan *George Sand* (1804-1876). De gjorde 1838-1839 en omtalad resa till bergsbyn Valldemossa på Mallorca, där ett antal verk kom till. På Sands gods Nohant, på den franska landsbygden, skrev Chopin senare några av sina främsta kompositioner. Mot slutet av 1840-talet tog deras förhållande dock slut. Chopin led i princip hela livet av dålig hälsa och en ansträngande konsertresa till England 1848 gjorde inte saken bättre. 1849 avled Chopin i lungtuberkulos i Paris (Wikipedia (en), 2013).

Uppsatsen kommer även i korthet att beröra förhållandet mellan Chopin och vännen, pianisten och klaverlejonet, tillika kompositören, *Franz Liszt* (1811-1886), med betoning på deras relation som kollegor och rivaler. Enligt Rockwell (1981) var de båda perfekta exempel på världsliga pianovirtuoser och kompositörer från 1800-talet. Båda idoliserades av den parisiska och övriga europeiska societeten. Deras musik, som nådde ut till medelklassen, uttryckte både intimitet och fantasi, samtidigt som den bar nationalistisk stolthet. Grovt sett var både Chopin och Liszt samtida, även om den senare överlevde den förra med 37 år.

Both were among the first to bring the modern concert grand to its full artistic potential, and both can be credited with harmonic advances that belied their images as purveyors of showy display pieces. Yet despite these similarities, there were profound differences between the two. Chopin was the more reserved, aristocratic, dreamily poetic. (...) Next to him, in the 1830's and 40's, Liszt was an extroverted showman - but also, perhaps, the greatest technician the piano has known (Rockwell, 1981).

### **1.3 Definition av begreppet metodik**

Då ordet ”metodik” kommer att användas kontinuerligt i denna uppsats kan det vara på sin plats att definiera det – allt för att minska risken för missförstånd.

Enligt Nationalencyklopedin (1994) har ordet flera betydelser: det definieras å ena sidan som ”olika vetenskapers tillvägagångssätt för att vinna kunskap eller lösa problem”. Å andra sidan kan man också finna följande definition: ”pedagogisk metod i skola och annan utbildning och disciplin inom lärarutbildning” (s. 273). Här hänvisas man vidare till ”undervisningsmetodik”, där följande definition står att läsa: ”metoder för undervisning i skola och annan utbildning samt ämne inom lärarutbildningen” (Nationalencyklopedin, 1996, s. 38).

En pianometodik som Chopins kan sägas ha som mål att vinna kunskap eller lösa problem (i det här fallet tekniska och interpretatoriska sådana), men för studiens syfte spelar Nationalencyklopedins (1994) andra definition av ordet ”metodik” större roll, då det här uppenbart sätts i samband med ”skola” och ”annan utbildning”. Dessutom får ordet här betydelsen ”pedagogisk metod”, vilket i hög grad kan sägas överensstämma med Chopins idéer och tankar. På grundval av detta kommer studiens fortsatta användning av ordet ”metodik” att baseras på denna definition.

## 1.4 Pianospellets utveckling före Chopin

Enligt Sohlmans musiklexikon (1979) har det moderna pianospellets sin historiska utgångspunkt i cembalospel. Cembalon var det instrument som under 1500-1700-talen var den helt dominerande typen av klaver (Brodin, 1985/1993, s. 47). Dock kom snart en ny typ av klaver, det så kallade *hammarklaveret*, där man i Wien främst använde tyska och österrikiska instrument med lätt anslag. En tidig betydande pianist var *Wolfgang Amadeus Mozart* (1756-1791), som sägs ha haft en jämn teknik beträffande fingerspel och sångbar ton i melodiösa avsnitt (Sohlmans, 1979, s. 63). Den italienske pianisten och kompositören *Muzio Clementi* (1752-1832) blev en viktig gestalt för pianospellets utveckling genom sitt betydande verk *Gradus ad Parnassum*, som består av en samling pianoetyder (Sohlmans, 1976, s. 170).

I England utvecklades instrument med tyngre anslag och fylligare ton, vilket öppnade fler möjligheter för legatospel. Dessa instrument användes i viss mån av *Ludwig van Beethoven* (1770-1827), som - i klangligt avseende - betonade armens betydelse för pianospellets.

Den gamla skolan, där fingertekniken förordades, levde under 1800-talets först hälft kvar vid många musikkonservatorier. Dock innebar nya instrument en förändring i anslag och kraft, vilket ledde till att ett slags ”fingergymnastik” började tillämpas, ofta med mekaniska anordningar. Utslaget av dessa övningar blev inte sällan överansträngning - tekniken blev under den här tiden för många pianister reducerad till en mekanisk process. En ny inställning signalerades hos Chopin. (Sohlmans, 1979, s. 63-4).

## 1.5 Chopins pianometodik

Eigeldinger (1986) ger i sin bok - vilken har varit en viktig källa för denna studie - flera exempel på källor som ligger till grund för informationen vi idag har angående Chopins metodik och lärargärning. I listan återfinns bland annat utsagor från Chopins elever (genom exempelvis dagböcker, brev och noter), hans egna minnesanteckningar, samt kompositörens skisser till en pianometod – *Projet de méthode* (s. 2). Eigeldinger ger uttryck för att det samlade materialet om Chopins metodik inte är särskilt omfattande. Han anger flera orsaker till detta:

- Chopin var av alltför blygsam natur för att överföra sina idéer på papper. ”Pennan bränner mina fingrar”, citeras kompositören. Enligt Eigeldinger innehåller Chopins korrespondens knappt någonting om hans aktivitet som lärare. Författaren verkar inte

heller finna det överraskande att Chopin aldrig fullbordade sitt projekt att skriva ner något slags pianometod. Kompositören sägs, i boken, nästan aldrig ha pratat om sina estetiska, pianistiska och pedagogiska åsikter utanför cirkeln av elever och några få nära vänner (Eigeldinger, 1986, s. 4).

- Eigeldinger påstår också att i jämförelse med andra samtida kompositörer, tillika pianovirtuoser, skapade Chopin inte en skola eller grundade en bestämd tradition.

It was not in his nature to impose his personality on pupils, in the way that the Liszt of Weimar did. Too much of an aristocrat and poet to become a leader, Chopin was content to suggest and imply, winning devotion without any attempt to convince (s. 4).

I Eigeldingers bok (1986) finns flera appendix. I ett av dessa återfinns en översatt transkription av Chopins ”Projet de méthode” (s 190 ff). På dessa få sidor verkar Chopin främst ha koncentrerat sig på tekniska aspekter av pianospel. Han skriver bland annat om sina åsikter beträffande utförandet av skalor, drillar, terser, sexter och oktaver, pianistens position vid pianot, men också en del om ljud och musik. ”No one will notice the inequality of sound in a very fast scale, as long as the notes are played in equal time – the goal isn’t to learn to play everything with an equal sound” (s. 195).

I ett annat kapitel omvittnas Chopins syn på den mer konstnärliga sidan av pianospel, främst genom elever och bekanta. Här berättas exempelvis om Chopins noggrannhet med frasering, språkets betydelse för musiken, den italienska sångstilen *bel canto* som förebild för pianospel, legatospel, samt pedalbehandling (Eigeldinger, 1986 s. 42 ff).

## 1.6 Tidigare forskning

Sedan Chopins levnadstid har en mängd litteratur om pianospelets konst tillkommit, inte sällan med berömda pianister, tillika pedagoger, i egenskap av författare. Ofta använder författarna till dessa skrifter musikaliska exempel ur pianolitteraturen för att belysa sina åsikter och uppfattningar, däribland Chopins pianokompositioner.

Inom forskningslitteraturen finns flera exempel på studier som behandlat Chopins pianometodik och estetik. En del av dessa studier har kommit till min kännedom genom sökningar på Internet, men har inte kunnat kontrolleras i detalj på grund av referensernas svårtillgänglighet. Geografiska avstånd har medfört svårigheter att få tag i fysiska exemplar från exempelvis bibliotek utomlands. Inte heller har dessa studier varit tillgängliga för

nedladdning på Internet. Dock utgör Bauers (1996) avhandling om Chopins tolv etyder under opusnumret 10 ett undantag. Här ger han en klar bild över Chopins metodik, innan han analyserar varje etyd för sig.

Chopins andra etydsamling, op. 25, behandlas i Erikssons (2006) doktorsavhandling. Denna studie belyser inte en renodlad metodik, men handlar ändå om att lösa pianistiskt tekniska problem. En speciell instuderingsmodell används i studien på just dessa etyder.

Vissa studier som är relaterade till pianospel använder Chopin som referens. Här utgör Ladåker och Lennartssons (2008) studie om musikaliskt uttryck i pianoundervisning ett exempel, då de ägnar ett avsnitt åt pianopedagogikens historia. Detta avsnitt baseras i sin tur på en studie av Ingrid Tesch-Holmberg, före detta pianopedagog vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. I avsnittet nämns en metod vars mål är att pianospelet skall vara sångbart, i enlighet med Chopins anda (Tesch-Holmberg, 1990, refererat i Ladåker & Lennartsson, 2008).

De studier som nämnts i detta avsnitt behandlar visserligen Chopin (i olika hög grad), men kan inte sägas beröra en speciell metodik förknippad med kompositören i fråga. Syftet med denna studie är däremot att belysa just de tankar och idéer – i form av den metodik – som Chopin själv utformade för pianot. Studien ämnar på detta sätt undersöka lite närmare betydelsen av hans gärning för pianots historia i stort.

En annan faktor är att samhället och dess tankar och värderingar förändras med tiden. Genom att studien baseras på intervjuer med fyra framstående pianister och moderna pianopedagoger utgör den i den här kontexten ett exempel på ett tidsdokument, där några uppfattningar från vår egen tid klargörs, vad gäller Chopins betydelse som pedagog och pianist. För dagens blivande pianopedagoger kan studien också fungera som en ingång till idéer och tankar om pianospel i allmänhet och därmed vara en inspirationskälla – inte minst med avseende på ämnet ”traditionsöverföring” .

## **1.7 Syfte och frågeställning**

Studiens syfte är att undersöka hur några nutida pianopedagoger ser på hur Chopins pianometodik förändrats alltsedan hans egen tid och framåt, genom de generationer som följt fram till idag. Som en del av detta berör studien också, i samband med Chopins metodiks fortlevnad genom flera generationer, begreppet *traditionsöverföring*.

För att studien skall leva upp till sitt syfte har följande forskningsfråga formulerats:

- Vilken syn har fyra framstående nutida pianister och pianopedagoger på hur Chopins pianometodik utvecklats från kompositörens tid fram till idag?

## 1.8 Disposition

Uppsatsen består av följande kapitel:

- *Kapitel 2 - Litteratur*  
I detta kapitel behandlas skrifter med anknytning till ämnet för studien.
- *Kapitel 3 - Metod*  
Här förklaras de metodologiska överväganden som ligger till grund för studien, varefter följer en redogörelse för hur studien genomförts.
- *Kapitel 4 - Resultat*  
I detta kapitel presenteras det analyserade och sammanställda materialet från intervjuerna med deltagarna, det vill säga den information som framkommit och som relaterar till forskningsfrågan.
- *Kapitel 5 - Diskussion*  
Här diskuteras resultaten i förhållande till den litteratur som tagit upp i kapitel 2. Kapitlet mynnar ut i författarens egna slutsatser.

Studiens tio intervjufrågor presenteras i särskild bilaga (appendix).

## 2. Litteratur

I detta kapitel presenteras ett litet urval av litteratur som bedömts vara av intresse för denna studies syfte.

### 2.1 Chopin - pianist och lärare ur hans elevers synvinkel

Eigeldingers (1986) bok om Chopin som pianist och lärare, sett ur hans elevers synvinkel, har varit en viktig inspirationskälla för denna studie. Författaren behandlar och belyser Chopins metodik och estetik. Här presenteras under olika rubriker kompositörens tankar, idéer och uppfattningar om pianospel: *skalspel*, *handens position*, *anslag* och *frasering* är bara några exempel.

Olika källor ligger till grund för Eigeldingers bok. Den viktigaste är den skiss till en metod, *Projet de méthode*, som Chopin själv utformade. Även hans studenter kommer till tals, med uttalanden hämtade från skriftliga källor (exempelvis dagböcker och brev), men också nedtecknade efter muntlig tradition. I boken finns också en förteckning över Chopins elever, med fakta om var och en av dem.

Eigeldinger (1986) skriver att idén till bokens uppkomst utgick från en önskan att komma så nära Chopins pianistiska och stilistiska praxis som möjligt, vilket innebar grundliga studier av såväl kompositörens egen syn på pianospel och undervisning som den musikaliska och estetiska miljö som omgärdade denna syn. Syftet med boken sägs dock inte ha varit att skapa ett slags historisk essä. Eigeldinger resonerar vidare om vad hans skrift avser att tillföra:

The book thus takes on the aspect of a sort of handbook to Chopin's teaching methods, and consequently to his aesthetic beliefs. Its interest and novelty reside undoubtedly in the juxtaposition of original and partly unpublished documents which, illuminating one another with some remarkable correspondences, offer a coherent, if inevitably still incomplete, picture of Chopin's piano teaching (s. 3).

Eigeldingers bok utgör här en viktig källa både vad gäller rent pianotekniska och interpretatoriska aspekter av Chopins pianospel. Om man tittar i del ett av boken, som kallas "Part 1: Technique and style" (s. 23 ff), hittar man åtskilliga observationer av Chopins syn på tekniska och fysiska aspekter av pianospel, däribland en elevs skildring:

The hand should be supple and trained to flex as far as possible, without ever having to resort to the force of the elbow, except in fortissimo passages, and not always even then. Furthermore the hand should fall softly on the keys just with its own weight – as though to play pianissimo, often seeming to caress the keys (...) (s. 30).

## 2.2 Utvecklingen av Chopins pianospel

Studiens syfte rör sig mycket nära de resonemang som förekommer i Methuen-Campbells (1981) skrift. Författaren fokuserar på Chopin-interpretation och hur den tolkats genom olika tider. Här behandlas olika ämnen, till exempel Chopins och samtida interpreters (däribland Liszts) spelsätt, spelsättet hos Chopins elevs elever, samt Chopin-traditionen i olika länder. Methuen-Campbell beskriver målet med sin skrift på följande sätt:

This book aims to describe the art of the great Chopin players, attempting to put their very widely different approaches into a historical and musical perspective and to illustrate the factors that have contributed to forming their styles of interpretation. I believe that Chopin's music is open to a wider variety of successful interpretations than that of any other great composer, with the possible exception of J. S. Bach, and the comparison of performances of his music will, I hope, direct the reader towards certain points of particular interest in Chopin's writing as well as illustrating many aspects of pianism (s. 13).

Författaren bidrar genom sin syn på begreppet traditionsöverföring, med relevant information för denna studie. Detta gäller inte minst faktorer i samhället som har påverkat Chopins metodik: fonograminspelningar med Chopins elevs elever och instrumentens funktion under olika tidsåldrar. Methuen-Campbell har även skrivit ett kapitel i "The Cambridge Companion to Chopin" (1992) där flera av de faktorer som nämnts ovan berörs. I detta kapitel uttrycks vissa problem med att bevara en Chopin-tradition:

The problems involved in putting some perspective on current trends in Chopin interpretation are compounded by the fact that the music world has become internationalised to such an extent that it is virtually impossible for an artist trained in Western Europe or the United States to have his development restricted to a specific school of playing; such influences no longer exert much power. The approach of the majority of today's Chopin players is therefore, of necessity, an eclectic one and this has acted against a "styled" treatment (s. 204).

I samma kapitel pekar författaren också på en mer teknikinriktad interpretationsfåra:

One does note, however, a uniformity of interpretation that perhaps results from the influence of the recording industry. With the ever-improving technology of sound reproduction there is a consequent demand for playing of the highest technical finish. In attaining this, the pianist generally sacrifices spontaneity, which is a very important



factor in conveying the concentrated poetry of the mazurkas and the improvisatory mood found in many of the late works (s. 204-05).

Methuen-Campbell (1992) tycks anse det vara nödvändigt att ifrågasätta vilka aspekter av en Chopin-tradition som *möjligen* har vidarebefordrats genom kompositörens elever (s. 195). Författaren tar även upp exempel på huruvida efterföljande pianister kan upplevas ”autentiska” i en traditionskedja (s. 199).

Vidare verkar Methuen-Campbell (1981) vara tveksam till att Chopin-fonogram med kompositörens elevers elever skulle utgöra något slags bevis för ett slags autentisk Chopin-tradition: ”It could not be justifiably claimed that these pupils were ”recipients” of a style of playing that was somehow ”authentic”. Nevertheless, aspects of Chopin’s own playing were preserved in some of their performances, (...) (s. 71).

Instrumenten i sig spelar också roll för en viss metodiks eller traditions utförande och fortlevnad. Methuen-Campbell (1981) beskriver skillnaden vad gäller instrumentens pedaler: ”The length of sustained tone produced on the pedalled notes of an 1840 Erard allowed the pianist to mix his harmonies and tonal palette in a way that is impossible on modern instruments (...) (s. 19).

I samma bok belyser Methuen-Campbell förhållandet mellan Chopin och Liszt, som kollegor och rivaler. Man kan läsa följande om kompositörernas känslor inför varandras estetiska värderingar och ”rivalitet”:

Although feted in the Paris salons, Liszt as an interpreter began to look for something more substantial, and he found much of what he was seeking after in Chopin. There were hints of jealousy in their personal relationship, but Liszt saw in Chopin the perfect marriage of an artistic personality – genius and its potent expression – and he idolized his music. (...) Chopin is known to have objected to Liszt’s tampering with his works, but he also praised some of Liszt’s conceptions highly, since they revealed dimensions of the music he himself had not envisaged (s. 34).

Författaren skriver vidare om hur Chopin och Liszts olika förhållningssätt till pianot kan påverka musiken utifrån en interpretatorisk synpunkt:

Liszt’s Chopin was, above all, re-creative; he made Chopin’s music his own. This meant that he played Chopin with a greater degree of self-revelation than the composer himself would have allowed. Chopin’s inner turbulence, which was only hinted at in his own playing, was given full vent in Liszt’s, as the Hungarian virtuoso could express the facets in the composer’s character that Chopin himself was too reserved a man to let loose. This is perhaps the reason why his playing made Chopin envious, but also drew his admiration: it confronted him with areas of his personality

he did not realize he had revealed in his writing, and could not express in his own playing (s. 35).

## 2.3 En studie av pianopedagogik och traditionsöverföring

I Peterssons (2005) licentiatuppsats undersöks hur pianopedagogen *Hans Leygraf* (1920-2011) beskriver sin pianopedagogik och hur några av hans elever har uppfattat undervisningen.

Ett vidare syfte är också att studera hur de berörda Leygrafeleverna ser på sitt eget sätt att undervisa i förhållande till Leygrafs egen metod. Resultatet visar också att Leygrafs egen pedagogik i hög grad påminner om lärandesättet inom mästare-lärling-traditionen. Peterssons studie berör i mångt och mycket, liksom Methuen-Campbell (1981), begreppet *traditionsöverföring*, som bedömts vara av intresse för denna studie om Chopins metodik och hur denna tradition bevarats. I fråga om metodik har Leygraf, enligt Petersson, för vissa pianistiska ändamål använt sig av ett metodiskt tillvägagångssätt:

Samtidigt började Leygraf på ett metodiskt sätt även att undervisa hur man ska tänka när det gäller anslaget. Med hjälp av vissa utvalda enklare stycken av bland annat Bach och Chopin skapade han en metod för att lära eleverna att använda olika kombinationer av armtyngd vid nedtryckandet av tangenterna. Genom åren har sedan Leygraf kontinuerligt utvecklat metoden vidare (Petersson, 2005, s. 57).

I ett avsnitt av sin studie presenterar Petersson några av sina intervjudeltagares - de före detta Leygrafelevernas *Ewa Engström* (f. 1941) och *Mats Jansson* (f. 1962) - synpunkter på rollen som traditionsbärare i ett mästare-lärling-perspektiv:

Mats kan tänka sig att se sig själv som traditionsbärare om det med detta avses att han sysslar med samma sorts inställning som Leygraf till den kommunikativa delen av musicerandet, hur man ska nå ut till någon och hur man ska forma en klang. Även Ewas funderingar kring rollen som traditionsbärare rör sig på ett liknande plan. Varken hos henne eller hos Mats verkar tanken om att vara specifikt knuten till någon tradition ha någon relevans (s. 73).

Molander (1996) ger ett annat exempel på mästare-lärling-traditionen; i ett avsnitt av hans bok berättar cellisten Bernhard Greenhouse om sina lektioner för den legendariske cellisten Pablo Casals och dennes sätt att undervisa (s. 12-13).

## 2.4 Personlig färgning eller tradition?

I Sandéns (2012) studie behandlas begreppet *interpretation*, här också definierat som ”tolkning”, sett utifrån den västerländska konstmusikens perspektiv. Fokus ligger på interpretens musikaliska gestaltning av ett verk. Sandén exemplifierar detta genom att jämföra fyra världspianisters inspelningar av en Chopin-Nocturne:

Resultatet av interpretationsanalyserna visar att de fyra pianisterna gör fyra olika, personligt färgade tolkningar av Chopins komposition. Men de visar samtidigt att mycket av det ”personliga” sker inom ramar för musikaliska ställningstaganden som verkar vara gemensamma för de fyra. Här är det motiverat att tala om interpretationskonventioner i frågan om Chopins pianomusik. Men då inspelningarna är hämtade från en tidsperiod på närmare 60 år vore begreppet interpretationstradition lika korrekt. Slutsatsen blir att de fyra pianisternas personligt färgade tolkningar är resultatet av individuella förhållningssätt till såväl det noterade som till icke-noterade interpretationstraditioner (s. 3).

Sandén pekar alltså här på ”interpretationskonventioner i fråga om Chopins pianomusik”. En faktor är också att cirka 60 år förflutit mellan de olika inspelningarna, vilket enligt henne berättigar användandet av begreppet ”interpretationstradition”. En av pianisterna i Sandéns studie är *Wladyslaw Szpilman* (1911-2000), vars inspelning från mitten av 1940-talet använts för hennes studie (s. 35).

När det gäller Szpilman uppfattar jag att hans tolkning till viss del skulle kunna förklaras av att han var tydligare förankrad i en annan tids konventioner, en tid som ligger närmare Chopins egen, jämfört med de andra. I och med att det tidsmässiga avståndet ökar är det oundvikligt att vissa delar av en tradition förändras. Därför kan de konventioner som Szpilman blivit fostrad i antas stå i närmare förbindelse med en tolkningstradition kopplad till Chopin själv i jämförelse med de övriga pianisternas. Lägg till detta att Szpilman fick sin tidiga musikaliska skolning på Chopin School of music i Warszawa, vilket innebär att han förutom en tidsmässig koppling även kan kopplas till Chopin geografiskt och kulturellt. Han kan alltså anses vara fostrad i navet av en ”Chopintradition” (Sandén, 2012, s. 50).

Sandén ger också exempel på likheter mellan dessa fyra pianisters tolkningar, med hänvisning till epokers estetiska värderingar: ”Som jag tidigare nämnt visar mitt resultat att samtliga pianister ibland lägger till betoningar/markeringar och staccaton som inte finns i noterna, något som var allmängiltig konvention under romantiken” (s. 49). Med detta exempel avses att belysa kopplingen mellan en viss estetik (här i form av mindre företeelser, såsom staccaton) och en viss epok - företeelsen kan anses gå under benämningen ”interpretationskonvention”.

## 2.5 Sammanfattning

Eigeldinger (1986) ger en bakgrund till Chopins metodik, med fokus på tekniska och melodiska aspekter. Chopins eget pianospel kommenteras ofta i utsagor av hans samtida, däribland hans elever – ett viktigt vittnesbörd, eftersom dessa elever förmodligen var de som kom Chopins pianometodik allra närmast, då de på lektionerna bevittnade *både* pedagogen och pianisten. Dessa elever får i boken en egen avdelning, där också nästa generations elever nämns – dock i ytterst korta ordalag.

Methuen-Campbell (1981) tycks liksom Eigeldinger (1986), vilja ge en bild av Chopins eget spelsätt, då det första kapitlet i Methuen-Campbells bok handlar om just detta område. Till skillnad från Eigeldingers skrift betonar Methuen-Campbell de generationer av pianister som följer *efter* Chopin, fram till 1970-talet. På så vis belyses Chopin-interpretation från olika epoker. Methuen-Campbell (1981) blir på detta sätt en viktig litteraturkälla vad gäller ett av de områden som berörs i denna studie: traditionsöverföring. Denna röda tråd fortsätter genom att Petersson (2005) och Sandén (2012) i sina studier också knyter an till begreppet tradition på olika sätt. Den förre koncentrerar sig på traditionsöverföring genom att undersöka huruvida Hans Leygrafs metodik förts vidare till hans elever. Sandén berör också traditioner, men med uppförandepraxis i fokus.

## 3. Metod

Detta kapitel inleds med ett resonemang kring de metodologiska överväganden som ligger till grund för studien. Därefter följer en redogörelse för studiens planläggning och genomförande. Kapitlet avslutas med ett kortfattat resonemang kring studiens trovärdighet och pålitlighet.

### 3.1 Metodologiska överväganden

Syftet med studien var att belysa Chopins pianometodik och den utveckling den genomgått från kompositörens tid och framåt. Grundtanken var att låta några få pianopedagoger med betydande erfarenhet uttala sig i ämnet, varför en *kvalitativ* metod baserad på personliga *intervjuer* har valts för studiens genomförande.

Studien bygger på att deltagarna får ge sin syn i olika frågor, vilket innebär att deras individuella uppfattningar är av vikt för resultatet. Patel och Davidson (1991/2003) beskriver skillnaden mellan kvantitativa och kvalitativa studier på följande sätt:

I kvantitativa studier betecknar validiteten att vi studerar rätt företeelse, vilket kan stärkas med god teoriunderbyggnad, bra instrument och noggrannhet vid själva mätningen. I det kvalitativa fallet är ambitionen istället att upptäcka företeelser, att tolka och förstå innebörden av livsvärlden, att beskriva uppfattningar eller en kultur (s. 102-103).

Då forskning rörande Chopin - och i synnerhet hans pianometodik - kan betecknas som ett personligt ämne och inrymma en mångfald av tolkningar som är speciella för olika pedagoger är det min bedömning att en kvalitativ intervjuundersökning lämpar sig bäst för denna studies syfte. Syftet har varit just att belysa de deltagande pianopedagogernas personliga syn på Chopins metodik, varpå intervjuerna blir en form av förtroligt samtal för att komma så nära den intervjuade personens tankar, idéer och uppfattningar som möjligt. Detta beskrivs på följande sätt av Kvale (1997):

Forskningsintervjun bygger på vardagens samtal, och den är ett professionellt samtal. (...) Att använda sig av intervjun som forskningsmetod är inget mystiskt: en intervju är ett samtal som har en struktur och ett syfte. Intervjun går utöver det spontana vardagliga utbytet av åsikter och blir ett sätt för intervjuaren att genom omsorgsfullt ställda frågor och lyhört lyssnande erhålla grundligt prövade kunskaper (s. 13).

Befring (1994) pekar på intervjuens betydelse för forskningens trovärdighet:

Forskaren står inför utmaningen att bygga upp intervjusituationen så att den kan ge informationer med maximal reliabilitet och validitet. Generellt stärker vi validiteten genom att i möjligaste mån bygga intervjusituationen på informantens eller försökspersonens premisser. Det innebär att ge informanten möjlighet att uttrycka sig på det mest adekvata sättet. På motsvarande sätt gararderar vi oss mot många felfaktorer – och stärker därmed reliabiliteten – genom att strukturera både frågor och svar (s. 70).

Studiens intervjuer avses, i enlighet med Befrings text, bygga på deltagarnas premisser. Dessa exempel tycks tala för det relevanta i att basera denna på en kvalitativ metod.

Patel och Davidson (1991/2003) skriver om intervjufrågors grad av standardisering och strukturering:

När vi arbetar med frågor för att samla information måste vi beakta två aspekter. Dels måste vi tänka på hur mycket ansvar som lämnas till intervjuaren när det gäller frågornas utformning och inbördes ordning. Detta kallas grad av *standardisering*. Dels måste vi tänka på i vilken utsträckning frågorna är fria för intervjupersonen att tolka fritt beroende på sin egen inställning eller tidigare erfarenhet. Detta kallas grad av *strukturering* (s.71).

Författarna ger uttryck för att intervjuer med ringa grad av standardisering (eller helt ostandardiserade sådana) kännetecknas av att intervjuaren under intervjun själv formulerar frågorna och ställer dem i en viss ordning, anpassad till en viss intervjuperson. De beskriver också motsatsen - det vill säga helt standardiserade intervjuer - där intervjuaren ställer frågor som är likadant formulerade, i exakt samma ordning, till var och en av intervjupersonerna.

Studiens intervjuer har utgått från ett tiotal frågeställningar av olika slag. För att låta intervjuerna få karaktären av ett personligt samtal har de oftast inlets med frågor om deltagarnas enskilda lärargärning (när de bestämde sig för att bli lärare, frågor om deras egen metodik och liknande). Därefter har frågorna inriktats på just Chopin och hans pianometodik. Till exempel intervjuades deltagarna om sin uppfattning beträffande kompositörens betydelse som pedagog och pianist i dagens läge. De fick under en del av intervjun också ge uttryck för vad lyssningsbara inspelningar med pianister, vars pedagoger varit elever till Chopin, kan spela för roll för bevarandet av en metodik och tradition i kompositörens namn. Alla frågorna syftade till att få fram deltagarnas personliga syn på Chopins pianometodik och hur den utvecklats från kompositörens tid fram till idag.

Frågeställningarna har inför intervjuerna strukturerats i en viss ordning i ett dokument och berörts under varje enskild intervju, men inte nödvändigtvis i samma ordning vid varje intervjutillfälle (detta kan uttryckas som en viss anpassning i situationen). Därmed kan detta förberedelsedokument sägas vara i hög grad standardiserat, men studiens intervjuer har också präglats av omformulerade frågor från intervjuaren under intervjuens gång, även om innehållet och syftet med dem varit i överensstämmelse med dokumentet med frågorna. Deltagarna har under intervjuerna haft utrymme att delge sina uppfattningar på ett fritt sätt. För tydlighetens skull kommer samtliga frågeställningar att redovisas i särskild bilaga.

### **3.2 Studiens planläggning**

Studien har genomförts under år 2012. Ämnet för studien (syftet och forskningsfrågan) har diskuterats och klarlagts under våren, men själva den konkreta forskningsprocessen har ägt rum under hösten. Kontakten med deltagarna togs i september. Studiens intervjuer och transkriberingen av dessa har genomförts i oktober. Analys av materialet och det huvudsakliga textskrivandet har skett i november.

Till studien har följande fyra deltagare valts för intervjuer:

- Hans Pålsson, född 1949. Professor i piano vid Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.
- Michal Wesolowski, född 1936. Professor emeritus i piano vid Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.
- Marianne Jacobs, född 1946. Universitetslektor i piano vid Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.
- Staffan Scheja, född 1950. Professor i piano vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm.

Studios deltagare verkar, eller har verkat, som pianopedagoger under olika lång tid (deltagarnas lärargärningar sträcker sig från 15 till drygt 40 år), men de har alla i sitt arbete i stor utsträckning kommit i kontakt med Chopins musik. Dessutom har de alla varit aktiva som musiker under många år. Utifrån dessa deras speciella meriter har de nämnda deltagarna bedömts som lämpliga informanter i denna intervjustudie. Ingen av studiens deltagare har innan arbetet påbörjats varit okänd för studiens författare – deltagarnas namn har, i egenskap av pianister och pedagoger, förekommit i olika sammanhang. Författaren

har under åren haft personlig kontakt med alla utom Scheja, i form av meningsutbyten på Musikhögskolan i Malmö, intervjuer för tidigare akademiska arbeten, samt pianolektioner. Detta har haft viss betydelse för urvalet. Dessutom har geografiskt avstånd varit en faktor vid urvalet. Tre av de fyra deltagarna är verksamma i Skåne, vilket har underlättat restider och möjligheter att träffas för intervjuer.

### 3.3 Etik

Med en studie av det här slaget följer vissa etiska aspekter att ta hänsyn till. Detta gäller respekten för deltagarna, men också själva forskningsprocessen - det vill säga att studien genomförs på ett sanningsenligt sätt. Forskarens roll i processen kan inte underskattas. Kvale (1997) ger uttryck för att ”forskarens person är avgörande för den vetenskapliga kunskapens och de etiska avgörandenas kvalitet i varje forskningsprojekt. (...) I sista hand är det dock forskarens integritet – hans eller hennes ärlighet, rättrådighet, kunskap och erfarenhet – som är den avgörande faktorn (s. 111-2).”

Under en intervjusituation bör etiska principer särskilt beaktas. Kvale skriver följande om etiska riktlinjer, i det här fallet gällande deltagarnas samtycke:

Informerat samtycke betyder att man informerar undersökningsspersonerna om undersökningens generella syfte, om hur undersökningen är upplagd i stort och om vilka risker och fördelar som kan vara förenade med deltagande i forskningsprojektet. Informerat samtycke innebär också att undersökningsspersonerna deltar frivilligt i projektet och har rätt att dra sig ur när som helst, så att det inte blir fråga om något otillbörligt inflytande eller tvång (s. 107).

Vad gäller dessa etiska aspekter av intervjuerna och deltagarnas medverkan har studien följt Kvales beskrivning. Samtliga deltagare har under intervjusituationen informerats om studiens syfte och upplägg, samt erbjudits anonymitet, vilket avböjts. Under intervjuerna har vid ett tillfälle förekommit en viss tveksamhet hos en av deltagarna till att studien publicerar ett visst uttalande denne gjort i förhållande till en av frågeställningarna. Dock har denna tveksamhet relativt snabbt försvunnit och samtycke givits. Samtliga deltagare har godkänt sin medverkan och även fått ta del av textutskriften (sina respektive transkriberade intervjuer, samt studiens färdiga resultatkapitel) före publicering. Som en följd av detta har en deltagare uttryckt önskemål om textmässig bearbetning av dennes utsagor i medhavda citat, vilka ingår i det färdigställda resultatkapitlet. Deltagaren har önskat att dennes citat får en tydligare karaktär av skriftspråksstil, snarare än den



talspråksstil som i viss mån präglat den aktuella intervjun. Dessa bearbetningar har därefter genomförts på ett sanningsenligt och forskarettiskt sätt. Detta innebär att andemeningen i deltagarens resonemang inte på något sätt har ändrats (vilket deltagaren varit noga med), men texten har i efterhand fått en tydligare karaktär av skriftspråksstil.

I övrigt har intervjuutskriften under själva transkriberingen till skriftspråk förändrats i mycket liten mån. Detta står mer utförligt beskrivet under punkten 3.5 i detta kapitel.

### **3.4 Studiens genomförande**

Studiens deltagare har kontaktats per telefon, e-post, samt genom personliga möten. Under dessa tillfällen har deltagarna informerats om studiens syfte, varpå tid och plats för intervjuerna bestämts. Alla intervjuer har genomförts under en tvåveckorsperiod i början av oktober 2012. Intervjun med Pålsson har ägt rum i dennes bostad i Lund. Wesolowski och Jacobs har intervjuats i avskilt utrymme på Musikhögskolan i Malmö. Intervjun med Scheja har genomförts i ett av pianoundervisningsrummen på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Samtliga intervjuer har dokumenterats med hjälp av ljudinspelning på mobiltelefon, i det här fallet modellen iPhone 4.

### **3.5 Transkription av intervjuer**

Intervjuerna har förts över till dator (MacBook) från mobiltelefon, varpå själva transkriptionen genomförts via ordbehandlingsprogrammet Word. Genom intensiv lyssning har intervjuerna, så långt det är möjligt, transkriberats i detalj. De flesta ändringar har berört ord och uttryck som ofta förkortas i talspråk. Exempel på detta är ”va” som i transkriptionen ändrats till ”vara”. Exklamatoriska ord och uttryck har i det färdigställda resultatet utelämnats helt och hållet. Även pauserande uttryck som ”öhh”, ”ehm” och liknande har i den slutgiltiga texten utelämnats av etiska skäl och för att underlätta förståelsen för läsaren. Undantagsvis har kortare avsnitt som bedömts som irrelevanta för studien (där deltagarna exempelvis kommit in på sidospår) transkriberats i sammanfattande form. Vid ett tillfälle uttryckte en deltagare önskan om textmässig bearbetning av sina utsagor (se punkt 3.3).

Alla fyra intervjuerna har analyserats och strukturerats utifrån ungefär tio frågeställningar. Dessa frågor, samt deltagarnas svar, har fungerat som ett slags vägvisare för att lättare

urskilja mönster och tendenser. Baserat på deltagarnas uttalanden under intervjuerna har ett antal teman/kategorier skapats:

- *Spelar Chopin någon roll?*  
Här belyses deltagarnas syn på Chopins betydelse idag, som pedagog och pianist.
- *Kedjereaktioner*  
Detta avsnitt handlar om vad som händer med en metodik i allmänhet och Chopins i synnerhet, under flera generationers traditionsöverföring.
- *Vad spelar in?*  
Hur faktorer i samhället under åren kan ha påverkat Chopins metodik och traditionen i fråga.
- *Vänner och fiender*  
Deltagarnas uppfattningar huruvida Franz Liszt har påverkat Chopins pianometodik.

I samband med förarbetet och analysen har den information som framkommit sorterats med hjälp av olika färger i ordbehandlingsprogrammet, allt för att underlätta arbetet. Deltagarnas uttalanden samt lämpliga citat från intervjuerna med dem har därefter infogats under respektive rubrik för de olika ämnesområdena. På detta sätt har den struktur utkristalliserats så som den presenteras i följande kapitel.

### **3.6 Studiens trovärdighet**

Denna studie grundar sig på ett begränsat antal deltagares personliga synpunkter på Chopins metodik. Som tidigare nämnts är de fyra deltagarna mycket erfarna pedagoger och pianister, varför deras uttalade uppfattningar bedömts som intressanta, trovärdiga och relevanta mot bakgrund av denna studies speciella syfte. Deltagarna har också fått ta del av transkriberingarna samt det färdiga resultatkapitlet och därigenom fått möjlighet att kommentera texten. Ett stort ansvar ligger naturligtvis på forskaren själv, i enlighet med Befrings (1994) uppfattning, att intervjusituationen designats på bästa sätt. Detta innebär bland annat att relevanta frågor ställs utifrån studiens syfte, eftersom frågornas formulering påverkar deltagarnas svar och därmed resultatet i stort.

## 4. Resultat

I detta kapitel presenteras det analyserade och sammanställda resultatet från intervjuerna med Hans Pålsson, Michal Wesolowski, Marianne Jacobs och Staffan Scheja.

I samband med analys och strukturering av den transkriberade texten från intervjuerna med deltagarna har följande kategorier framkommit, vilka relaterar till studiens forskningsfråga som gick ut på att undersöka de deltagande pianisternas syn på hur Frédéric Chopins pianometodik har utvecklats från kompositörens tid till idag. Kategorierna är inte knutna till de enskilda deltagarna – varje enskild deltagare kan representera flera av dem. Vid intervjuerna berördes följande ämnesområden:

- *Chopins betydelse för deltagarna*  
Deltagarnas syn på Chopins betydelse idag, som pedagog och pianist.
- *Kedjereaktioner*  
Vad som händer med en metodik i allmänhet och Chopins i synnerhet, under flera generationers traditionsöverföring.
- *Chopins metodik och tradition i ett samhällsperspektiv*  
Hur faktorer i samhället under åren kan ha påverkat Chopins metodik och traditionen i fråga.
- *Vänner och fiender*  
Chopin och Liszt - poeten och klaverlejonet. Har Franz Liszt påverkat Chopins pianometodik?

### 4.1 Chopins betydelse för deltagarna

Detta ämnesområde innebär att deltagarnas syn på Chopin som pedagog och pianist kommer i fokus. Pianisterna gav här uttryck för sin syn på Chopins betydelse för pianopedagogik i allmänhet, men också hur de förhåller sig till kompositören i sin egen undervisning. I viss mån belystes även skillnader i pianospel från Chopins tid och framåt.

I intervjuerna berörde alla deltagare vissa tekniska aspekter inom pianospellet hos Chopin själv. Pålsson betonade kompositörens flexibilitet i handleder och armar. Wesolowski omnämnde hans mjuka, elastiska, men starka hand. Enligt Jacobs var Chopin den förste som

på ett klart sätt definierade handens funktion och anatomi, vilket står sig än idag. Scheja nämnde, i samband med romantiken, att man började breda ut och tänja på handen när ackorden blev större än en vanlig treklang. Han använde uttryck som *frihet* och *gestik* då han talade om Chopin och tog upp aspekter som klang och pedalisering.

Pålsson jämförde också Chopins idéer om pianospel med tidigare generationers pedagoger och pianotonsättare:

Han har ju också en sorts antitetiskt tänkande, därför att... före Chopin så använde man ju ofta de svaga fingrarna – ska vi säga från tre, fyra, fem – till lite mer lyriskt, vekt spel och de starka fingrarna ett, två, tre till mer virtuost, medan Chopin många gånger tänker precis tvärtom. Alltså, han tänker på ett lite annat sätt än de pragmatiska och skickliga pianotonsättare vi hade före. (...) En Clementi, en Mozart och så vidare... tror jag man ska föreställa sig med hängande armar och mycket fingerspel. I och med Beethoven kom kroppen, övriga kroppen, in i spelet. Och Chopin... just den här elasticiteten som han var ute efter... tror jag, i pianospelet, är otroligt bra.

Scheja gjorde en liknande jämförelse:

Men det är inte lika tydligt när vi spelar Haydn, Mozart, Beethoven. I viss mån så kan du sitta mera still med hand och handled och kropp också för den delen... Du måste ju vara flexibel givetvis. Men den där friheten och gestiken ... du spelar med armen, du spelar med hela överkroppen plötsligt, i och med Chopin och romantiken. Dels för att få kraft, men för att få böjlighet, plasticitet och kunna spela långa cantilenor. Och allt detta kräver en helt annan attityd än vad man behöver när det gäller wienklassiskt spel.

Dessa utsagor från deltagarna har tagits med för att ge exempel på Chopins - för den tiden - nya tankar om pianospel och för att belysa hans betydelse för pianopedagogiken i stort.

Vad gäller Chopins betydelse i deltagarnas egen undervisning, är Pålssons åsikt att ”han lever. Han är ju en i högsta grad nutida kompositör, hans musik lever idag. (...) Det är mycket sällan någon student inte spelar Chopin.” När det gäller Chopins musik omnämndes Pålssons så kallade käpphästar, som han brukar be sina studenter studera: pedalisering, frasering av melodistämman och så vidare. Men Pålsson sade sig inte sitta inne med någon sorts renodlad Chopin-metod i undervisningen, men uttryckte ändå att kompositören var en stor föregångare, vars tankar och idéer kan användas än idag.

Wesolowski var av åsikten att Chopins metodik i undervisningen inte betyder så mycket för honom, förutom vissa grunder, så som en naturlig handställning. Över huvud taget var Wesolowski främmande för att själv använda någon form av bestämd ”metodik”; snarare

handlar det om att som pedagog använda sina egna erfarenheter och anpassa dessa till varje students behov. Enligt Wesolowskis uppfattning bör en student spela Chopin ganska exakt, på grund av att Chopin gav så pass tydliga instruktioner i noterna. Dock finns där alltid en viss frihet och marginaler för vad pianisten får ta sig för. Wesolowskis ståndpunkt var att interpreten bör läsa noterna och utgå från det som står skrivet där.

Jacobs betonade Chopins synsätt på handens anatomi: ”All forskning som vi har idag och alla röntgenbilder och allt vad vi ser... Vi kan ju vetenskapligt underbygga att han hade rätt. Och hela hans... fysiologiska tankesätt... det bara förstärks för varje dag som går.” I en undervisningssituation med Chopins musik talade Jacobs om *melodiken*. Hon belyste att Chopin bland annat stod för den italienska bel canto-sångstilen. *Harmoniken* var för Jacobs också intressant, liksom struktur, frasering, rytmisk plasticitet och rubatospel. Rubato är, enligt hennes uppfattning, något av det svåraste inom pianospel.

För Scheja är Chopins musik en stor och viktig del av alla pianisters repertoar. Han pekade på att Chopin är ständigt återkommande: ”Han kommer ju varje dag. Man jobbar med någon ballad eller scherzo eller preludier eller etyder och... etydena är ju... tycker jag är väldigt grundläggande för pianospelet över huvud taget. Det har man nytta av i... när det är all sorts musik.”

Scheja hävdade att pianistens uppgift är att vara ett slags språkrör för kompositörens intentioner. Texten är noggrann – utifrån denna görs sedan en tolkning.

Deltagarna pekade med sina intervjusvar på olika sidor av det mångbitarspussel som utgör grunden i pianospelet och då i synnerhet Chopins musik. Det handlar om både fysiska och mentala aspekter, såsom handens anatomi, pedalisering, rytmik, frasering och tolkning. Några av deltagarna belyste konsekvenser och skillnader mellan pianospel och Chopins idéer på 1800-talet, i jämförelse med senare tiders uppfattning och förutsättningar. Pålsson uttryckte detta på följande sätt:

Ja alltså, den största skillnaden från Chopins tid till idag i allt pianospel, skulle jag vilja säga, är att man nog sätter den renodlade tekniken i högsätet på ett annat sätt idag, än man gjorde i gamla tider. Det fanns supervirtuoser även på 1800-talet och jag har hört remarkabla inspelningar av Josef Lhévinne eller Rachmaninov och så vidare. Men det frapperande med dem för mig, är inte att man mekaniskt störtar sig igenom stycket fort och rätt, utan att man hela tiden har en sorts klanglig vision och en... annan frihet vad gäller tempi och så vidare.

Scheja pekade på en utveckling av Chopins metodik:

Idag tror jag vi står på Chopins pianometodik, men vi har fått utveckla den åt alla möjliga håll, därför att musiken från 1900-talet och vårt århundrade kräver annat också. Det kräver kraft och stål i nyporna och motorik och rytmisk frenesi och sådant som Chopin inte egentligen tog tag i så mycket. Han var mera intresserad av den vackra klangen och cantilenan och jämnhet och avspändhet. Den här avspändheten har vi nytta av i alla sorts metodiker, men uttrycket har ju utvecklats enormt sen Chopins tid.

Scheja gav här exempel på att musik och kompositionsstilar ändras med tiden. Det rör sig följaktligen om nya ”uppfinningar” som senare kan komma att utvecklas till eller bli en del av en så kallad ”tradition”. Då en tradition gått genom ett antal generationer finns det fog för att ställa sig frågan om hur mycket av kärnan som finns kvar, vilket kommer att beröras närmare i det följande avsnittet.

I detta avsnitt berörde studiens deltagare främst Chopins fysiska färdigheter och eget pianospel ( däribland hans elastiska hand, rörlighet och pedalisering), vilket gjorde att man kunde spela piano på ett helt nytt sätt, jämfört med äldre tiders pedagogiska spelsätt. Här framkom också att Chopin tycks vara en ständigt återkommande kompositör i deltagarnas arbete som pedagoger.

## 4.2 Kedjereaktioner

Detta ämnesområde berör deltagarnas syn på vad som händer med en metodik i allmänhet och Chopins i synnerhet, under en traditionsöverföring som sträcker sig över flera generationer. Avsnittet handlar även om hur deltagarna ser på sin egen roll som ”traditionsbärare”.

Traditioner är en väsentlig del i många kulturer. En tradition kan sägas bli förvaltd av en kedja med individer, där kunskap eller budskap förs vidare genom generationer. Inom det klassiska pianospelet har mästare-lärling-traditionen varit den absolut vanligaste. Som exempel är Beethoven en del av en sådan tradition, genom sin elev Czerny, vilken i sin tur hade Liszt som elev. Deltagarna i denna studie kan alla beskrivas som länkar i kedjor från olika tonsättare och pedagoger. Genom att studera deltagarnas pedagoger bakåt i tiden, återfinns kopplingar till Beethoven, Chopin och Liszt, i rakt nedstigande led.

Pålsson hade delade meningar om traditionsöverföring. Å ena sidan uttryckte han att det alltid finns något kvar i en metodik, trots tidens tand och många generationers avtryck. Enligt hans

uppfattning anammar alla musiker saker och ting hos de lärare de haft - därför är en god pedagog värdefull. Å andra sidan uttryckte Pålsson en skepsis mot fenomenet ”tradition”. Han visade på två sidor av samma mynt: en tradition lever kvar i sin form, men kan också komma att ändras allt eftersom generation efter generation ger sin syn på saken:

Samtidigt får man ju vara lite skeptisk mot det här med traditioner som överförs, därför att man ska inte utesluta att saker har förvanskats på vägen. Det är ju så att hör jag en lärare säga en sak, så förstår jag den på ett lite annat sätt kanske än läraren menar och sen överför jag det till en annan som förstår det på ett lite annat sätt. (...) Det är ju inte en absolut sann bild av det hela. Men det är också meningen i traditioner; att de ska vara levande och flexibla och förändra sig efter generation efter generation.

Pålsson betonade att han inte kommer från något som kan kallas ”Chopin-skolning”, men att han läst mycket om kompositörens spelsätt och gjort observationer.

Wesolowski sade sig uppfatta en röd tråd i traditionsöverföringen. Dock föredrog han, när det gäller Chopin, att tala om en *idé* (där tekniska begrepp och liknande ingår), snarare än en metod. Under intervjun nämnde Wesolowski vid ett tillfälle en av Chopins närmaste elever och traditionsbärare, Karol Mikuli, vilken han tycktes anse vara den viktigaste av alla. Emellertid gav Wesolowski uttryck för att tiden ofta förvränger vad som sägs och görs, vilket kan betraktas som i överensstämmelse med Pålssons tankar om att en tradition alltid förändras. Detta gällde enligt Wesolowski inte bara metodik, utan alla idéer, filosofier och liknande. ”Så jag tror att det bästa som man kan stödja sig på, det är... när du sätter dig och spelar så känner du och hör vad det gäller. Och jag tror att Mikuli var speciellt känslig för detta.”.

Jacobs tankegångar påminde om Wesolowskis; hon ville inte benämna Chopins idéer och tankar ”metod”:

Det är hans sätt att musicera som han förmedlar. Och om man tittar på... alla stora komponistlärare... Liszt samma sak. Liszt, vad var det han gjorde när han undervisade? Ja, han försökte få ut det bästa av varje student i ett musicerande så fritt som möjligt. Det finns också pedagoger som Clementi, Kalkbrenner – you name it – som såg till att liksom eleverna spelade rätt och riktigt. Så det är en skillnad mellan att möta någon som undervisar utifrån det musikaliska... utifrån musicianship... utifrån musicerandet och någon som undervisar utifrån, ”Så här gör man”. Inte sant, för även en levande metod... om man säger Chopins levande sätt att undervisa och få fram musik och uttryck och så där, kan alltså stelna i händerna på en ”metodlärare”, hur bra det än är. Inte sant?

I intervjun skiljde Jacobs här på Chopins sätt att lära ut, gentemot en påhittad, kategoriserande pedagog som riskerar att förstöra en viktig metodik och i viss mån, tradition. Jacobs, som är en länk i kedjan från Chopin genom sin svenska pianolärare Stina Sundell, påpekade att hon av sina lärare inte har blivit utsatt för påtryckningar från en Chopin-tradition. Enligt hennes uppfattning har hon inte fått en Chopin-tradition från Sundell.

Scheja resonerade ur ett mer musikhistoriskt perspektiv:

Liszt utvecklade ju ännu mer och sen har det ju kommit andra: Messiaen, Ligeti, som sätter andra krav... I Chopins musik och hans pianometodik jobbar man ju sällan med martellato eller stora ackordföljder. Det finns, men det är inte en så stor del av hans musik. Det kommer ju lite senare i Prokofiev och så vidare... Så där krävs en annan attack, ett annat stål i fingrarna. (...) Ny estetik kräver nya uttryck, som kräver ett annat sätt, ett annat förhållningssätt till instrumentet.

Deltagarnas svar tycks kunna tolkas som att en musikalisk metod kan bibehållas genom generationer genom traditionsöverföring å ena sidan - åtminstone ett slags kärna, eller så går det en röd tråd genom historien. Å andra sidan utsätts en metod såsom Chopins ständigt för förnyelse och bearbetningar genom att den passerar olika generationer med dess pedagoger, vilket gör att den kan förändras. Ytterligare faktorer som påverkar detta berörs i nästa avsnitt av detta kapitel.

Genom sina mångåriga pianopedagogiska erfarenheter verkar studiens fyra deltagare föra det pianistiska hantverket vidare.

Enligt egen utsägo har Pålsson aldrig känt traditionsöverföringen som ett tungt arv att bära. Han anser sig inte vara någon traditionsbärare på det sättet och är inte alls intresserad av att på ett medvetet sätt förvalta någon tradition. Dock vet han att den finns där. På det stora hela verkade Pålsson väldigt skeptisk mot fenomenet "tradition":

Jag har mött pianokollegor, äldre pianokollegor, som har sagt: "Ja, men Chopin sa till min lärares lärares lärare att när du spelar en Nocturne skall du alltid betona ettan" och så vidare. Jag tror inte på sådana traditioner.

Inte heller sade sig Pålsson ha någon speciell metodik – vissa grundprinciper lämnade han över till interpreten att besluta om: använd din hjärna, använd din intuition. Han beskrev tonsättarens text som om den var ett brev som du måste läsa. För honom är musiken det viktiga. Han underströk särskilt att han kommer från en tradition där man sätter musiken före själva pianospelet.



Inte heller Wesolowski gav uttryck för någon tro på något tungt arv. Enligt egen uppgift ville han inte vara slav under ”den tegelsten som heter tradition”. När det gäller arvet från Chopin och hans instruktioner i nottexten ansåg Wesolowski att man bör akta sig för alltför förutbestämda uppfattningar utifrån vad kompositören en gång i tiden skrev. Detta innebär inte att man ska slarva med texten, utan ändå vara den trogen.

Jacobs tycks vilja kasta av sig alla eventuella negativa aspekter med att föra det pianistiska hantverket vidare: ”Nej, det är underbart roligt! Jag älskar det! Nej, tvärtom, jag är vanvettigt tacksam. (...) Jag är vanvettigt, våldsamt fascinerad över att vidarebefordra musicianship. Och naturligtvis ett gott, pianistiskt hantverk.”

Scheja gav inte uttryck för några krav att föra en speciell Chopin-tradition vidare och kände sig heller inte som en del av en sådan. Under intervjun berättade han om lärarkedjan från Chopin till honom själv, men kom sedan in på ett annat spår: ”Men sedan, när jag var 18-19 år, kom jag till USA och fick i mig mycket av den rysk-judiska pianotraditionen, som var ju något annat. (...) Som kanske har en annan estetik. Jag är väl någon sorts blandning av det där.”

Därefter resonerade Scheja åter ur ett musikhistoriskt perspektiv:

Och till saken hör väl att vi idag är tvungna att kunna spela allt möjligt. Vi måste gå mycket längre än Chopin och Liszt och Schumann. Idag krävs det att kunna spela Prokofiev, Sjostakovitj och Rachmaninov och Ligeti och Messiaen. Men visst finns det mycket av att alltid vara avslappnad. (...) Kunna variera klangen, att kunna positionera handen, spela med raka fingrar, krumma fingrar, hög handled. Allt det där, att man hela tiden är flexibel – det har jag med mig.

Genom att Chopin hade många elever och att ett antal av dessa, däribland Mikuli, studerade hans metodik och på så vis skapade en tradition som sedan spridits ut i världen, lever denna tradition kvar.

Detta avsnitt handlade alltså om hur deltagarna gav uttryck för uppfattningen att något alltid finns kvar i en metodik genom generationerna, men också att en tradition är flexibel och förvrängs av tiden. På grund av detta uttrycktes en viss skepsis mot traditionsöverföring. Vissa av studiens deltagare ville heller inte benämna Chopins tankar ”metod”, utan snarare som en ”idé”, eller ”sätt att musicera”. Det framkom också att ingen av studiens deltagare

kände det pianistiska hantverket, - vilken kompositör det än gäller - som något tungt arv att föra vidare.

### 4.3 Chopins metodik och tradition i ett samhällsperspektiv

Detta avsnitt handlar om hur faktorer i samhället från Chopins tid och framåt kan ha påverkat hans metodik och den tradition som har sina rötter i denna metodik.

En viktig faktor är alla *fonograminspelningar* som under åren gjorts med Chopins verk. Några inspelningar har bedömts vara av speciellt intresse för den här studien – de som under första hälften av 1900-talet gjordes med Chopins elevs elever, däribland *Raoul Koczalski* (1884-1948) och *Raoul Pugno* (1852-1914), elever till *Karol Mikuli* (1819-1897) respektive *Georges Mathias* (1826-1910), några av Chopins mest framstående elever. Kan dessa inspelningar ses som ”levande” bevis på en äkta Chopin-tradition, då dessa personer stod kompositören relativt nära i tid?

Pålsson verkade inte vara odelat positiv till dessa inspelningar, utan varnade för en stor fara vid de tillfällen en påstådd förvaltare av traditionen spelar in ett verk på skiva. Han pekade på risken att man som lyssnare och interpret fäster sig vid en särskild inspelning, där exempelvis en berömd pianist spelar en passage på ett särskilt sätt - ett slags idealiserad version uppstår. Enligt Pålsson medför detta en uppfattning hos många att pianisten i fråga alltid spelar på samma sätt, vilket inte alls behöver vara fallet:

Man tror att det är det slutliga dokumentet, men det är det inte. Man ska vara väldigt öppen. Sen ska man, som enligt min uppfattning, alltid... man ska inte gå till skivinspelningar. Man ska gå till texten och dra slutsatser av det. (...) Inte minst hos Chopin frågar jag mig många gånger ”Varför spelar alla plötsligt långsammare och svagare på det här stället?” Står ingenting i hans noter som tyder på detta. Det är bara slentrian.

Wesolowski påpekade den långa tid som gått mellan Chopins levnadstid och de aktuella inspelningarna. Han nämnde att exempelvis stilar och mode i samhället förändras under långa tidsperioder, vilket fick honom att uttrycka viss tvekan inför att inspelningarna skulle utgöra något slags äkthetsbevis för Chopins metodik. Olika tiders värderingar och estetiska uppfattningar blir därmed en faktor som påverkar hur Chopins tankar och idéer uppfattas.

Enligt Jacobs uppfattning ger dessa tidiga Chopin-fonogram (ur interpretatorisk synpunkt) inte en rättvis bild av den pianoklang som kompositören eftersträvade i sitt spel. Däremot

ansåg hon att de tydligt visar på en central del i Chopins estetik och undervisning: ”Rubatospelet... Det är Chopins kännetecken. (...) Den där interpretatoriska... nej, inte interpretatoriska, men den där rytmiska friheten som han har. Som är så oändligt organisk, men fri.”

Under intervjun beskrev Jacobs sin syn på skillnader i sättet att spela Chopin förr och nu. Följande citat belyser hur hon uppfattar en del nutida förfaranden:

Man har ett dynamiskt omfång från ”piano” till ”forte” och man kan sin artikulation. Allting som ingår i vad vi ska veta är på plats, men det *lever* inte. Det har inte den plasticiteten och den frihet som Chopin använde, som var hans varumärke.”

Jacobs gav exempel på flera faktorer som kan ha utvecklat dessa avvikelser från Chopins ursprungliga tankar:

Och om det har kommit utav inspelningstekniken, eller om det har kommit utav instrumentens mekaniska utveckling, eller om det kommer av att man sitter och spelar för jättestora publikmängder; om man spelar för 3000 personer så kanske man ska spela annorlunda, vad vet jag? Men någonstans är det så här: man nöjer sig för tidigt, tycker jag.

Hon tycks alltså anse att dagens interpretatoriska sätt att närma sig Chopin inte är lika levande som kompositörens eget spel förmodas ha varit. Scheja uttryckte liknande tankegångar då han jämför äldre pianisters inspelningar med dagens estetik:

Och vi vet ju att man spelade med mycket, mycket större frihet på den tiden också. Personliga utspel och gestik var mycket viktigare än att spela exakt vad som stod i noterna. Idag är vi ju lite... trånga kanske, i vår syn på texten. Det ska vara så och så.

Jacobs pekade under intervjun på en faktor som inte kan förbises, nämligen *instrumentens funktion*. Enligt Pålssons uttalanden påverkar denna mekaniska utveckling Chopins metod och tradition. Under intervjun nämnde Pålsson bland annat pedalerna på kompositörens tid, vilka han inte tycktes anse fungera lika effektivt som de gör på dagens moderna flygel. Han nämnde de olika grader av pedal - halvpedal, kvartspedal etc. - som interpreten kan använda sig av idag, vilka inte stod angivna i Chopins nottext (endast en anvisning om användning av pedal angavs). Pålsson tycktes dock vara av uppfattningen att denna bedömning överlämnas till interpreten.

Jacobs betonade att den industriella utvecklingen under Chopins tid var oerhört stor, med ett stort antal pianofabrikörer till hands. Som för att sammanföra Chopins estetik och metodik

med den mekaniska utvecklingen, berättade hon under intervjun om ett tillfälle då hon fick möjlighet att lyssna till ett Chopin-stycke spelat på en äldre flygel av märket *Pleyel* (den fabrikör som Chopin själv föredrog):

När man lyssnar på detta instrument, så förstår man att man måste spela på det på ett visst sätt. (...) Man får på inga villkor spräcka tonen – den är så superpoetisk. (...) Alltså, det är inget klangligt robust instrument. (...) Men det är superpoetiskt. Och man ska spela fysiologiskt... oerhört... medvetet för att få allt att fungera.

Även Wesolowski resonerade kring äldre instrument och såg dem som en bidragande faktor till Chopins och kompositören, tillika vännen, Liszts enorma rörlighet vid pianot. Dessa flyglar var inte lika tunga (vad gäller exempelvis anslagskänslighet) som dagens.

I detta avsnitt uttryckte deltagarna oftast tvekan mot att de äldre inspelningarna i fråga av Chopins musik kan ha påverkat hans metodik och tradition. Detta berodde på flera faktorer, såsom förändring i tid och värderingar, samt risken för idealiserande inspelningar, på grund av interpretens namn och rykte. Dock visade en av deltagarnas utsago på att dessa äldre inspelningar tydliggör en central del i Chopins estetik: rubatospelet.

En annan faktor som belystes var instrumenten i sig, då den industriella utvecklingen – och därmed pianotillverkningen - var stor under Chopins tid och i viss mån påverkade kompositörens rörlighet och därmed sättet att utforma en metodik.

## 4.4 Vänner och fiender

I detta avsnitt uttrycker studiens deltagare sin syn på huruvida kompositören Franz Liszt påverkat Chopins pianometodik. Valet av Liszt beror på hans – tillsammans med Chopin – starka ställning och anseende som pianokompositör och att de levde under samma tid och därmed hade mer eller mindre samma förutsättningar beträffande instrument och dylikt. De var dessutom vänner, kollegor och i viss mån ”rivaler” - därav den något överdrivna rubriken.

Enligt Pålssons uppfattning såg Chopin och Liszt på musiken på olika sätt. Han beskrev i fråga om Chopins musik, att interpreten måste sätta sig in i musikens innehåll och tänka till när saker och ting blir mer komplicerade eller svårare tekniskt:

Om man spelar en Chopin-etyd och komplexiteten i harmonik och struktur och den tekniska komplikationen tilltar, då är det avsikten att interpreten ska kämpa med detta för att uttrycka musiken på det... Där var ju Liszt ibland... farlig, enligt Chopin, för han var så otroligt mycket skickligare pianist än vad Chopin var, när det gäller

renodlad virtuositet. Han varnade ju vid något tillfälle Liszt: ”Akta, så du inte kan det för bra!”, vilket jag tycker är väldigt intressant, därför att det gäller inte minst idag. Alltså, dessa pianofantomer, dessa pianomaskiner som spottas ut idag från musikskolor. Allting är otroligt lätt. Alla spelar fullkomligt sanslöst fort och rätt. Och... på kuppen förlorar man då själva känslan för... arbetet, motståndet i materialet, i själva musiken.

Pålsson ställde alltså här upp två aspekter mot varandra: teknisk briljans gentemot musikaliskt innehåll. Wesolowski byggde vidare på dessa skillnader mellan de båda kompositörerna:

Vad som var säkert, det är det att Chopin inte var koncentrerad på den yttre briljans som Franz Liszt var. Det var han inte. Han skrev mycket svåra saker naturligtvis, men inte för att de skulle vara svåra, utan för att det var ett sätt att uttrycka vad han ville.

Wesolowski erkände Liszt som en otrolig pianist, men uttryckte med glimten i ögat att denne gav folk hjärtinfarkt med sina virtuosa kompositioner och fingerfärdighet. Han tycktes mena att Liszt inte påverkat Chopins pianometodik i någon större utsträckning. Enligt honom har det av Chopins brev framgått att kompositören uppskattade Liszts tekniska förmåga, men inte hans estetik. Liksom Pålsson betonade Wesolowski att den centrala punkten hos Chopin var estetik och att detta gav upphov till en konflikt mellan de båda kompositörerna.

Inte heller Jacobs gav uttryck för att Liszt påverkat Chopins metodik. Scheja tycktes däremot vara av uppfattningen att kompositörerna säkert påverkades mycket av varandra, men tog även upp skillnader mellan Chopin och Liszt som kompositörer. Liszt beskrevs som mer revolutionär i sitt komponerande och pekades framåt i sin pianomusik, i viss mån mot impressionismen. Dock levde Liszt längre än Chopin, påpekade Scheja.

I detta avsnitt visade studiens deltagare på motsatser mellan Chopin och Liszt vad gäller estetik; den förres betoning på musikaliskt innehåll gentemot den senares mer virtuosa framtoning. Det framkom också att delade meningar rådde bland deltagarna, huruvida Liszt i någon större utsträckning påverkat Chopins metodik. Detta grundar sig bland annat på en enskild deltagares utsago att skillnaden i estetik gav upphov till en konflikt mellan de båda kompositörerna.

## **4.5 Sammanfattning**

I detta kapitel behandlades olika teman som rör sig runt Chopins metodik och traditionen i fråga. Studiens deltagare gav sin syn på Chopins betydelse som pedagog och pianist, genom att betona hans fysiska färdigheter och därigenom kunskaper om handens funktion – aspekter

av pianospel som tycks gälla än idag. Det framkom också olika tankar och idéer hos deltagarna om metodik och traditionsöverföring; en viss kärna kan sägas finnas kvar i en metodik genom olika tider, men man ska också beakta att en sådan tradition är flexibel och att den i ett tidsperspektiv förvrängs. Alla deltagare i studien har pedagogiska rötter som kan spåras tillbaka till antingen Beethoven, Chopin och/eller Liszt. Det framkom dock att ingen av deltagarna känner detta pianistiska arv som något tungt att bära.

Äldre inspelningar med Chopins elevs elever, samt instrumentens utveckling presenterades i kapitlet som faktorer som kan ha påverkat Chopins metodik och tillhörande tradition. Deltagarna uttryckte ofta tvekan till att inspelningarna skulle vara någon form av ”bevis” för Chopins metodik. Detta på grund av olika tiders värderingar, samt risken för att vissa inspelningar kan få status som något slags ideal. Den industriella utvecklingen under Chopins tid betonades och då i synnerhet pianofabrikerna, vilket var en faktor till hur kompositörens metodik utformades.

I kapitlet togs även motsatser mellan Chopin och kollegan Liszt upp. Delade meningar rådde bland deltagarna huruvida Liszt påverkat Chopins metodik. Enligt vissa deltagares utsago utvanns två teman: *Chopins fokus på musikaliskt innehåll* kontra *Liszts virtuosa framtoning* och konflikten som uppstod mellan kompositörerna på grund av detta.

## **5. Diskussion**

I detta kapitel diskuteras resultatet från denna intervjustudie. I slutet av kapitlet förelås vidare forskning i ämnet.

### **5.1 Genomgång av studiens förfarande**

I efterhand kan konstateras att denna studie tycks ha avlöpt väl. Kontakten med studiens fyra deltagare gick smidigt; detta gäller allt från de inledande förfrågningarna, själva intervjuerna samt deltagarnas möjligheter att före uppsatsens sammanställning beredas tillfälle att läsa igenom transkriptionerna av sina respektive intervjuer, samt det färdigställda resultatkapitlet och därefter kunna inkomma med kommentarer. Samtliga deltagare har visat sig mycket tillmötesgående och gett värdefulla synpunkter i deras egenskap av erfarna nutida pianopedagoger. Forskningsfrågan avsåg att belysa just nutida pianopedagogers syn på hur Chopins pianometodik har utvecklats från kompositörens tid fram till idag. Deltagarna bedöms ha uttryckt sina synpunkter på ett öppet och ärligt sätt .

Det är även min bedömning att den kvalitativa forskningsmetoden i form av intervjuer har lämpat sig väl för denna studies syfte, vilket var att undersöka deltagarnas idéer och tankar kring forskningsfrågan.

### **5.2 Huvudsaklig diskussion kring teman**

I detta avsnitt kommer de teman som presenterats i resultatkapitlet och som framkommit genom analys av intervjuerna att diskuteras i förhållande till den litteratur som tagits upp i uppsatsens andra kapitel.

#### **5.2.1 Chopins betydelse för deltagarna**

Detta ämnesområde fokuserade på deltagarnas syn på Chopin som pedagog och pianist.

I Eigeldingers (1986) bok omnämndes fysiska aspekter av Chopins pianospel, omvittnat av en av hans elever. Studiens deltagare tycks genom sina uttalanden instämma i dessa fysiska aspekter av Chopins pianometodik, med betoning på kompositörens flexibilitet i handleder och armar, samt hans mjuka, elastiska, men starka hand. Enligt Jacobs var Chopin den förste som på ett klart sätt definierade handens funktion och anatomi. Uppgifterna från Eigeldingers (1986) bok, som har sin källa i uttalanden av en av Chopins elever, bör bedömas som

trovärdiga, vilket tyder på att Jacobs och studiens övriga deltagare är väl insatta i vad Chopins metodik angående kroppens betydelse för pianospelet innebär.

Methuen-Campbell (1992) gav uttryck för att det för Chopin-uttolkare idag är svårt att bekänna sig till en viss, specifik skola. Detta skulle på så vis tala emot en viss stilistisk behandling av Chopins musik. Pålsson tycktes inte sitta inne med någon sorts renodlad Chopin-metod i undervisningen, vilket i viss mån styrker Methuen-Campbells resonemang. Dock uttryckte Pålsson att kompositören ändå var en stor föregångare, vars tankar och idéer kan appliceras även på dagens undervisning. Detta visar att Chopins idéer och tankar lever kvar i dagens samhälle, även om en Chopin-tradition i sin helhet kanske inte förekommer.

Petersson (2005) talade om att Leygraf använde en viss metod för vissa pianistiska ändamål. I fråga om metodik skiljer sig här Leygraf och Wesolowski åt: den senare gav under intervjun uttryck för att Chopins metodik inte betyder mycket för honom i hans egen undervisning och det framkom även att han var främmande för att själv använda någon form av bestämd ”metodik”; snarare var hans uppfattning att det handlar om att man som pedagog använder sina egna erfarenheter och anpassar dessa till varje student.

Methuen-Campbell (1992) pekade på ett idag alltmer teknikinriktat, interpretatoriskt förhållningssätt till Chopins musik. Pålsson tycktes vara av samma åsikt: ”Ja alltså, den största skillnaden från Chopins tid till idag i allt pianospel, skulle jag vilja säga, är att man nog sätter den renodlade tekniken i högsätet på ett annat sätt idag, än man gjorde i gamla tider.” Frågan är ifall en Chopin-interpret av idag bör anpassa sig efter de konventioner som gäller? Genom den senaste tekniken har vi idag tillgång till ett brett urval av Chopin-fonogram. Det man märker vid genomlyssningar är oftast ett mycket snabbt spel, där detaljer ibland missas på grund av hastigheten. Då vi idag lever i ett konsumtions-samhälle där allt går i ett högt tempo kanske även kulturen skall anpassas till detta? Scheja pekade på Chopins pianometodik kontra nya musikaliska rön:

Idag tror jag vi står på Chopins pianometodik, men vi har fått utveckla den åt alla möjliga håll, därför att musiken från 1900-talet och vårt århundrade kräver annat också. Det kräver kraft och stål i nyporna och motorik och rytmisk frenesi och sådant som Chopin inte egentligen tog tag i så mycket.



## 5.2.2 Kedjereaktioner

Detta tema berörde i mångt och mycket *traditionsöverföring* och då särskilt vad som händer med en metodik i allmänhet och Chopins i synnerhet under flera generationers påverkan.

Pålsson uttryckte att det alltid finns något kvar av en metodik – en viss kärna - trots generationers påverkan. Samtidigt *skall* traditioner vara flexibla och förändra sig i generation efter generation, enligt hans uppfattning. Wesolowski gav uttryck för liknande åsikter då han talade om tidens förvrängning av exempelvis en metodik. Hur kan dessa påståenden styrkas?

Methuen-Campbell (1992) tycks ifrågasätta vilka aspekter av en Chopin-tradition som *möjligen* har vidarebefordrats genom kompositörens elever. Wesolowski beskrev under ett tillfälle av intervjun Mikuli – en av Chopins närmaste elever – som en viktig traditionsbärare av Chopins metodik. Methuen-Campbell exemplifierar Mikulis eventuella bidrag i fråga om att föra sin legendariske lärares pedagogiska synsätt vidare på följande sätt: ”It would appear that Mikuli insisted on a refined and poetic approach to Chopin, on the plasticity in phrasing that was so much a characteristic of his master’s playing and especially on a firm adherence to the text.” (s. 195).

En av Mikulis elever, Raoul Koczalski (som förutom att vara en nära länk till Chopin också är en av de pianister som efterlämnat tidiga Chopin-fonogram), beskriver enligt Methuen-Campbell (1992) sin lärare på följande sätt:

His teaching was so revolutionary that even today (1936) it commands all my admiration. His analyses opened my eyes and trained me not to dissociate technique from mental work. Nothing was neglected: posture at the piano, fingertips, use of the pedal, *legato* playing, *staccato*, *portato*, octave passages, *fiorituras*, phrase structure, the singing tone of a musical line, dynamic contrasts, rhythm, and above all the care for authenticity with which Chopin’s works must be approached (s. 195).

Vid en närmare undersökning finner man att samtliga aspekter av pianoundervisning som Koczalski tar upp i sitt uttalande ovan återfinns i Eigeldingers (1986) skrift. Följande citat från en annan Chopin-elev, Friederike Streicher, får exemplifiera: ”His playing was always noble and beautiful, his tones always sang, whether in full *forte* or in the softest *piano*. He took infinite pains to teach the pupil this *legato*, *cantabile* way of playing” (Eigeldinger, 1986, s. 46).

Av detta resonemang dras slutsatsen att Mikuli åtminstone till viss del förvaltat Chopins arv och fokuserat på att lära ut viktiga delar av sin mästares metodik; en viss kärna har bevarats

från kompositören till eleven, som i sin tur fört den vidare till nästa generation. Detta understryker Pålssons uttryckliga åsikt om att det alltid finns en viss kärna kvar i en metodik, trots tidens tand och nya generationers avtryck.

Jacobs gav under intervjun uppfattningen att hon inte ville se Chopins tankar och idéer som en ”metod” – i stället talar hon om att han förmedlar sitt sätt att musicera. Här blir det alltså tal om en enskild individs förhållande till musiken, vilket i sin tur kan påverka en metodik och dess tradition. Methuen-Campbell (1992) skriver om den ryske pianisten *Anton Rubinstein* (1829-1894), som tycks ha haft ett temperamentsfullt spel fyllt av kontraster. Enligt författaren var detta ett nytt sätt att tolka Chopin på, passande för stora konsertsalar. Spelsättet uppskattades dock inte av Chopins elever: ”It was largely antithetical to what they understood to be the authentic Chopin style with its emotional restraint. Sir Charles Hallé, who had been a friend of Chopin, branded it as ”*clever, but not Chopinesque*” (Methuen-Campbell, 1992, s. 199, min kursivering).

Chopins egna elever tycktes alltså enligt Methuen-Campbell anse att interpretationen hos vissa av Chopins samtida och efterföljande pianister inte kunde anses autentiska. Detta kan tolkas som att den enskilde pianisten gör en egen tolkning som frångår den ursprungliga ”traditionen” (i det här fallet Chopins), vilken är byggd på vissa premisser. Methuen-Campbell (1981) skriver om spelsättet hos några av 1800-talets pianister, däribland Rubinstein: ”Their style has been succeeded by many different approaches by succeeding generations of pianists, all of whom have been confronted by the problems of striking a balance between the different elements of Chopin’s style (...)” (s. 14). Författaren tycks här medge att det inte funnits *ett* sätt att spela Chopin på, utan en mängd tolkningar har under de kommande generationerna presenterats. På detta sätt styrks Jacobs resonemang om att undvika ordet ”metod” i samband med Chopins idéer och tankar, till förmån för att varje interpret i sina tolkningar av Chopin förmedlar just sitt sätt att musicera.

Sandén (2012) använde för sin studie om Chopin-interpretation bland annat en inspelning med pianisten Wladyslaw Szpilman. Trots att närmare hundra år förflutit mellan Chopins tid och Szpilmans inspelning bör Sandéns argument angående Chopin-spel i en sorts konventionskontext anses som trovärdiga. Hon betonar olika tiders betydelse för tolkning och tradition, vilket ytterligare knyter an till och förstärker Pålssons och Wesolowskis utsagor

angående en traditions (och därigenom Chopins pianometodiks) flexibilitet och förvrängning genom olika tider.

Under detta tema fick deltagarna även ge sin syn på hur de ser på sig själva som traditionsbärare av det pianistiska hantverk som ingår i deras arbete som pianopedagoger. Chopin-studiens deltagares utsagor i resultatkapitlet uppvisar likheter med det som framkommit i Peterssens (2005) studie: liksom Engström och Jansson verkade Pålsson inte över huvud taget intresserad av att på ett medvetet sätt förvalta någon speciell tradition. Han gav uttryck för att han inte uppfattade sig som någon egentlig traditionsbärare, men i likhet med Jansson, som i citatet i litteraturkapitlet påstås sätta sig själv i samband med det kommunikativa i musiken, underströk Pålsson att han kommer från en tradition där man sätter musiken före själva pianospelet. Wesolowski verkade dela Engström och Janssons uppfattning genom att uttrycka att han inte velat vara slav under ”den tegelsten som heter tradition”. Jacobs tycktes liksom Jansson nudda vid konstnärliga aspekter av traditionsbärandet då hon i intervjun uttryckte glädje och fascination ”...över att vidarebefordra musicianship. Och naturligtvis ett gott, pianistiskt hantverk”. I likhet med Peterssens intervjudeltagares ovilja att knytas till någon särskild tradition påpekade Jacobs att hon inte blivit utsatt för påtryckningar från något slags Chopin-tradition av sina lärare. Scheja tycktes också han anknytta till Engström och Janssons resonemang genom att han inte påstod sig vara en del av någon speciell Chopin-tradition och inte heller gav uttryck för några krav att föra en sådan vidare.

### **5.2.3 Chopins metodik och tradition i ett samhällsperspektiv**

Vilka faktorer i samhället från Chopins tid och framåt kan ha påverkat hans metodik och den tradition som har sina rötter i denna metodik?

Under samtliga intervjuer berördes som en faktor de fonogram av Chopins musik som spelats in under 1900-talets första hälft med pianister som varit elever till Chopins elever. I intervjun påpekade Wesolowski den långa tid som gått mellan Chopins levnadstid och inspelningarna. Som en följd av detta gav han uttryck för att exempelvis stilar och mode i samhället förändras under långa tidsperioder. På grund av detta tycktes han vara tveksam till att fonogrammen i fråga skulle vara bevis på Chopins metodik.

Wesolowskis resonemang kan tolkas som att förändringar av ett samhälles värderingar (till exempel estetiska sådana) beroende på tidsepok kan ses som en bidragande faktor till

exempelvis Chopins pianometodik och Chopin-traditionens utveckling genom åren. Detta innebär att man i Chopins fall kan tala om olika förhållningssätt till Chopin-interpretation under olika tidsepoker. Liknande resonemang återfinns i Sandéns (2012) studie om musikalisk interpretation, där hon analyserar fyra världspianisters inspelningar av en och samma Chopin-Nocturne:

Då inspelningarna är hämtade från en tidsperiod på nästan sextio år (vilket f.ö. också gäller pianisternas födelseår, 1903-1963), kunde jag också dra slutsatsen att de interpretationskonventioner pianisterna rör sig inom existerat över en längre tid och snarare borde betecknas som interpretationstraditioner (s. 48).

Sandén gav exempel på likheter mellan dessa fyra pianisters tolkningar, med hänvisning till epokers estetiska värderingar. Schejas tankar under intervjun knyter här an till Sandéns resultat: ”Och vi vet ju att man spelade med mycket, mycket större frihet på den tiden också. Personliga utspel och gestik var mycket viktigare än att spela exakt vad som stod i noterna.” Exemplet från Sandén kan också sägas vara en konkret motsats till Wesolowskis resonemang om att samhället och dess värderingar förändras under lång tid, då 1900-talspianister i Sandéns studie i viss mån använder de konventioner som förekom cirka hundra år tidigare.

I det analyserade materialet från intervjuerna framkom att Pålsson uttryckte en stor skepsis mot de, i denna studie omnämnda, Chopin-fonogram med kompositörens elevers elever som pianister. Han tycktes vara av uppfattningen att man bör vara försiktig då en påstådd förvaltare av en tradition spelar in ett verk på skiva – det skall inte bedömas som ett slutgiltigt dokument. Denna åsikt kan sägas överensstämma med Methuen-Campbells (1981) ifrågasättande av ”autenticitet” angående de aktuella Chopin-fonogrammen. Petersson (2005) belyser i sin studie ungefär samma sak, då den före detta Leygrafeleven Ewa Engströms arbetssätt presenteras:

Hon anser att det är viktigt att man pratar tillsammans med eleven och diskuterar sig fram till olika lösningar. ”Att Rubinstein, eller vem det nu kan vara, ska verka stilbildande och att det måste spelas på det sättet – så jobbar inte jag”, säger Ewa. Man ska vara försiktig med att hänvisa till saker om man inte har vetskap om källans ursprung och tillförlitlighet. Detta är speciellt viktigt när det gäller klassiskt musicerande där man inte alltid känner till bakgrunden till kompositörens instruktioner eller varför en viss musiker valde att spela på ett visst sätt (s. 69).

Jacobs åsikter beträffande inspelningar med Chopins elevers elever uppvisar även de likheter med Methuen-Campbells resonemang; enligt hennes uppfattning ger fonogrammen inte sken av att innehålla ett autentiskt klangideal i Chopins anda.

Vi kommer aldrig att få klingande bevis på hur Chopin själv spelade. Det närmaste vi kommer är skildringar från samtida personer, samt att vi *möjligtvis* kan få något slags uppfattning utifrån inspelningarna med hans elevers elever. Man bör därmed alltid ifrågasätta hur mycket dessa fonogram visar av en så kallad ”äkta” Chopin-tradition. Därför känns deltagarnas utsagor och litteraturexemplen som en nyttig varningsklocka som alltid bör ringa i bakhuvudet i sådana här sammanhang.

Vad gäller instrumentens utveckling talade Pålsson under intervjun främst om skillnaden mellan pianots pedaler på Chopins tid och de av idag; han påpekade att instrument från 1800-talet inte hade lika effektiva pedaler som dagens flyglar. Enligt Methuen-Campbells (1981) åsikter i frågan skulle det alltså vara omöjligt att få fram vissa effekter på dagens instrument, i jämförelse med dåtidens. Dessa påståenden utgör tillräcklig grund för att inse betydelsen av instrumentens utveckling då det gäller påverkan på en pianometodik som Chopins.

Chopins egen pedalbehandling beskrivs av en samtida pianist i Eigeldingers (1986) bok:

Chopin used the pedals with marvellous discretion. He often coupled them to obtain a soft and veiled sonority, but more often still he would use them separately for brilliant passages, for sustained harmonies, for deep bass notes, and for loud ringing chords. (...) The timbre produced by the pedals on Pleyel pianos has a perfect sonority, and the dampers work with a precision very useful for chromatic and modulating passages; this quality is precious and absolutely indispensable (s. 58).

Enligt Pålsson angavs inte graden av pedal i Chopins nottext, utan endast en anvisning om att använda pedal. I övrigt tycktes Pålsson vara av uppfattningen att det är upp till interpreten att bedöma graden av pedalisering i varje stycke. Denna interpretatoriska valfrihet gällande graden av pedalisering i Chopins verk påverkar klangen och ger upphov till olika ljudbilder och tolkningar av Chopins musik. Därmed påverkas också estetiken och traditionen. Pedaliseringen kan, ur ett konstnärligt perspektiv, sägas ha genomgått en förändring från Chopins tid till dags dato, genom de olika grader av pedalisering som numera kan underförstås i hans verk.

I resultatkapitlet berättade Jacobs en historia om hur hon fått lyssna på ett Chopin-stycke, spelat på en äldre Pleyel-flygel (den pianofabrikör Chopin föredrog). Enligt hennes uppfattning krävs ett oerhört medvetet spel för att få allt att fungera på detta instrument, vilket hon beskriver som ”superpoetiskt”. Som komplement till Jacobs resonemang tas här följande

exempel ur Methuen-Campbells (1981) bok upp, angående instrumentets betydelse för kompositören:

The Pleyel was ideal for expressing the most intimate side of Chopin's character, and the instrument undoubtedly inspired his writing: it was after owning a Pleyel that Chopin largely abandoned writing brilliant right-hand parts, which he had previously used for achieving affect (s. 19).

#### **5.2.4 Vänner och fiender**

Under denna något tillspetsade rubrik behandlades temat huruvida Liszt påverkat Chopins pianometodik.

Här gav Pålsson uttryck för att de två kompositörerna hade olika syn på pianospelets estetik: han tillskrev Chopin ett mer musikaliskt uttryck och innehåll, medan Liszt i hans resonemang framstod som mer virtuos. Wesolowski uttryckte liknande tankegångar som Pålsson, då han tycktes anse att Chopin inte var lika koncentrerad på yttre briljans såsom Liszt var. Wesolowskis övergripande uppfattningar var att Liszt inte påverkat Chopins metodik och som ett slags bevis för detta nämnde Wesolowski under intervjun att det framgått i brev att Chopin tycktes uppskatta Liszts tekniska förmåga, men inte dennes estetik. Denna åsikt uppvisar likheter med Methuen-Campbells (1981) skrift, där man kan läsa om kompositörernas känslor inför varandras estetiska värderingar. Av Methuen-Campbells text förstärks visserligen Wesolowskis uppfattning om Chopins aversion mot Liszts estetik gällande Chopins egna stycken, men det visar även att Liszt kunde tillföra Chopins musik något ur interpretatorisk synpunkt. Att Chopin enligt författaren tycks ha uppskattat vissa delar av Liszts interpretation i fråga om hans egen musik kan tolkas som att Chopin ”godkände” ett nytt perspektiv på sin kompositionsstil.

Pålsson ställde, i sitt resonemang om Chopin och Liszts olika syn på pianospelets estetik, upp två aspekter mot varandra – den förres musikaliska innehåll gentemot den senares tekniska briljans. Methuen-Campbell (1981) gav uttryck för att Liszt gjorde Chopins musik till sin egen, i sina utföranden. På detta sätt fick musiken en stil som både oroade Chopin, men samtidigt gjorde att han beundrade Liszt. Med bakgrund i Methuen-Campbells text styrks och motsägs Pålssons resonemang på samma gång, då Liszt verkade framkalla delade känslor hos Chopin angående framförande och tolkning av hans egna verk. Detta behöver inte betyda att Chopins ursprungliga syn på pianometodik och dess estetik i stort påverkats av Liszt. Dock

kan det peka på att kompositörernas olika syn på estetik vid vissa tillfällen kunde mötas på halva vägen.

### **5.3 Konklusion**

I diskussionen har framkommit diverse viktiga faktorer i fråga om Chopins pianometodik och dess tradition. En av funderingarna berörde huruvida Chopin-interpretation skall anpassas till den tid man lever i, då pianisterna i dagens läge ofta har en tendens till att spela Chopin mycket snabbt. Kanske avspeglar spelsättet samhällets i övrigt höga tempo? Detta gäller inte bara nutid, utan också samhällsvärderingar i stort och förändringen av dessa genom olika tider. En annan tanke kretsade kring begreppet ”metod” – i stället för att tala om en bestämd sådan, kanske det handlar om varje enskild interprets sätt att musicera? Därmed tolkas Chopin på olika sätt beroende på generation. Av resonemangen framgick även att försiktighet bör tas i beaktande då man lyssnar till tidiga Chopin-fonogram med pianister som varit kompositörens elevs elever. De kan ge oss en liten glimt av Chopins spelsätt, men kan samtidigt inte sägas vara bevis på en ”äkta” Chopin-tradition.

Instrumentens utveckling har spelat en stor roll för Chopin-interpretation genom olika tider, vilket bland annat innebär en anpassning till olika typer av pedelbehandling och att man reflekterar över vilken sorts instrument Chopin själv använde och skrev för när han utvecklade sin speciella pianometodik.

Vad gäller det estetiska förhållandet mellan Chopin och Liszt, tycks detta ha varit mångbottnat och i viss mån komplicerat. Dock förefaller det som att de i vissa fall kunde kompromissa med varandras syn på estetik.

### **5.4 Musikpedagogiska implikationer**

Resultaten av denna studie visar att Chopin i allra högsta grad lever idag, i varje fall genom sin musik. Sett ur ett pedagogiskt perspektiv har hans betydelse för pianots historia också framkommit, tack vare hans för sin tid nya tankar och idéer kring pianospel. Chopins musik är idag oerhört populär; detta bevisas av de otaliga klassiska konserter runt jordens alla hörn där hans namn ständigt figurerar i programbladen. Chopins musik kommer ständigt tillbaka till lärarna och eleverna på olika musikinstitutioner, och intresset för hans stycken bland dessa pianostudenter tycks aldrig ta slut. Som pianist, pedagog eller elev handlar det i dagens läge inte om att i tolkningar av Chopins musik försöka leva upp till något slags Chopin-ideal för

sakens skull – varje enskild interpret har sin bakgrund och sina uppfattningar. Däremot kan man hämta inspiration från Chopins egna funderingar, bli mer medveten om hans intentioner, skapa nyfikenhet hos sig själv och andra och därigenom kunna föra ett stolt hantverk vidare. Denna studie kan därför förhoppningsvis väcka intresse för Chopins betydelse som pianopedagog, så att hans tankar och idéer om pianospel inte går förlorade med tidens tand.

## 5.5 Fortsatt forskning

Arbetet med studien har väckt ett intresse hos författaren för ytterligare djupdykning inom traditionsöverföring och traditioner inom pianospelet, och då i synnerhet med avseende på Chopin. I vidare studier kan man diskutera om det över huvud taget finns en autentisk ”Chopin-tradition” idag, med tanke på alla år som gått sedan kompositörens tid och de generationer av pedagoger och pianister som följt efter och fått ge sin syn på saken. En sådan studie skulle kunna ha en mer internationell inriktning och inbegripa intervjuer med pianister från olika länder. En kvalitativ forskningsmetod skulle även användas i detta fall.

## 5.6 Avslutande kommentar

Och så slutade allting en bit in på 2000-talet. I alla fall arbetet med denna studie. Men *egentligen* har allting bara börjat. Arbetet med studien väckte hos mig nya frågor och en nyfikenhet angående mitt eget sätt att tolka Chopin. I inledningen till studien nämnde jag en vals som kom att bli ingången till mitt musikaliska och personliga förhållande med Chopin - vilket pågår än idag. I efterhand måste jag erkänna att jag ”lånade” vissa interpretatoriska idéer av pianisten på skivan i fråga, då jag själv en dag satte mig vid pianot och började öva på valsen. Denna komposition symboliserade i många år för mig essensen av Chopin-spel, vilket jag senare försökt sammanfatta i följande avslutningsord:

*”I Chopins kompositioner finns en stark struktur som kan avbilda det drömmande, starka, bräckliga och vackra.”*



# Referenser

- Bauer, H. (1996). *A Technical, Musical, and Historical Analyses of Frederic Chopin's Etudes, Op. 10*. Butler University.
- Befring, E. (1994). *Forskningsmetodik och statistik*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Brodin, G. (1985/1993). *Musikordboken* (4. uppl.). Borås: Forum.
- Davidson, B. & Patel, R. (1991/2003). *Forskningsmetodikens grunder* (3. uppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Eigeldinger, J-J. (1986). *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*. UK: Cambridge University Press.
- Eriksson, H. (2006). *Systematisk analys och lösning av pianistiskt tekniska problem: instuderingsmodell tillämpad på F. Chopins etyder op. 25*. Doktorsavhandling, monografi, Örebro universitet, Musikhögskolan. Hämtat 8 januari 2013 från <http://oru.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:136975>
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Ladåker, E. & Lennartsson, A. (2008). *Musikaliskt uttryck i pianoundervisning - när och hur? En studie utifrån ett instrumentalläroarperspektiv*. Examensarbete, Göteborgs universitet, Sociologiska institutionen. Hämtat 8 januari 2013 från <http://www.uppsatser.se/uppsats/6a88d461d2/>
- Methuen-Campbell, J. (1981). *Chopin Playing From the Composer to the Present Day*. London: Victor Gollancz Ltd.
- Methuen-Campbell, J. (1992). The Cambridge Companion to Chopin. I J. Samson (Red.), *Chopin in performance* (s. 191-205). UK: Cambridge University Press.
- Molander, B. (1996). *Kunskap i handling*. Göteborg: Daidalos.
- Nationalencyklopedin. (1994). Bd. 13, *Malay-Mönj*. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB.
- Nationalencyklopedin. (1996). Bd. 19, *Uge-Vitru*. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB.
- Petersson, J. (2005). *Tillsammans med Hans Leygraf. En studie av pianopedagogik och traditionsöverföring*. Licentiatuppsats. Luleå: Luleå tekniska universitet, Musikhögskolan i Piteå.
- Rockwell, J. (1981, 26 april). *When the major pianists interpret Chopin and Liszt*. The New York Times. Hämtat 8 januari 2013 från <http://www.nytimes.com/1981/04/26/arts/when-the-major-pianists-interpret-chopin-and-liszt.html>

Sandén, I. (2012). *Personlig färgning eller tradition? En komparativ studie i musikalisk interpretation*. Examensarbete, Karlstads universitet, Musikhögskolan Ingesund. Hämtat 8 januari 2013 från <http://www.uppsatser.se/uppsats/9af4c5ee47/>

Sohlmans musiklexikon. (1976). Bd. 3, *Fuga-Kammar* (2. uppl.). Stockholm: Sohlmans Förlag AB.

Sohlmans musiklexikon. (1979). Bd. 5, *Particell-Oyen* (2. uppl.). Stockholm: Sohlmans Förlag AB.

Wikipedia (en) (2013). *Frédéric Chopin*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Frédéric\\_Chopin](http://en.wikipedia.org/wiki/Frédéric_Chopin)  
Hämtat 8 januari 2013.

Wikipedia (sv) (2013). *Frédéric Chopin*. [http://sv.wikipedia.org/wiki/Frédéric\\_Chopin](http://sv.wikipedia.org/wiki/Frédéric_Chopin)  
Hämtat 8 januari 2013.

# Bilaga

## Intervjufrågor

- Hur gick det till när du bestämde dig för att bli lärare?
- Har din metodik förändrats under de år du varit aktiv som pianopedagog?
- Många refererar ju till Chopin som främst kompositör (pianot), men man ska inte glömma bort hans lärargärning och att han bland annat skrev extrakt till en pianometod. Vad betyder *pedagogen* Chopins idéer för dig idag i din lärarroll? Vilka skillnader i betydelse jämfört med hans tid? Sociala faktorer?
- Traditionsöverföring är vanligt inom pianospelet. Hur tror du att en metod påverkas av traditionsöverföring och då i synnerhet Chopins? (*genom elever exempelvis*)
- En tradition kan liknas vid en kedja där många personer ingår. Hur stort ansvar kan man lägga på en enskild pedagog att föra vidare en viss tradition?
- Försök beskriva hur du jobbar med just ett Chopin-stycke, när exempelvis en student tar med ett sådant? Skillnader gentemot andra tonsättare?
- Om vi nu tittar på en annan kompositör som skrev mycket för piano, klaverlejonet Franz Liszt, tillika Chopins vän och ”kollega”: anser du att han har påverkat Chopins tankar och idéer eller Chopin-traditionen?
- Vad spelar *inspelningstekniken* för roll för en pianometodik som exempelvis Chopins? Möjligheten finns ju att lyssna på hans studenters studenter.
- Begreppet ”mästare-lärling” har ju haft en central roll inom det klassiska pianospelet. Hur mycket betyder *namnet* ”Chopin” idag i undervisning, jämfört med under kompositörens tid och framåt?
- Av all kunskap om pianospel du själv fått från dina lärare plus dina egna tankar: vad vill du föra vidare till dina elever?