

CG1009 Examensarbete, kandidat, klassisk musik, 15 hp

2018 Konstnärlig kandidatexamen

Institutionen för klassisk musik

Handledare: David Thyren

Examinator: Peter Berlind Carlson

Gustav Wetterbrandt

Felix Mendelssohn-Bartholdy Konsertstycken op.113/114

Klarinettistisk ekvilibrist under 1800-talet

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Inspelning av det självständiga, konstnärliga arbetet finns dokumenterat i det tryckta exemplaret av denna text på KMH:s bibliotek.

Sammanfattning

Felix Mendelssohn-Bartholdy levde under första halvan av 1800-talet. Utöver att vara ett underbarn likt Wolfgang Amadeus Mozart var han även en mycket socialt kapabel person. Detta gynnade honom mycket då hans kompositionsförmåga lyftes fram som enastående av framstående personer som Johann Wolfgang von Goethe och drottning Victoria av Storbritannien. Han var en mycket produktiv komponist och skrev under sitt liv mängder av orkestermusik, kammarmusik, operor, solokonsertter och pianoverk.

I detta arbete har jag fördjupat mig i hans två *Konsertstycken* Op.113/114 för klarinett, bassetthorn och orkester, som Mendelssohn skrev till klarinettisterna Carl och Heinrich Bärmann. Syftet med denna studie är att öka förståelsen för dessa två förbisedda verk samt jämföra instuderingsprocessen av en dubbelkonsert med det av en solokonsert. Jag har genom användning av partitur från *G. Henle verlag* analyserat Op. 113 och skrivit om mina konstnärliga ställningstaganden under instuderingsprocessen av både Op.113 och Op.114. Ur analysen framgår att musiken har allt annat än en strikt struktur. Mendelssohn bryter gärna de strukturella mönstren som förväntas av honom. Ur instuderingsprocessen framgår att arbetet med en dubbelkonsert har både stora för- och nackdelar jämfört med arbetet av en solokonsert, men att möjligheten till en diskussion mellan två parter är mycket givande för att skapa sig en klar bild av vad man vill komma fram till med sitt framförande av verket.

Denna studie strävar efter en ökad fördjupning och förståelse av olika infallsvinklar som leder till en mer genomarbetad konstnärlig instuderingsprocess.

Nyckelord: *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Konsertstycke, Op.113, Op.114, Klarinett, Bassetthorn, Klarinettkonsert, Dubbelkonsert, Bärmann*

Innehållsförteckning

.....	i
1 Inledning.....	1
2 Bakgrund	1
2.1.1 Felix Mendelssohn-Bartholdy.....	1
2.1.2 Tillkomsten av Op.113 och Op.114.....	2
2.1.3 Klarinetten under 1800-talets första hälft	3
3 Syfte och metod.....	4
3.1 Syfte	4
3.2 Metod.....	4
4 Resultat.....	5
4.1 Analys av <i>Konsertstycke nr. 1</i> Op.113.....	5
4.1.1 Motivkatalog.....	5
4.1.2 Skriftlig analys.....	6
4.2 Instudering av <i>Konsertstycken nr. 1 och 2</i> , Op.113/Op.114.....	10
5 Slutreflektion.....	15
Referenser.....	16
Bilaga.....	17

1 Inledning

När jag var 13 år öppnades mina ögon för den klassiska musiken. Jag hade nyligen bytt instrument från saxofon till klarinett och hade bett min dåvarande klarinettlärare att ta med något riktigt svårt musikstycke till vår nästa lektion. Hon valde då att ta med sig Mozarts klarinettkonsert. Vid tillfället var jag långt ifrån tillräckligt utvecklad i tekniken för att klara av att spela stycket, men jag avgudade det från första ögonblicket jag tutade mig igenom de första fraserna i konserten. Vad detta kom att leda till var en skattjakt utan dess like för att hitta mer spännande musik att spela och lyssna till.

Jag började med Mozart som utgångspunkt och arbetade både framåt mot Beethoven, Schubert, Berlioz och Brahms – och bakåt mot Bach, Händel, Telemann och Corelli. Någonstans på vägen snubblade jag över en inspelning av Felix Mendelssohns samtliga symfonier och stråksymfonier med dirigenten Thomas Fey och hans orkester Heidelberg Sinfoniker. Det var kärlek vid första "öronkastet" och kort därpå fick jag reda på att Mendelssohn även hade skrivit två konsertstycken för klarinett, bassetthorn och orkester. Jag bestämde mig för att en dag ska jag få möjligheten att spela och arbeta med dessa juveler inom klarinettrepertoaren. Nu är den dagen kommen.

I denna studie kommer jag att analysera Mendelssohns *Konsertstycke* Op.113, samt skriva om instuderingsprocessen av båda konsertstyckena - Op.113 och Op. 114, inför konserten i Kungasalen på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm den 23 februari 2018 tillsammans med Som Howie och KMH symfoniorkester under ledning av professor Mats Zetterqvist från konsertmästarpulten.

2 Bakgrund

I denna bakgrundsdel berörs tre ämnesområden som kan vara viktiga att veta om innan man läser vidare i denna studie: Felix Mendelssohn-Bartholdys bakgrund, tillkomsten av Op.113 och 114, samt klarinettens utveckling under 1800-talets första hälft.

2.1.1 Felix Mendelssohn-Bartholdy

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847), son till Lea Salomon och bankmannen Abraham Mendelssohn, och sonson till den judiske filosofen Moses Mendelssohn, föddes i Hamburg. År 1812 tvingades familjen att flytta till Berlin i och med att den franska ockupationen hotade

Abrahams bankföretagande (Radcliffe, 1954). Vid tidig ålder fick både Felix och systemen Fanny Mendelssohn musikundervisning. De började som pianoelever hos sin mor Lea och fick sedan ta lektioner för de främsta musikpedagogerna i Berlin. Abraham var mycket skeptisk till en framtida musikkariär för Felix, men ändrade sig snabbt när han tidigt fick se prov på pojkens otroliga kunskap och förmåga. Fanny däremot fick ingen möjlighet att påbörja en karriär som professionell musiker. Det ansågs olämpligt för en kvinna på den tiden. Istället fortsatte hon att musicera och komponera som amatörmusiker. Hon fick flera av sina verk publicerade i Felix namn. Bland annat hennes sång "*Verlust*", som blev en del av Felix sångcykel Op.9 (ibid.).

Vad som kanske är mest slående med Felix Mendelssohn är hur oerhört normal han var som person. Han var inte stökig, revolutionär eller socialt besvärlig, så som Beethoven eller Wagner uppfattades, utan var snarare en väluppfostrad, artig man som obesvärat rörde sig i societetslivet. Mendelssohns personlighet och karaktär medförde att han blev mycket populär i samhällets högre stånd (Radcliffe, 1954). Under stora delar av sitt liv reste han runt i Europa och mötte prominenta personer, så som Johann Wolfgang von Goethe, Carl Friedrich Zelter, Karl Mozart (son till Wolfgang Amadeus Mozart), Hector Berlioz och Drottning Victoria av Storbritannien. Dessa möten hade stor inverkan på hans liv och kompositioner (ibid.).

Mendelssohn var en mycket produktiv komponist och lyckades under sitt korta liv komponera bland annat fem symfonier, 13 stråksymfonier, åtta operor, sex stråkkvartetter, två violinkonserter, tre pianokonserter, över 50 sånger utan ord (*Lied ohne Worte*), samt mängder med övriga pianoverk, två cellosonater, m.m. (Radcliff, 1954).

2.1.2 Tillkomsten av Op.113 och Op.114

Felix Mendelssohn skrev sitt första *Konsertstycke* i f-moll, Op.113 i slutet av december 1832 under en vistelse hos sin familj i Berlin. Han hade avbrutit en längre resa som tagit honom till bland annat München, Linz, Wien, Venedig, Florens, Rom och Paris. I Paris planerade han att uruppföra sin nyligen färdigställda *Reformationssymfoni* (numera räknad som symfoni nr. 5, Op.107). Den fick dock ett mycket dåligt bemötande av orkestern, som ansåg att den innehöll för mycket kontrapunktiska element och för lite melodiskt material. Uruppförandet ställdes in, till Mendelssohns stora förtret (Radcliff, 1954).

Under tiden hade Mendelssohns lärare och nära vän Carl Zelter (1758–1832) hastigt gått bort, vilket innebar att tjänsten som dirigent vid *Berliner Singakademie* nu behövde fyllas. Mendelssohn och Zelters assistent Carl Friedrich Rungenhagen stod som potentiella efterträdare och båda kandiderade till tjänsten. Mendelssohn valde därför att åka till Berlin under framröstningen vid *Singakademien* (Radcliff, 1954). Han fick aldrig tjänsten, men det var under detta besök i Berlin som han blev kontaktad av de österrikiska klarinettvirtuoserna Heinrich och Carl Bäermann [Baermann] (far och son) som då befann sig i Berlin och hade fått information om att Mendelssohn var i staden (Heidlberger, 2015). De var i behov av nykomponerad klarinettmusik då de genomförde en turné tillsammans med sin pianist, och

ville att Mendelssohn skulle skriva ett nytt virtuost stycke till dem. Det gick Mendelssohn med på, men det fanns en hake (ibid.).

Under sin resa till Wien hade Mendelssohn lärt sig uppskatta den österrikiska maten, framförallt *Rahmstrudeln* och *Dampfnudeln*. Han gick med på att skriva ett konsertstycke för klarinett och bassetthorn till de båda österrikarna om de gick med på att komma till hans hus en eftermiddag och tillaga just detta (Heidlberger, 2015). Förslaget accepterades och en eftermiddag dök de upp i farstun hos Mendelssohn som gav dem varsitt förkläde och visade dem till köket, samtidigt som han själv satte sig vid flygeln och skrev stycket. Framåt kvällskvisten blev verket färdigställt och de tre spelade igenom stycket tillsammans och gjorde några korrigeringar innan de satte sig ned och åt av maten (ibid.).

Middagen ansågs så lyckad av samtliga tre att den upprepades en kort tid senare, i början av januari 1833. Då fullbordades *Konsertstycke nr. 2* i d-moll, Op.114. De båda verken uruppfördes på en offentlig konsert i Berlin den 5 januari 1833 med Mendelssohn själv vid pianot. Det första konsertstycket blev så pass populärt att Mendelssohn orkestrerade pianosatsen. Det andra konsertstycket orkestrerade han inte själv, men han gav tillåtelse åt Carl Bärmann att orkestrera (Heidlberger, 2015).

2.1.3 Klarinetten under 1800-talets första hälft

Fram till slutet av 1700-talet hade klarinetten varit ett förhållandevis begränsat instrument. Wolfgang Amadeus Mozart instruerade sin elev Thomas Attwood (som skulle bli god vän med Felix Mendelssohn) under deras lektioner någon gång mellan 1785–6, att om så är möjligt enbart skriva för klarinetten i noterat C-dur och F-dur och istället skifta mellan klarinetter i olika stämningar, t.ex. klarinetter i A, Bb och C (Lawson, 1995). Detta dels på grund av tekniska svårigheter på dåtidens instrument och dels på grund av klang- och intonationsmässiga problem inom avlägsna tonarter. Under första hälften av 1800-talet skulle detta komma att förändras drastiskt.

I sin bok *The Clarinet* ger Eric Hoeprich (2008) en mycket omfattande bild av klarinettens historia. Hoeprich menar att det är viktigt att förstå är att klarinetten inte hade en eller två designers som användes i större utsträckning över hela Europa, likt idag - där klarinettister använder sig av antingen Öhler-, Böhm-, eller det lite mer ovanliga Reform-Böhmsystemet. Istället fanns det mängder av olika modeller med olika antal klaffar, olika grepp och munstycksdesigner. Innovatörer så som Louis-Auguste Buffet, Eugène Albert och Adolphe Sax, m.fl. skulle alla komma att utveckla egna designers med egna antal klaffar som på sitt egna individuella sätt underlättade för klarinettister och gjorde det möjligt att spela smidigt i fler tonarter (ibid.).

Kanske den mest intressanta utvecklingen skedde år 1809 i Paris. Klarinettisten Iwan Müller och instrumentmakaren Heinrich Grenser samarbetade för att skapa en så kallad *Clarinette Omnitonique*, idag mer känd som Müller-systemet (Hoeprich, 2008). Denna klarinett innehöll

hela tretton klaffar, vilket var ett stort steg fram från den tidigare populära fem-klaffsdesignen. Det innebar en revolution för klarinetten på det sätt att den kunde spelas smidigt i alla tonarter. Denna klarinettmodell applicerades även på bassetthorn och kom att ligga till grund för många instrumentmakares kommande kreationer, bland andra Griessling & Schlott som skapade instrumenten till både Heinrich och Carl Bärmann (ibid.)

3 Syfte och metod

I detta avsnitt presenteras studiens syfte och metodologiska ansats.

3.1 Syfte

Syftet med detta arbete är att ge ökat insikt och förståelse för två mycket kvalitativa, och tyvärr ofta förbisedda verk av Mendelssohn: *Konsertstycken* Op.113 och Op.114. Dessutom vill jag beröra arbetsprocessen som uppstår i instuderandet av en dubbelkonsert, i jämförelse med en solokonsert.

3.2 Metod

Under instuderingsprocessen av både Op.113 och Op.114 har jag har fört anteckningar, och i viss mån även gjort ljudinspelningar (med en portabel Zoom), både när jag själv instuderat verket och när jag och min medsolist repeterat tillsammans. Jag använde mig av två olika partiturer. Ett urtextpartitur av *G. Henle Verlag* i versionen för klarinett, bassetthorn och piano och ett partitur från 1989 av *Breitkopf & Härtel* i verkens orkesterversion, redigerad av medlemmarna ur *Trio di Clarone*. Därtill använde jag även ett antal inspelningar (Spotify) av verkets orkesterversion med bland andra Sabine Meyer och Wolfgang Meyer samt Sharon Kam och Johannes Peitz. Inspelningarna har jag jämfört med *Henles* urtext och använt för att skapa mig en egen uppfattning av hur verket skall framföras. Detta har även diskuterats med min solistkollega, Som Howie.

Jag har valt att avgränsa mig till att i den skriftliga reflektionen inom mitt självständiga konstnärliga arbete enbart analysera Op.113. Detta på grund av att en analys av både Op.113 och Op.114 hade medfört ett för stort åtagande inom ramen för uppgiftens omfång. I analysen av Op.113 har jag utfört en motivkatalog, med notexempel av tio motiv, baserat på *Henles* utgåva. I analysarbetet har jag tillämpat notationsprogrammet *Sibelius*.

4 Resultat

I detta avsnitt förevisas en analys av *Konsertstycke nr. 1* i f-moll op.113. Därpå följer resultatet av min instuderingsprocess av de båda konsertstyckena.

4.1 Analys av *Konsertstycke nr. 1* Op.113

Här presenteras först en katalog över teman och motiv i sats 1, 2 och 3. Sedan kommer en skriftlig strukturanalys av verket. En grafisk strukturanalys finns som bilaga till detta arbete.

4.1.1 Motivkatalog

Notex. 1

Musical score for *Notex. 1*, measures 1-4. The score is in F major (one flat) and 3/4 time. It features three staves: Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Piano (Pno.). The Clarinet part begins with a melodic line starting on G4, featuring a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). The Horn part has a single note (F3) in the first measure. The Piano part has a chordal accompaniment with a bass line starting on F2.

Notex. 2

Musical score for *Notex. 2*, measures 15-23. The score is in F major (one flat) and 3/4 time. It features a single staff for Clarinet (Cl.). The melodic line starts on G4 and moves through a series of eighth and quarter notes, ending on G4.

Notex. 3

Musical score for *Notex. 3*, measures 24-32. The score is in F major (one flat) and 3/4 time. It features a single staff for Clarinet (Cl.). The melodic line starts on G4 and moves through a series of eighth and quarter notes, ending on G4.

Notex. 4

Musical score for *Notex. 4*, measures 47-56. The score is in F major (one flat) and 3/4 time. It features two staves for Piano (Pno.). The upper staff (treble clef) has a melodic line starting on G4, and the lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Notex. 5

Musical notation for Notex. 5, measures 60-64. The Clarinet (Cl.) and Bass Horn (B. Hn.) parts are shown. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Notex. 6 (Motiv A)

Musical notation for Notex. 6 (Motiv A), showing a short melodic phrase with a slur and a fermata.

Notex. 7

Musical notation for Notex. 7, measures 80-84. The Clarinet (Cl.) and Bass Horn (B. Hn.) parts are shown. The key signature is two flats, and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Notex. 8

Musical notation for Notex. 8, measures 123-127. The Clarinet (Cl.) part is shown. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The notation includes trills (tr) and various note values.

Notex. 9

Musical notation for Notex. 9, measures 131-136. The Bass Horn (B. Hn.) parts are shown. The key signature is one sharp, and the time signature is 3/8. The notation includes various note values and phrasing slurs.

Notex. 10

Musical notation for Notex. 10, measure 158. The Clarinet (Cl.) part is shown. The key signature is one sharp, and the time signature is 3/8. The notation features a complex, rapid melodic line with many sixteenth notes.

4.1.2 Skriftlig analys

Här redovisas musikens struktur.

Sats 1 f-moll – *Allegro con fuoco*

Inledning med solo-kadenser	takt 1-14
Tema A i f-moll	takt 15-23
Tema B i A _b -dur	takt 24-38

Övergång	takt 39-48
Utveckling av inledningsmotiv (Coda)	takt 44-55
Övergång till sats 2	takt 56

Sats 2 Ab-dur – *Andante*

Orkesterinledning i f-moll	takt 57-60
Tema A i A _b -dur	takt 61-70
Mellanspel i f-moll	takt 71-74
Tema A	takt 75-80
Tema B i E _b -dur	takt 81-84
Tema A	takt 85-90
Tema B	takt 91-94
Tema A	takt 95-101
Coda av motiv ur tema A	takt 102-113

Sats 3 F-dur – *Presto*

Inledning i f-moll	takt 114-122
Tema A i F-dur	takt 123-130
Tema B i C-dur	takt 131-138
Övergång	takt 139-145
Tema A	takt 146-157
Tema C i F-dur	takt 158-171
Mellanspel	takt 172-183
Tema C	takt 184-197
Tema A	takt 198-201
Coda av motiv ur tema A och C	takt 202-238

Sats 1 *Allegro con fuoco* (4/4-takt)

Inledningen

Första satsen inleds med ett abrupt motiv i båda soloinstrumenten och orkestern (motivkatalog notex.1). Detta motiv följs av en kortare solokadens i klarinetten. Det inledande motivet upprepas sedan och till svar på klarinetten kommer en imiterande solokadens i bassetthornet, som slutar på låga F – instrumentets lägsta mullrande ton. Inledningen fortsätter med ett svagt, velade överledningsmotiv, spelad i terser av soloinstrumenten, som sedan bygger upp i ett skarpt *forte*, uppbackat av orkestern. Detta leder oss in i satsens första riktiga tema.

Tema A

Första temat presenteras mycket uttrycksfullt i klarinetten (motivkatalog notex. 2). En stor bidragande faktor till känslan i frasen är det inledande intervallet skrivet D-B_b – en liten sext, som alltid ansetts vara ett mycket uttrycksfullt intervall. Under klarinetten, som bär temat,

ligger bassetthornet på arpeggion i det lägsta registret. Bassett-hornets arpeggion tas över av orkestern, som fortsätter samma figur, medans bassetthornet går över till att lägga harmoniseringar till klarinetten i övergången till Tema B.

Tema B

Musiken modulerar till tonikaparallellen, A_b-dur och här presenteras Tema B (motivkatalog notex. 3) – ett betydligt mer gemytligt tema som kontrast till det förra. Temat presenteras mycket enkelt i klarinettstämman av en uppåtgående skala i *staccato*, följt av en längre ton på höjden, innan den återvänder nedåt, i en mer *legato*-inriktad nedåtgående skala. Under ligger orkestern kvar på arpeggion sedan Tema A, och bassetthornet ligger på några långa toner, innan det tar över och upprepar temat i det låga registret, till skillnad från klarinetten som framförde temat i det övre registret. Detta följs av en övergång som leder in i nästa del.

Utveckling av inledningsmotiv (Coda)

Nu händer det som man inte förväntar sig. I vanliga fall kan musiken ta två vägar vid det här laget. Antingen presenteras Tema A igen för att fullborda en A-B-A-form, eller så inleds en genomföring för att utveckla det hela till en fullskalig sonatform. Detta sker inte. Istället väljer Mendelssohn att återupprepa och utveckla motivet i f-moll från inledningen av satsen i orkestern (motivkatalog notex. 4) tillsammans med nya kadenser i solostämmorna. Dessa kadenser interagerar och imiterar varandra, och tillsammans modulerar de och läger sig på ett E_b 7 (dominanten till A_b-dur – tonikan i sats 2).

Sats 2 *Andante* (9/8-takt)

Inledning, Tema A och Mellanspel

Återigen lyckas Mendelssohn överraska. I och med att förra satsen avslutar med ett långt uthålllet E_b 7 förväntar man sig att första ackordet i sats 2 ska vara A_b. Istället inleder stråkarna i orkestern med ett mystiskt arpeggio-ackompanjemang i f-moll som efter fyra takter leder över till A_b-dur och låter tema A presenteras (motivkatalog notex. 5). Detta är ett ljuvligt tema, spelat i terser och sexter i båda solo-instrumentens sångbara mellanregister. Mot slutet av första frasen presenteras ett litet motiv (motiv a, motivkatalog notex. 6) som kommer att användas i större utsträckning under resten av satsen. Under Tema A ligger stråkarna kvar på ackompanjemangfiguren och längst ner spelar basarna basgången i *pizzicati*. Detta lindar in klangen ytterligare och lockar fram satsens vaggande karaktär. Stråkarna modulerar sedan tillbaka till f-moll och ett mycket kort, känslösamt osäkert mellanspel med användning av inledningens orkestersats och motiv a i soloinstrumenten uppkommer. Bassetthornet ställer lite ängsligt en fråga, som klarinetten tröstande svarar på. Därefter repeteras andra halvan av Tema A.

Tema B

Musiken går över i E_b-dur och karaktären förändras till något mer allvarligt (motivkatalog notex. 7). Rent strukturellt är Tema B inte alls olikt Tema A. De har till exempel väldigt liknande, och på sina ställen identiska, rytmer. Dock förflyttas allt ner till instrumentens lägre register och dynamiken stegras. Mer användning av *sforzati* och accenter gör att dramatiken ökar.

Upprepning av Tema A, B och A

Nu upprepas tematiken på ett sådant sätt att den fullföljer en, om något smått förvriden, ABABA-form. Förändringar och variationer sker i båda teman. Större och större ytterligheter i dynamik och registeromfång ger det en naturlig känsla av utveckling. När Tema A presenteras för sista gången spelas det i bassetthornets lägsta register medan klarinetten ligger på en överstämma. Dynamiken går upp till *fortissimo*, satsens höjdpunkt, innan den genom användning av motiv a sjunker undan till *pianissimo*.

Coda

Basarna i orkestern landar på en lång orgelpunkt – ett A_b, som också är satsens första *arco* för deras del. Codan innebär en stor användning av motiv a. Det ligger och sväller fram och tillbaka i båda instrumenten, men *diminuerar* snabbt tillbaka. Till slut landar allt på en fermat, och båda instrumenten sluter samman i en kort, men mycket svårsynkroniserad kadens, innan motiv a låter satsen klinga ut i ett *pianissimo* tillsammans med stråkarnas arpeggio-figur.

Sats 3 Presto (6/8-takt)

Inledning

Sats tre börjar med en kort, fragmentarisk inledning i f-moll, där bassetthornet och stråkarna viskande fyller i varandras meningar. Motiven som diskuteras mellan de två parterna har klar koppling till motiv a som hänger kvar efter avslutningen av sats två. Efter några få takter kommer klarinetten in i bilden och genom tre korta, slängande gester slungar den in oss i satsens tema A.

Tema A och B

Tema A har en mycket frisk, skuttande karaktär i F-dur och är rikt på ornamenteringar (motivkatalog notex. 8). Temats karaktärsbeteckning, *scherzando*, passar utomordentligt som beskrivning. Dock presenteras det bara en gång i klarinetten innan det plötsligt avbryts av bassetthornet som presentera Tema B (motivkatalog notex. 9), en barsk motsats till Tema A, som letar sig ned i djupet av instrumentets register där den ryter till några gånger innan klarinetten åter kommer in med fragment från Tema A och leder oss in i en upprepning av Tema A.

Tema C och upprepning av Tema A

Tema C (motivkatalog notex. 10) är en kaskad av snabbt rusande, virtuosa skalor som kastas fram och tillbaka mellan de båda soloinstrumenten. Orkesterackompanjemanget är mycket sparsamt skrivet, då det annars lätt skulle kunna uppfattas rörigt. Här och var dyker det upp små motiv ur Tema A som lite dekoration över Tema C:s skalor. Bassetthornet inleder tillsammans med orkestern sedan ett slags kort mellanspel där nytt, tematiskt fristående material framförs. Dock kan man se influenser från de tidigare teman som presenterats i satsen. Tema C återkommer sedan, denna gång spelade i terser av båda soloinstrumenten, vilket gör det hela om möjligt ännu mer extatiskt. Detta leder smidigt in i en upprepning av Tema A där klarinetten spelar själva temat, samtidigt som bassetthornet spelar en ackompanjemangsfigur inspirerad av Tema C.

Coda

Till slut tar vi oss till en coda, där motiv ur Tema A och C används huller om buller i ett enda långt ekvilibriskt virrvarr. Allt för att öka spänning och dynamik till den slutliga höjdpunkten. I de sista takterna rusar instrumenten åt varsitt håll - klarinetten upp i registret, och bassetthornet ned i registret. De brottas med orkestern hela vägen ut, innan de slutligen landar på ett bombastiskt F-dur och stycket avslutas.

4.2 Instudering av *Konsertstycken nr. 1 och 2*, Op.113/Op.114

Redan i de första takterna av sats 1, "*Allegro*", i Op.113 uppstod det ett interpretationsmässigt problem mellan mig och min medsolist. Kadenserna i klarinettstämman och bassetthornsstämman (takt 1–5 samt takt 6–10) är näst intill identiska.

Båda har instruktionen "*ad lib.*", men vi såg olika på exakt hur fritt kadenserna kunde utföras. Jag (som spelade bassetthorn) ansåg att framförandet kunde ges mycket fritt med en fermat på

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Clarinet (Cl.) and the bottom staff is for Bass Horn (B. Hn.). Both staves show measures 1 through 5 and 6 through 10. The notation includes triplets, fermatas, and dynamic markings such as 'f' and 'ad lib.'. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

den översta tonen i kadensen, och eventuell dubbelpunktering på den nedåtgåendeskalan. Som Howie (som spelade klarinett) tyckte däremot att den skulle spelas mer strikt än vad jag föreslog. Frågan vi då ställde oss var huruvida de båda kadenserna, trots sina mycket lika uppbyggnader, nödvändigtvis behövde spelas på identiskt vis. Ifall den första kadensen, spelad av klarinetten, var en aning sparsam, kunde inte då bassetthornets mer frisläppta svar ses som en naturlig utveckling? Vi bestämde oss för att det var en god utgångspunkt för framförandet av kadenserna.

Mot slutet av sats 1 (takt 51–56) dyker nya kadenser upp. Kadenserna är kortare här än i början, men även denna gång imiterar de varandra. Dessa är också problematiska, fast av en

annan anledning.

The image shows a musical score for Clarinet (Cl.) and Bass Horn (B. Hn.) in 3/8 time. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 51-53, and the second system covers measures 54-56. In measure 51, both instruments play a half note. In measure 52, the Bass Horn plays a half note marked *pp*, while the Clarinet plays a half note marked *f*. In measure 53, the Bass Horn plays a half note marked *f*, and the Clarinet plays a half note. In measure 54, the Clarinet plays a half note marked *f*, and the Bass Horn plays a half note. In measure 55, the Clarinet plays a half note marked *cresc.*, and the Bass Horn plays a half note marked *p*. In measure 56, the Clarinet plays a half note marked *f*, and the Bass Horn plays a half note. Fermatas are placed over the notes in measures 51, 52, 53, 54, 55, and 56.

I och med den stora användningen av fermater i varje takt blir känslan musikens flöde lätt uppdelad och stillastående. Vi diskuterade möjligheten att eventuellt ignorera fermaten i takt 53 och låta bassetthornets korta kadens direkt svaras av klarinetten. Det skulle underlätta flödet, utan att det skulle kännas stressat.

Klarinetten och bassetthornet är speciella på det sättet att de är så lika, men ändå så olika. Klangerna mellan de båda instrumenten smälter lätt samman och kompletterar varandra mycket väl, men utmed instuderingens gång upplever man särskilda problem med bl.a. artikulation och intonation. Bassetthornets artikulation är klumpigare och otydligare än klarinetten. Det innebär en viss obalans mellan instrumenten i en del passager utmed de båda verken, bl.a. i ett mycket använt motiv ur sats 2, "Andante", i Op.113 (upptakt till takt 63).

The image shows a musical score for Clarinet (Cl.) and Bass Horn (B. Hn.) in 3/8 time, measures 62-63. Both instruments play a half note in measure 62 and a half note in measure 63. The notes are identical for both instruments in both measures.

Under våra repetitioner blev den sista åttondelen med *staccato* allt för lång, tung och onaturligt betonad på bassetthornet, på ett sätt som inte är särskilt smickrande eller passande i Felix Mendelssohns stil. Klarinetten hade dock inga problem med att spela så lätt och luftigt som musiken kräver. Här bestämde vi oss för att kompromissa. Klarinetten spelar med lite längre artikulation medans bassetthornet spelar med lite kortare. Om vi enbart hade låtit bassetthornet spela så kort artikulation så att det liknade klarinetten ansats hade det funnits en risk att det istället upplevdes krampaktigt och en aning aggressivt.

I takt 109 av sats 2 ur Op.113 möttes vi återigen av en problematisk solokadens, liksom de i sats 1. Denna gång spelar båda instrumenten en gemensam kadens, istället för att svara på varandras. I *G. Henle Verlags* urtextutgåva, redigerad av Frank Heidlberger (2015) ser kadensen ut på följande vis:

Denna version av kadensen är onekligen svårmanövrerad. Överbindningen mellan fermatnoten och den första kadensnoten gjorde det svårt för oss solister att synkronisera den nedåtgående skalan som följer. Förutom svårigheter för oss solister resulterar kadensen även i att åhöraren riskerar att uppleva att den andra sextondelen (skrivet a^2 i klarinettstämman och skrivet $b,^2$ bassetthornstämman) kommer på slaget istället för efter slaget. Det skulle innebära att den nedåtgängandeskalan skulle bli ojämnt fördelad på fem sextondelar och två åttondelar, istället för sex sextondelar och två åttondelar, vilket skulle låta mer logiskt. Som Howie och jag kom tidigt överens om att denna utskrivna kadens hade för många nackdelar för att användas. Vi tittade i en annan utgåva av *Breitkopf & Härtel*, redigerad av Sabine Meyer, Wolfgang Meyer och Reiner Wehle (1989). Där ser kadensen ut som följande:

Den här versionen kändes mycket mer rytmiskt logisk och samspelemässigt fördelaktig. Samtidigt går det matematiska pusslet ihop, då kadensen håller sig till fördelningen av tre åttondelar, istället för den knepiga tre-två-två-tre-tre-indelningen som man ser i exemplet ur G. Henles utgåva.

Sats 3, "Presto" ur Op.113 innehåller de allra största tekniska svårigheterna i dessa två konsertstycken. Detta förde till en början även med sig problem för vår kammarmusikaliska uttrycksmöjlighet. Man fick klara sig själv i den virtuosa hysterin och försöka behålla kontroll. Det var svårt att finna möjlighet att lyssna till varandra och att fokusera på musikaliska aspekter. Till en början var allt fort och starkt. Men vi insåg snabbt att likt all annan övning måste vi backa ett steg, arbeta långsamt med instuderingen, och se över de musikaliska anvisningar som visar sig i parturet. Vi var noggranna med att lägga extra tyngd på de svaga nyanserna utmed satsen och att ge musiken en lättare karaktär när möjligheten gavs. Men Mendelssohn gör det inte lätt för solisterna, framförallt inte för bassetthornisten. I takt 172–175 i bassetthornstämman ser vi en enormt virtuos figur som ackompanjerar orkestern.

Denna innebär komplikationer av två anledningar. Dels överröstas bassetthornet av orkestern, trots dess *forte*-nyans. Och dels är det näst intill tekniskt omöjligt för bassetthornisten att utföra de låga skrivna C i den hastighet som satsen kräver. Låga C på ett bassetthorn kräver, utöver vänster tumme och alla fingrar, även användning höger tumme för att stänga de lägsta klaffarna. Höger tumme är den tumme som instrumentet stöds emot. Hastiga rörelser av detta slag resulterar i både i fysisk instabilitet, vilket resulterar i oönskade rörelser för instrumentet, och klanglig instabilitet, då embouchuren är det enda som håller instrumentet på plats. En lösning som jag tidigt såg som ett alternativ var att helt enkelt oktavera upp låga C en oktav. Det underlättar både tekniskt och ger större möjlighet till en stabil och fyllig klang, utan att det tar bort det virtuosa elementet. Mendelssohn var väldigt öppen för att Carl och Heinrich Bärmann skulle få lov att göra sina egna ändringar i musiken efter vad de ansåg vara lämpligt (Heidlberger, 2015). På så sätt upplevde jag att dessa friheter även kunde appliceras till vårt framträdande.

Första satsen, ”Presto”, i Op.114 var ytterst problemfri under våra repetitioner. Så länge vi höll uppe tempot och såg till att bibehålla den livliga, accentuerade, tangolikhande karaktären så dök det inte upp särskilt många ställningstaganden, utöver redan berörda områden (till exempel artikulationsskillnader mellan instrumenten). Mot slutet av satsen (takt 80–89) lämnas klarinetten och bassetthornet helt ensamma när de spelar en udda skalfigur innan orkestern åter kommer in och hjälper till att avsluta satsen.

I takt 80 presenteras karaktärsbeteckningen *Con fuoco*. I takt 87 står ett *stringendo* som leder in i ett *Prestissimo* i takt 89. Som Howie och jag hade svårigheter att se hur vi skulle förverkliga en *Con fuoco*-karaktär i satsens *Presto*-tempo, utan att nyttja ett *stringendo*, då det skulle utföras först i takt 87. Vi försökte att använda oss av dynamisk dramatik med hjälp av häftiga *crescendi* och *diminuendi*, men trots det kändes det ansträngt att utföra ett så hastigt *stringendo* i takt 87–88 för att nå *Prestissimo* i takt 89. Därför valde vi att tolka in ett *poco stringendo* som en del av *Con fuoco* för att sedan ändra *stringendo* i takt 87 till ett *più stringendo*. På så sätt upplevdes hela frasen mer logisk och vägen mellan *Presto* och *Prestissimo* mer naturlig.

Sats 2 av Op.114, ”*Andante*”, var framförallt väldigt krävande för mig som spelade bassetthorn. Efter en kort inledning där båda soloinstrumenten har en slags fragmentarisk dialog med orkestern lämnas klarinetten och bassetthornet åt sig själva. Klarinetten spelar en enkel melodi samtidigt som bassetthornet spelar ett väldigt utvecklat ackompanjemang bestående av konstanta sextondelar i arpeggion, utan någon möjlighet att andas på hela femton takter. Efter de femtontakterna kommer orkestern åter in, och bassetthornet spelar en understämma till klarinetten. Senare i satsen upprepas allt igen. Jag kom snabbt fram till att det inte var möjligt för mig att utföra det som stod skrivet. Vid sammanlagt fyra ställen var jag tvungen att bortse från en sextondel för att hinna andas. Jag var mycket noggrann med att de sextondelar jag valde bort hade minsta möjliga betydelse för harmoniken i de arpeggion som står skrivna. Om till exempel en kvint i ackordet redan hade presenterats i figuren kunde jag välja bort den upprepade kvinten som följde.

Denna sats är också den mest känsliga, då större delen är utan orkesterackompanjemang. Därför är en sådan enkel sak som val av rörblad avgörande för att den ska kunna framföras på riktigt hög nivå. Väljer man ett rörblad med alldeles för mycket motstånd blir det dels outhärdligt för bassetthornisten att orka med, och dels alldeles för svårt att skapa klang och lyckas få fram känslan av *tranquillo*, som står skrivet i takt 103, där sextondelsackompanjemanget inleds.

I sats 3, ”*Allegro grazioso*”, var valet tempo väldigt svårt. Det tempo som krävdes för att lyfta fram *grazioso*-känslan var ett slags *Allegro moderato*. Vi hade en stor tendens att sjunka i tempo, vilket inte bidrog till den karaktär vi var ute efter. Istället blev det segt och tungt. Här, likt i sista satsen av Op.113, var vi tvungna att verkligen vara uppmärksamma på att skapa en mycket lätt och samtidigt kraftfull karaktär. Även här behövdes dynamiska anvisningar i största möjliga mån respekteras. Det var bara vid ett tillfälle som vi valde att byta en dynamisk anvisning från *piano* till *forte*.

Pianot i fråga är det i takt 313. Detta val gjorde vi för att det skapade mer dramatik inför det kommande virtuosa slutet av verket. Slutet består av tio takter (takt 317–326) av briljanta skalor i terser, där solisterna spelar ensamma, innan orkestern kommer in i takt 327 och snabbt och lätt avslutar verket tillsammans med solisterna. Här valde vi också att bortse från

en anvisning i partituret – ett *a tempo*. Istället valde vi att spela slutet från takt 317 som ett *subito prestissimo*, då det gav ett slag av energi som avslut till dessa två konsertstycken.

5 Slutreflektion

Under mitt arbete med Felix Mendelssohns-Bartholdys *Konsertstücke* Op.113/114 fick jag möjligheten att i detalj sätta mig in i två fantastiska verk inom klarinettrepertoaren. Det har gett mig många fler perspektiv till min bild av hur musiken ska framföras. Att först lära sig om verkens bakgrund, om Felix Mendelssohns liv och om klarinettens utveckling fram till 1830-talet, och sedan grundligt analysera musiken för att därefter studera in verken och skriva en reflektion kring mina konstnärliga och musikaliska val har gett en näst intill komplett helhetsbild av verken. Man kan självklart alltid lära sig mer, och ta in fler aspekter i sitt arbete, men jag upplever att jag har uppfyllt de målsättningar och syften som jag satte upp för mig själv.

Att arbeta med ett stycke musik tillsammans med en medsolist i en dubbelkonsert har varit spännande på många sätt, och det har funnits både för- och nackdelar. Man var alltid tvungen att kompromissa när våra åsikter krockade, vilket gjorde att man ibland inte fick helt och hållet som man själv önskade. Dock var det otroligt givande att alltid få ta del av, och till viss mån göra verklighet av, någon annans perspektiv. Samtidigt som man fick ta rollen som solist var också vikten av kammarmusikaliskt spel otroligt närvarande. Jag anser mig privilegierad att få spela med en så pass insatt, välutvecklad och samarbetsvillig medsolist som Som Howie.

Denna studie har gett mig en fördjupad förståelse för mitt musikaliska instuderingsarbete och har öppnat dörrarna för fler perspektiv, så som analysarbetet och bakgrundsarbetet. Dessa kunskaper och erfarenheter är mycket relevanta att ta användning av vid framtida instuderingar.

Referenser

Partitur

Heidlberger, F. [red.] (2015). *Mendelssohn Urtext Konzertstücke Opus 113 & 114 für Klarinette, Bassethorn und Klavier*. München: G. Henle Verlag.

Meyer, S, Meyer, W, Wehle, R [red.] (1989). *Mendelssohn Konzertsücke Opus 113 für Klarinette, Bassethorn und Orchester*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel KG.

Litteratur

Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Bellevue, Washington: Yale University Press.

Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press.

Radcliffe, P. (1954). *Mendelssohn*. London: J. M. Dent & Sons LTD.

Fonogram och multimedia

Mendelssohn-Bartholdy, F (1862). Konzertstücke für Klarinette, Bassethorn und Orchester Nr. 1 f-moll und Nr. 2 d-moll [Sharon Kam, Johannes Peitz, Gregor Bühl, MDR Leipzig Radio Symphony Orchestra]. *Spohr/Mendelssohn/Weber/Rossini: Werke für Klarinette und Orchester* [Spotify: <https://open.spotify.com/album/76nuv2KX4OcScBdb18btmW>]. Berlin, Berlin Classics (2005).

Mendelssohn-Bartholdy, F (1862). Konzertstücke for Clarinet, Bassethorn and Orchestra no. 1 in F minor and no. 2 in D minor [Sabine Meyer, Wolfgang Meyer, Kenneth Sillito, Academy of St. Martin in the Fields]. *Weber, Mendelssohn, Bärmann: Chamber Music for Clarinet* [Spotify: <https://open.spotify.com/album/5zoGj0aruiq1hmn2yGGVpC>]. London, Warner Classics (2002).

Bilaga

Mendelssohn: Concerto, nr 1 i A
Sats 1

Instrument/Section	0:30	1:00	1:30	2:00	2:30
Tidning Talknummer					
Form	Inledning	A	B	Usvickling av inledning	övert gång Sats 2
Klarnett					
Basalt- horn					
Orkester/ 2. violino					
Dynamik					
Tonalitet och färg	Fm	t	Fm	t	tP

Mendelssohn Concertstück Op. 112
Sats 3.

Timeline: 0:30 | 1:00 | 1:30 | 2:00 | 2:30

Flöjtin/C: 0:30-1:00 (A), 1:00-1:30 (C), 1:30-2:00 (A), 2:00-2:30 (Coda)

Fagetter: 0:30-1:00 (A), 1:00-1:30 (C), 1:30-2:00 (A), 2:00-2:30 (C)

Klarinetter: 0:30-1:00 (A), 1:00-1:30 (C), 1:30-2:00 (A), 2:00-2:30 (C)

Bassett: 0:30-1:00 (A), 1:00-1:30 (C), 1:30-2:00 (A), 2:00-2:30 (C)

Orkester/Piano: 0:30-1:00 (A), 1:00-1:30 (C), 1:30-2:00 (A), 2:00-2:30 (C)

Diagona: 0:30-1:00 (A), 1:00-1:30 (C), 1:30-2:00 (A), 2:00-2:30 (C)

Violonceller: 0:30-1:00 (A), 1:00-1:30 (C), 1:30-2:00 (A), 2:00-2:30 (C)



Tonalitet	F#m	C	F#	D#	F#m
and	T	D	S	Tv	T
funktion	Tv	T	S	Tv	T