

CG1009 Examensarbete, kandidat, klassisk musik, 15 hp

2020

Konstnärlig kandidatexamen 180 hp

Institutionen för klassisk musik

Handledare: David Thyren

Examinator: Peter Berlind Carlson

Astrid le Clercq

Variation av interpretation

Olika utgångspunkter för tolkning av Brahms sonat i
Ess dur för klarinett och piano

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete
Till dokumentationen hör även följande inspelning: **xxx**

Sammanfattning

I detta arbete utforskas interpretation av västerländsk konstmusik, och olika utgångspunkter och tankesätt kring detta. I studien undersöks Johannes Brahms sonat i Ess dur för klarinett och piano (Op. 120, No. 2). Syftet var att ta upp och gräva djupare i aspekter såsom tidstroget framförande, kompositörens intentioner och eget uttryck för att kunna utveckla och förstå sin egen tolkning så mycket som möjligt. Sonaten har undersökts på två sätt. Dels presenteras en analys av första satsen, med fokus på motiv och teman och hur dessa förhåller sig till bl.a. harmoniken, samt en diskussion om huruvida musiken är i sen stil, alltså stildrag som brukar vara gemensamma för konstnärers sista verk. Det andra sättet sonaten har undersökts på är genom intervjuer med musiker om hur de tänker när de tolkar det här stycket. Studiens resultat påvisar att den djupare förståelse som en musikalisk analys medför innebär att jag som musiker kan fatta snabbare och mer motiverade beslut i min interpretation. Genom att sätta mig in i kompositörens liv och mående utvecklades en djupare känsla för stycket och en vilja att uttrycka något som känns rätt.

Nyckelord: Brahms, interpretation, klarinett, piano, viola, spätstil, sen stil

Innehållsförteckning

1	Inledning.....	1
1.1	Bakgrund.....	1
1.1.1	Johannes Brahms	1
1.1.2	Brahms sena stil.....	1
1.2	Syfte	3
2	Metod.....	3
2.1	Musikanalys	3
2.1.1	Källmaterial.....	3
2.2	Sen stil.....	3
2.3	Intervjuer	4
2.3.1	Etik.....	4
3	Resultat.....	5
3.1	Musikanalys	5
3.2	Sen stil.....	8
3.3	Intervjuer	9
3.3.1	Grund till interpretationen, viktigast att tänka på	9
3.3.2	Planering eller spontanitet inför ett framträdande	10
3.3.3	Eget uttryck och konstnärskap.....	11
3.3.4	Att spela som man vill	12
4	Slutreflektion.....	14
	Referenser	16
	Bilaga: Motivkatalog	18

1 Inledning

I det här arbetet utforskas olika sätt att tänka kring interpretation av Brahms sonat för klarinett och piano i Ess dur. Jag vill ta reda på vad man kan tänka på och utgå ifrån när man bestämmer sig för hur man vill spela ett stycke, och vad som passar mig bäst. Räcker det med att bara ”spela som man känner för”? Eller är det viktigt att förstå musiken på ett djupare sätt genom att ta reda på till exempel hur det lät på Brahms tid eller att analysera musiken?

1.1 Bakgrund

Brahms båda sonater för klarinett och piano anses vara två av klarinettrepertoarens allra viktigaste verk. Ingen klarinettstuderande skulle kunna komma undan att någon gång spela dem, och jag har aldrig stött på någon som skulle vilja slippa! Nästan alla verkar gilla dem. Men trots, eller kanske just på grund av att de är så viktiga och fantastiska mästerverk så kan det ibland kännas överväldigande att spela dem. Det känns som ett stort ansvar att göra dem rättvisa, som en nära på omöjlig uppgift att göra en egen, men samtidigt tillräckligt bra och ”rätt” tolkning.

1.1.1 Johannes Brahms

Johannes Brahms föddes i Hamburgs fattigkvarter år 1833. Hans far var musiker, och hade trots en god utbildning en mycket låg inkomst. Pappan och den 17 år äldre mamman upptäckte tidigt Johannes musikaliska begåvning. Hans pianolärare Eduard Marxsen märkte att han även var begåvad inom komposition och sa efter bara fyra års undervisning: ”En stor tonkonstens mästare har gått bort, men i Brahms är en ännu större i antågande” (Han talade om Felix Mendelssohns död). Brahms vägrade dock länge att publicera sina egna kompositioner, troligen på grund av självkritik, och arbetade istället med att spela piano på bordeller för att hjälpa till att försörja familjen. Hans första kompositioner publicerades när han var 20, samma år som han först besökte Clara och Robert Schumann. (Grasberger, 1973)

Alla klarinettverken (de två sonaterna för klarinett och piano, trion i a moll samt kvintetten för klarinett och stråkkvartett) skrevs i slutet av Brahms liv. Trots att han ibland bestämde sig för att sluta komponera började han alltid igen, och hans plötsliga vilja att skriva för klarinett tros bero på att han hörde klarinettisten Richard Mühlfeld spela. (Cassisa, 2018)

1.1.2 Brahms sena stil

I den här uppsatsen används svenska *sen stil*.

Begreppet *spätstil* myntades av den tyska filosofen Theodor Adorno i hans essä som översatt till engelska heter *Late Style in Beethoven*. Enligt Adorno delar många konstnärer vissa stildrag i sina allra sista verk, just på grund av att de är i livets slutskede. Sådär börjar essän:

The maturity of the late works of significant artists does not resemble the kind one finds in fruit. They are, for the most part, not round, but furrowed, even ravaged. Devoid of sweetness, bitter and spiny, they do not surrender themselves to mere delectation. They lack all the harmony that the classicist aesthetic is in the habit of demanding from works of art, and they show more traces of history than of growth. (Adorno, 1937)

Edward Said är en av många efter Adorno som har intresserat sig för den sista perioden i konstnärers liv. I essäsamlingen *On Late Style* skriver han att det är människans vilja att göra något av sitt liv som gör förhållandet mellan hälsa och konstnärskap intressant. ”Blir man visare med åldern?” undrar han, och ”finns det unika egenskaper som konstnärer får som ett resultat av sin ålder?”. Han fortsätter med att det finns verk som speglar den ”vanliga” eller ”förväntade” tolkningen av vishet och hög ålder, till exempel genom stillhet och försoning. Han ger några av Shakespeares sena pjäser som exempel. Texten fokuserar dock på den andra typen av sen stil, som han beskriver såhär: “I’d like to explore the experience of late style that involves a nonharmonious, nonserene tension, and above all, a sort of deliberately unproductive productiveness going *against*...” (Said, 2006)

En annan som har forskat i ämnet är Joseph N. Straus. Han utvecklar synen på sen stil genom att påstå att det inte bara är hög ålder som kan orsaka en sen stil, utan även försämring i både den fysiska eller psykiska hälsan. Han definierar sen stil såhär: ”Late style works are those that represent nonnormative mental and bodily states”. Angående Beethoven kan hans försämrade hörsel och så småningom dövhet tänkas vara en rimligare förklaring till att hans stil förändrades, än att bara tänka att det är på grund av hög ålder. Att gå från att kunna höra till att bli helt döv ändrar ens världsuppfattning och därför även musiken han skrev. (Straus, 2008; Cassisa, 2018)

Johannes Brahms förknippas sällan med fysisk eller psykisk ohälsa, men nutida forskare misstänker att hans hälsotillstånd var sämre än det verkade. Man vet att han hade gulsot och dog av cancer, men nu anas det att han även led av sömnapné, en sjukdom som gör att man får korta andningsuppehåll när man sover. Andningsuppehållen gör att man vaknar till och blodets syrenivå sänks, och en person med sömnapné kan ha hundratals av dessa under en natt. Sjukdomen ger både kort- och långsiktiga konsekvenser i hälsa och mående. (Cassisa 2018; hjart-lungfonden.se)

Det som gör att man kan misstänka att Brahms led av detta är t.ex. att han ofta sov på dagen, till och med på allmän plats, och att han snarkade högt. Även att han snabbt gick upp i vikt, drack mycket alkohol och hade ett instabilt humör kan peka på sjukdomen. Mitchell L. Margolis anser i artikeln *Brahms’ Lullaby Revisited* att en sömnapnédiagnos skulle kunna förklara vissa saker i Brahms liv, till exempel att sjukdomen bidrog till utanförskap och faktumet att han aldrig gifte sig, och att dessa saker i sin tur närde hanshängivenhet till

komponerandet. En hälsöförändring som denna i livets slutskede skulle kunna orsaka en ändring i livsuppfattning likt den Adorno använder som exempel om Beethovens och hans förlorade hörsel.

1.2 Syfte

Syftet med denna studie är att utforska olika sätt att tolka ett stycke på, och se vad som passar mig bäst. Jag vill prova olika tankesätt och synvinklar och prova att närma mig musiken från olika håll, så att jag kan känna mig säker och bekväm i min interpretation som klarinettist. För att uppfylla syftet har jag valt Johannes Brahms sonat i Ess dur för klarinett och piano (Op. 120, No. 2).

2 Metod

I den här delen beskrivs hur jag har valt att fördjupa mig i stycket.

2.1 Musikanalys

Jag har gjort en musikalisk analys av sonatens första sats för att verkligen förstå ”texten”, det som Brahms har skrivit. Detta för att hitta samband och likheter som kan få en att förstå både helheten och detaljer bättre. I analysen har jag fokuserat på motiv och teman, och hur de hänger ihop med varandra och harmoniken. Jag har utforskat de minsta musikaliska byggstenarna för att se vad musiken är gjord av, och sedan sett vad dessa byggstenar skapar i form av teman och fraser.

2.1.1 Källmaterial

Utgåvan som använts till den musikaliska analysen är från N. Simrock Berlin. Jag har även lyssnat på inspelningar av fonogram (Spotify) med klarinettisterna Martin Fröst och Lorenzo Coppola.

2.2 Sen stil

Jag har läst om *sen stil*, det vill säga stildrag som är gemensamma i många kompositörers allra sista verk mot slutet av deras liv, och undersökt om detta påträffas i denna sonat (jfr. tyska *spätstil*, se s. 2, ovan). Filosofen Theodor Adorno myntade begreppet i essän *Late style in Beethoven* som han första gången gav ut år 1937. Efter honom har många utforskat ämnet vidare, exempelvis Edward Style i *On late style* (2006), Joseph Straus i *Disability and "late*

style” in music (2008), och mer specifikt om Brahms i *Brahms’ lullaby revisited* (Margolis, 2000).

2.3 Intervjuer

Jag har frågat olika musiker om hur de tänker och har tänkt när de har spelat den här sonaten, alternativt hur de skulle tänka om de skulle spela den. De jag har intervjuat är:

Martin Fröst, eftersom hans inspelning är känd och uppskattad av många, och eftersom han har en tydlig och personlig stil,

Emil Jonason, eftersom han är min tidigare klarinettlärare,

Lorenzo Coppola, eftersom han är expert på tidstroget framförande och har spelat in stycket på historiska instrument,

Christer Johnsson, eftersom han har ett tydligt och väl uttänkt tankesätt kring frasering i västerländsk konstmusik och är lärare i kammarmusik på KMH,

Susan Yondt, eftersom hon är pianist och specialiserad på romantikens musik.

2.3.1 Etik

Jag har läst på om forskningsetik på Vetenskapsrådets och Codex hemsidor. Jag har även frågat informanterna om de vill delta i studien, anonymt eller med sina namn. Samtliga fyra informanter har gett samtycke till att medverka i studien.

3 Resultat

3.1 Musikanalys

I kommande avsnitt analyseras första satsen av sonaten. Här förekommer siffror både löpande i texten och i notexempel. Dessa hänvisar till en motivkatalog som redovisas som bilaga.

Satsen betecknas *Allegro amabile*, går i ess dur och börjar i *piano*. Den börjar med att klarinetten spelar huvudtemat tillsammans med ett förhållandevis enkelt ackompanjemang i pianot. Efter det följer variationer på huvudtemat i både piano- och klarinettstämman, hela tiden i *piano dolce*-karaktär, fram till takt 13 där det är *crescendo* fram till upptakten till takt 15 där det står *forte* och är pianosolo. Hittills har harmoniken hållit sig tydligt i huvudtonarten, men i takt 15 börjar en modulation som leder till ess moll i takt 18 där även klarinetten kommer in i *forte*. Efter det lilla utbrottet lugnar det dock snart ner sig igen, och i takt 22 börjar sidotemat.

Sidotemat är liksom huvudtemat i *piano*, och med beteckningen *sotto voce*. Här kommer även ett tydligt exempel på förskjutning, vilket återkommer på flera ställen genom hela satsen. Just här i sidotemat spelar pianot samma rytm som klarinetten, men ett taktslag efter.

Som det brukar med en sats i sonatform går sidotemat i dominanttonarten, som här är Bess dur.

2a Notexempel 1

The image shows musical notation for 'Notexempel 1'. It consists of two staves. The top staff is for 'Clarinett i Bb' and the bottom staff is for 'Piano'. The piano part is marked 's.v. 2b'. The music is in 4/4 time and B-flat major. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the clarinet part has a melodic line with some grace notes.

Efter presentationen av sidotemat börjar pianot istället för den förskjutna ackordrörelsen lägga ackord på andra och fjärde slaget, och med en åttondelsupptakt till båda. Liknande åttondelsupptakter förekommer på många ställen i satsen. (1b)

Notexempel 2

1b

The image shows musical notation for 'Notexempel 2'. It consists of two staves. The top staff is a single melodic line, and the bottom staff is a piano accompaniment. The piano part is marked 'pp'. The music is in 4/4 time and B-flat major. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with an eighth rest at the beginning of each measure.

Efter 6 takter av det byter det till fjärdedelar på alla hela taktslag i vänsterhanden. Här sker en liknande oktavrörelse som i sidotemat. Till skillnad från i klarinettstämman i sidotemat går

rörelsen här från betonat taktslag nedåt till obetonat taktslag, precis som det var i den förskjutna pianostämman.

Notexempel 3

1b

I sidotematets nionde takt börjar en F-bordun (här dominanten) i pianots baston som håller i sig i nio takter. Där är nyansen tillbaka i *forte*, och efter en sista takt av F7 är vi tillbaka i dominanttonarten Bess dur. Här är det en triumferande karaktär som håller i sig i några takter innan det lugnar ner sig igen, och det i takt 48 är ett *fortepiano*. Här spelar vänsterhanden i pianot oktavmotivet (2a) från början av sidotemat på taktens två första slag, och klarinetten svarar med samma motiv, men andra toner, på taktens två sista slag. I högerhanden spelar pianot åttondelsmotivet (1b) med ackord igen.

Notexempel 4

Efter fyra takter av dessa oktav- och åttondelsmotiv, i klarinettstämman stigande i varje takt, kommer en variant av huvudtemat, fortfarande i dominanttonarten Bess dur. Efter fyra takter är det tillbaka på tonikan Ess dur, där pianot istället spelar en variant av huvudtemat. Efter bara två takter av huvudtonarten börjar harmoniken leta sig iväg igen, först i två takter en försiktig karaktär med fragment ur huvudtemat i G dim och Fiss dim, innan pianot spelar tre takter i *forte* som består uteslutande av den tidigare nämnda åttondelsupptakten. Efter dessa takter kommer klarinetten för första gången in på en variant av huvudtemat i moll, här c moll. Dynamiken är fortfarande *forte* och det är en stegrande karaktär i två takter till, fram till ett *fortepiano* i takt 65. Här spelar pianot för första gången en variant av sidotemat i moll, och vi befinner oss i g moll. Klarinetten tar över sidotemat i moll efter fyra takter, och precis som tidigare svarar pianot med ett förskjutet sidotema. Den här gången modulerar det snabbt till dur, och efter fyra takter, i takt 73, är tonarten istället G dur, och pianot och klarinetten spelar motiv ur huvudtemat. Dock spelar pianot ett D7, alltså dominanten, med G i basen på första slaget i takten, vilket ger en känsla av att man inte har landat utan är på väg någonstans. Denna känsla förstärks ytterligare av trioler i pianots vänsterhand.

I takt 78 känns det som att det stannar till och ett trioltema (5) som inte har hörts tidigare börjar. Temat är i *piano dolce* och är betecknat med både legatobågar och staccatopunkter. Klarinetten och pianot turas om att spela, och det finns ingen tydlig känsla om vart man är på

väg. Harmoniken går från G dur via Fiss dur till F dur, där ett stort *crescendo* upp till *forte* i takt 88 leder till höjdpunkten i Bess dur. *Fortet* håller i sig, och i takten efter kommer sekvenser av första motivet i huvudtemat (4), betecknat med *espressivo* och stigande vilket ger en tydlig karaktär av att det strävar framåt och att ytterligare en stor höjdpunkt kommer snart. Den inträffar i takt 92 där klarinetten spelar en variant av det inverterade triolmotivet (5b) som pianot spelar i takt 79. Den takten leder till ett *fortepiano* i takten efter. Här börjar den stigande känslan igen i och med att pianot spelar det första motivet ur huvudtemat (4), stigande kromatiskt och även förskjutet, och att klarinetten spelar det andra motivet ur huvudtemat (3). Tillsammans bildar dessa motiv till en början rytmiskt och till viss del intervallmässigt samma fras som i huvudtemat, men den vrids och förskjuts och varieras snabbt. Denna stigande rörelse kommer fram till ett G dur i takt 96 där det blir *diminuendo* och modulation till Fiss dur i *piano* takten efter. Här har karaktären lugnat ner sig och stannat upp och man undrar igen vart det är på väg. Det moduleras från Fiss via Ess7 till Bess, och sedan spelar både klarinetten och pianot en fras som inte tydligt kan relateras till tidigare motiv eller teman. Här betecknas klarinetstämman med *dolce* och pianostämman så småningom med *molto dolce*, precis innan återtagningen börjar i takt 103.

Här är harmoniken tillbaka i huvudtonarten, precis som vanligt i klassisk sonatform. Pianot spelar ett triolackompanjemang, till skillnad från i expositionen då det var åttondelar. Melodin och harmoniken är precis likadan som i expositionen i 10 takter, varpå det kommer varianter av huvudtemat, men inte samma som i expositionen utan här blir det mer av en framåtsträvande karaktär. I takt 120 kommer sidotemat, men här i Cess dur, alltså inte i huvudtonarten som det brukar i klassisk sonatform. Det modulerar dock till Ess dur i sidotemat, och sedan håller det sig där fram till takt 154, till vilken det är en bedräglig kadens från Ess7 till E dur. Här spelas samma fras som den första variationen av huvudtemat i expositionen, men den utvecklas lite längre och leder med ett *crescendo* och i tonhöjd stigande sekvenser av motiv 3 fram till takt 158 där det står *piano* och *molto dolce sempre* i båda stämmor.

Här spelar klarinetten trioler och pianot åttondelar. Pianots åttondelar är grupperade om 3, även över taktstrecken, vilket gör det tydligt att det är samma motiv i båda händerna, men förskjutet. Man kan tolka klarinetterns rörelse som motiv nr 3. Båda stämmorna rör sig neråt i tonhöjd och nyans, och det är en avstannande och avslutande karaktär. Klarinetterns upptakt landar aldrig på ettan i takt 161, utan melodin blir hängande i luften, men pianot landar på ett B7. Efter en paus i båda stämmorna börjar codan i upptakt till 162. Den är betecknad med *tranquillo*.



I codan spelar klarinetten en variant av triolrörelsen (5) som först påträffas i takt 78, och pianot spelar i högerhanden samma motiv bestående av tre åttondelar som precis innan, fortfarande balkade över taktstrecken, men i vänsterhanden spelas ackord och bastoner som utgör en kvintgång neråt. I takt 166 har harmoniken landat i Ess dur igen, och stannar där de åtta sista takterna. De enda ackorden i slutet är tonika och dominant, och det är fortfarande en lugn och avslutande karaktär. I den fjärde sista takten står det *cresc. rit un poco* och det går snabbt upp till ett *forte* i ett sista litet utspel, och sedan går klarinetterns åttondelar neråt medan pianots trioler går uppåt, och till slut avslutas det lugnt i Ess dur.

Expositionen och återtagningen håller sig till stor del till den klassiska sonatformens riktlinjer, men det är svårare att avgöra exakt var genomföringen börjar. Efter sidotemat är det ett ganska långt parti där det visserligen sker mycket modulationer och bearbetning av teman och motiv, men nästan samma sak spelas i återtagningen. Av den anledningen skulle man kunna säga att det finns två sidoteman.

Notexempel 6

Sidotema nr 2?

Det stärks av att detta tema i expositionen är i dominanttonarten, och i återtagningen i huvudtonarten. I så fall skulle genomföringen kunna börja i takt 56, eftersom det är där det skiljer sig från återtagningen. Men i både expositionen och återtagningen kommer där varianter på huvudtemat, och det finns ingen tydlig övergång till en ny del. Det introduceras även flera nya teman i genomföringen, vilket också gör det svårt att avgöra vad som faktiskt är genomföringen. Ett annat sätt än det ovan att se på saken är att Brahms går ifrån den klassiska sonatformen och låter någon slags genomföringsdel komma både efter expositionen och mellan återtagningen och codan.

3.2 Sen stil

Karaktärsdrag för sen stil är bl.a. inåtvändhet, enkelhet, nostalgi, starka känslouttryck, sönnerfall, och en frånvaro av strävan efter framgång och en nöjd publik. Brahms hade bestämt sig för att sluta komponera, men blev så inspirerad av Mühlfelds klarinettspel att han ändrade sig, vilket pekar på att han inte skrev sonaten för framgång eller berömmelse. Vidare kan konstateras att Brahms hade en förmåga att skriva väldigt enkel musik, och de ständigt återkommande åttondelsupptakterna som på något sätt ändå bildar en vacker melodi är ett av många exempel på detta.

Sönderfall eller upplösning hittas också på många ställen i den här sonaten. Motiv förändras och delas upp och förskjuts genom hela första satsen. Ett exempel på detta motivet som här kallas nr 3 (se motivkatalog), som förekommer väldigt ofta på olika sätt och i olika sammanhang. Ett tydligt exempel på upplösning är i takt 78 där klarinetten och pianot turas om att spela en triolrörelse (motiv nr 5). Det bildas aldrig en melodi eller en känsla av sammanhang.

3.3 Intervjuer

I detta avsnitt redovisas referat av informanternas svar, samt egna reflektioner.

3.3.1 Grund till interpretationen, viktigast att tänka på

Exempelvis tidstrogenhet, ”bara spela som man känner för” eller tonsättarens intentioner

Martin Fröst tycker att det är viktigt att sätta sig in i historien och ta del av de källor som finns. Han berättar att han själv gillar att nörda ner sig i exempelvis gamla brev, originalmanuskript, intervjuer och recensioner från Brahms tid, för att lära sig mer om hur folk spelade då. Han berättar om en gammal text han läst där någon beskriver en konsert med Brahms, Richard Mühlfeld (klarinetttist) och Joseph Joachim (violinist), och personen säger att Joachim spelade med vibrato, men inte lika mycket som Mühlfeld. Klarinetttisten hade alltså mer vibrato än violinisten! Fröst fortsätter med att han inte vill försöka spela exakt som man gjorde då bara för sakens skull, eftersom vi aldrig kommer kunna ”blåsa liv i en helt autentisk och tidstrogen interpretation”. Interpretation och tid hänger ihop, säger han, och vi kan inte veta hur människorna på Brahms tid kände eller lyssna med deras öron. Dessutom kan vi omöjligt veta hur det egentligen lät då. Det är alltså viktigt och bra att fördjupa sig i texten, men det är det enda vi har. Sedan får man lyssna till sin egen röst och se vad man själv har att bidra med.

Emil Jonason säger att efter att ha gjort ett noggrant och gediget arbete i att studera sonaten med pianostämman som utgångspunkt, kan han tillåta sig själv att spela som han känner för i stunden under konserten. Han påpekar också att ens egna idé om hur man spelar Brahms på bästa sätt påverkas av exempelvis vilka lärare man har haft och vilka inspelningar och konserter man har lyssnat på och fått inspiration från.

Lorenzo Coppola berättar att hans kärlek till musiken är grunden till alla stycken han spelar, och att han instinktivt vill söka djupare i stycket och lära sig mer om det. Därför kommer det sig naturligt att han utforskar det historiska sammanhanget och lär sig mer om tiden då musiken skrevs. Han säger att nyfikenhet är hans drivkraft. Angående att ”bara spela som man känner för i stunden” så säger Coppola att de impulserna och känslorna kommer från tidigare erfarenheter och tankar. Både personligt liv, känslor och problem, men också det man vet om repertoaren och historien bidrar till ens ”spontana” tolkning.

Christer Johnsson anser att det viktigaste är att försöka förstå vad tonsättaren menar. Det finns ingen anledning att uppfinna hjulet på nytt och göra om musiken, säger han. De riktigt bra tonsättarna har allt som man eftersträvar själv, exempelvis balansen mellan det lilla och helheten, hur man använder sig av spänning och upplösning och hur man ska spela så att det fungerar ihop med sina medmusiker. Att spela den här musiken är som att möta en mästare säger han, och ha ett samtal med hen, för hen vet bäst. Den sortens konstnärskap som vi klassiska musiker håller på med går inte ut på att bara spela som man vill. För oss handlar det dels om själva hantverket, att lära sig arbeta med olika parametrar så att man kan välja, och dels att ta ställning och göra val som gynnar musiken och som man tror att tonsättaren hade gjort. Johnsson ser den konstnärliga processen som att se en horisont. Man strävar hela tiden efter något, men man kommer aldrig komma fram eller bli färdig. Det handlar inte om ”spelar jag så här så blir det bra”, utan om att sträva åt ett håll och göra det så bra man kan, att närma sig tonsättaren. Han ser det som en utmaning att försöka förstå vad tonsättaren menar med notbilden.

Det viktigaste för Susan Yondt är att förstå pianostämmans funktion, alltså om den är ackompanjerande eller solistisk. Det går mycket fram och tillbaka i det här stycket, och det är viktigt att veta när man ska släppa fram klarinetten och när man ska vara solist. Hon tycker också att det är viktigt att behandla partituret med största respekt. Hon försöker följa alla instruktioner som Brahms har angivit gällande t.ex. dynamik och tempo. Hon tänker också på tidstroget.

Reflektion: Alla är eniga om att det är viktigt att noga sätta sig in i texten och förstå notbilden, men av lite olika anledningar. Jonason vill kunna vara fri och egen med kunskapen och förståelsen i bakhuvudet, medan Johnsson tycker att det viktigaste är att förmedla kompositörens intentioner så bra som möjligt, eftersom det är då musiken blir bäst. Fröst påpekar att det är omöjligt att veta exakt vad tonsättaren ville eller hur det lät på den tiden, så därför är det viktigt att lyssna efter sin egen röst efter man noggrant har lyssnat till kompositörens. För Coppola hänger tidstroget och hans egna röst ihop eftersom hans nyfikenhet och kärlek till musiken naturligt söker sig till det historiska sammanhanget.

3.3.2 Planering eller spontanitet inför ett framträdande

Fröst planerar allt. Han säger att det är ett sätt att känna sig fri i studen, inom de hårda ramarna. Fullständig frihet gör en vilse, säger han. Men man kan naturligtvis överträda sina ramar.

Hur mycket Jonason planerar i förväg beror helt på vem han spelar med. Om man klickar med sin kollega tycker han att det är bättre att båda lämnar mycket åt stunden för att göra musiken så levande som möjligt.

Coppola vill tillsammans med den han spelar med, i det här fallet pianisten, tillsammans bli väldigt nära och intima med stycket de spelar, och sedan fokusera på de i deras mening allra mest känslösa och rörande stunderna i musiken. Han betonar att det handlar om deras åsikter, och att det inte är vetenskapligt eller objektivt på något sätt. Sedan kommer han ännu längre i utvecklingen och förmedlingen av känslorna på själva konserten.

Johnsson ser det som att när man tar sig an ett stycke, så sätter man igång en konstnärlig process, en utvecklingsprocess. Han fortsätter med att han aldrig spelar ett stycke exakt likadant två gånger, utan att han kan komma till en annan utgångspunkt nästa gång han spelar stycket, och känner ”nu kanske jag vågar göra det här”. Det kan handla om artikulation eller tempo, och situationen som vem han spelar med.

Yondt planerar allt i detalj innan ett framträdande. Sedan kan det komma inspiration från publiken under framträdandet, men hon vet ändå alltid hur hon vill ha det.

Reflektion: Balansen mellan planering och spontanitet skiljer sig åt mycket mellan olika personer. Coppola räknar med att han måste lämna rum för spontanitet under konserten, eftersom det är på själva konserten som han kommer närmast musiken och sin tolkning. Även Jonason tycker att det är optimalt att lämna mycket till stunden. Yondt och Fröst å andra sidan säger att de planerar allt. Dock så utesluter de inte att inspiration att överträda sina ramar kan komma i stunden.

3.3.3 Eget uttryck och konstnärskap

”Hur viktigt är det egna? Är det mest du eller Brahms som spelar?”

Fröst säger att när det gäller Brahms så är det verkligen Brahms som är konstnären. Det finns så mycket uttryck i hans text, och hans skapelser är så monumentala. Men samtidigt har man alltid själv en stor del av konstnärskapet. Han säger att musikaliskt utförande kan vara svårt att tala om. Han ger ett exempel att det dels finns musiker som får med massor av detaljer och subtila saker, och verkligen talar genom sitt instrument, och säger att de går rakt in i hjärtat på honom. Samtidigt så finns det andra musiker som gör allt rätt och har världens sound, men som inte tilltalar en. Det kan handla om personlighet, och vilka som har de där "eteriska känslösa spröten". Det, säger Fröst, har ju med musikerns konstnärskap att göra, och det är när de sätts ihop med kompositören som det skapas något väldigt speciellt

För Jonason är det egna uttrycket och konstnärskapet alltid viktigast, men det blir som mest effektivt om det är baserat på hur man traditionellt spelar Brahms.

Den här frågan tyckte Coppola var omöjlig att svara på, men han skrev att ytligt sett så handlar det till 99 procent om de två musikerna, men att Brahms självklart inspirerar. Han avslutar med att en sån här fråga kräver ett runt bord, och att den borde ställas annorlunda.

Johnsson tycker att det är Brahms som är konstnären, och att vi musiker är konsthantverkare och har som uppgift att sätta toner till konsten som redan finns. På frågan om det kan bli tråkigt om alla försöker göra likadant svarar han att det finns massor av friheter ändå. Brahms har inte skrivit in allt, så om man följer det som står finns det ändå många egna val att göra. Sen *får* man naturligtvis göra vad man vill och hitta på något eget, men Johnsson tycker inte att det är det intressanta. Han tycker att det oftast blir bäst när man tar bort egot och istället försöker närma sig musiken och kompositören. Allt det här betyder dock inte alls att man inte ska uttrycka något, för det man ofta vill göra är ju att beröra publiken. Men han menar att det egna uttrycket ligger i hur man väljer och motiverar hur man vill spela för att det ska bli så bra som möjligt, och inte att hitta på något nytt.

Yondt sade liksom Coppola att det var en svår fråga, men hon svarar att hon självklart vill uttrycka något som konstnär, men att hennes tolkning inte får överskugga Brahms idéer utan att det är viktigt att vara trogen noterna. Hon berättar om en lärare hon hade när hon var student som sa till henne att hon skulle tänka på hur Brahms såg ut när han spelade, och hon tror att läraren menade att det var en viss stabilitet som saknades i hennes spel, som man ”ska” ha när man spelar Brahms.

Reflektion: Av studiens informanter är Jonason den som i det här fallet mest prioriterar och värdesätter eget uttryck och konstnärskap, men även han tycker att det är viktigt och bra att veta hur man traditionellt spelar Brahms musik. Johnsson är på andra sidan och tycker att Brahms har hela konstnärskapet och att musikern är en hantverkare som ska förmedla kompositörens konst. Det motsäger dock inte att man ska försöka spela med uttryck och beröra. Fröst säger som Jonason att den som spelar alltid har en stor del av konstnärskapet, och att även om Brahms är konstnären och man gör allt som står och spelar bra så finns det fortfarande behov av och utrymme för subtila detaljer och att själv tala genom sitt instrument.

3.3.4 Att spela som man vill

”Hur mycket tycker du själv att du vågar spela som du vill och hur mycket styrs du av ”hur man brukar göra”? Eller är det bäst att göra som man brukar göra?”

Även på den här frågan säger Fröst att det är både och. Han berättar att han alltid har varit mån om att göra saker bäst, att han har slipat och slipat för att det ska bli tekniskt och klarinettistiskt bra. Men samtidigt hör han alltid väldigt tydligt att det är han, när han hör en inspelning av sig själv. Och det som gör att man hör att det är en viss person kan man inte ta bort även om man försöker, säger han, för även om man spelar någon annans musik så är man ändå sig själv. Han säger att det ofta blir bäst om man går bort från sitt ego och istället lyssnar, för ens egen personlighet kommer ändå skina igenom.

Jonason tycker att det lätt kan bli tråkigt om man bara siktar på att göra som man brukar för sakens skull. Han säger också att eftersom man aldrig kan vinna hela sin publik, så borde man inte försöka det utan istället våga spela personligt.

Coppola berättar att han aldrig har varit en del av den ”vanliga” musikvärlden, utan att han gick en ovanlig väg när han lärde sig spela klarinett. Det gör att han inte brukar tänka så mycket på traditionella vanor, både på gott och ont. Han tycker att det självklart inte är bättre att göra som man ”brukar”, och säger att ”mainstream” klassisk musik handlar för mycket om perfektion och teknik och för lite om känslor.

Johnsson menar att vi som musiker har ett ansvar att angripa musiken ur ett kulturhistoriskt perspektiv. Dessutom är de bra tonsättarna extremt kompetenta och det är de som lär oss att spela genom musiken. Därför tycker han att det inte är intressant att bara spela som man vill utan att motivera eller relatera det till kompositören.

Yondt säger att det är klart att hon tänker på traditioner och vilken tid musiken kommer ifrån, men att hon ibland vill uttrycka något som är hennes eget. Det kan handla om pedalföring eller hur mycket tid man tar i ett ritardando. Hon avslutar med att hon skulle vilja våga spela som hon vill lite oftare, fast fortfarande inom gränserna.

Reflektion: Jonason uppmanar till att våga spela som man vill och utforska vad man har som är unikt. Även Yondt säger att hon vill spela som hon själv känner oftare. Fröst menar att ens egna uttryck alltid finns där och kommer fram, och att man kanske inte ska fokusera för mycket på att försöka vara unik utan istället lyssna på varandra och musiken. Coppola berättar att han inte har blivit så fostrad i ”hur man brukar göra” och därför inte tänker så mycket på det, men att det kan vara både bra och dåligt. Han tycker dock att det inte är bra att göra som man brukar (i den klassiska/västerländska musiktraditionen) utan att det begränsar ens känslouttryck eftersom det är för mycket fokus på teknik och perfektion. Johnsson å andra sidan anser inte att det är lika viktigt som de andra att göra något eget, utan tycker att det istället ofta kommer i vägen för tonsättarens intentioner. Han menar också att vi måste behandla stycket och tonsättaren med respekt och spela stycket ur ett kulturhistoriskt perspektiv. Jag tolkar det som att det kan finnas en anledning till att folk ”brukar” spela på ett visst sätt, och det är att många har kommit till samma slutsats om hur man spelar musiken på ett intressant, texttroget och uttrycksfullt sätt. Därför kan det vara positivt att ”spela som man brukar”.

4 Slutreflektion

Att göra en analys av musiken hjälpte mig att förstå själva ”texten” bättre. I vissa fall kan förståelse av exempelvis en harmonisk funktion eller samband mellan motiv göra att jag vill ändra något i mitt sätt att spela, men det är inte det som har varit den största fördelen med att analysera musiken. Det är istället en känsla av lugn och medvetenhet att veta vad det är musiken är gjord av och vad det man ska göra en tolkning av egentligen är. Oavsett om man tycker att det viktigaste är att förmedla vad man tror att tonsättaren menade så bra som möjligt eller om man tycker att eget uttryck och att skapa något nytt är det centrala, så vilar **allt** ändå på själva notbilden. En förståelse för musikteorin bakom stycket hjälper mig också att snabbare kunna göra beslut om hur jag vill spela, till exempel var jag vill göra en dragning eller ett crescendo.

Att veta att Brahms skrev det här verket i slutet av sitt liv, och förstå på vilka sätt det märks, ger mig en känsla av att jag kan sätta mig in i hur Brahms mådde och tänkte. Det är svårt att säga exakt hur det påverkar min interpretation, men med den förståelsen för hur hans liv såg ut under den tiden så får jag känslor som jag vill uttrycka genom musiken. Det är som att genom att skapa mig en bild av vad Brahms kände, så kan jag ”känna hans känslor” och känna hur musiken ”borde” låta. Det här är naturligtvis väldigt abstrakt och bara som jag känner och tänker, men det ger mig ändå en djupare känsla för stycket och en vilja att uttrycka något som känns rätt.

I inledningen ställs frågan om det räcker med att bara ”spela som man känner för i stunden”. Jag tänkte mig först det som en motsats till att ta mycket hänsyn till tiden, kompositören och stycket, och istället lita mer på spontanitet och impulser, och kanske också försöka spela ”annorlunda” eller ”speciellt”. Kanske till och med för sakens skull, för att ”skapa något nytt” och därmed vara en egen konstnär och inte bara en mossig klassisk musiker som gör som alla andra. Nu har jag insett att det finns en annan betydelse av att spela som man känner för i stunden. Lorenzo Coppola säger (s. 8) att när man spelar som man känner för i stunden så kommer alla impulser från tidigare erfarenheter. Det kan vara att man har kännedom om tiden styckets skrevs i bakhuvudet och därför tycker att en viss sorts tolkning av musiken är ”bäst”. Eller, som i det här fallet, att jag vet att Brahms skrev det här stycket i slutet av sitt liv gör att jag mer eller mindre omedvetet kopplar vissa delar i musiken till vissa känslor och sätter mig in i hans situation.

Jonason svarade på samma fråga att han tillåter sig själv att spela som han känner för i stunden just eftersom han redan har studerat och läst på noggrant. Det här för mina tankar till improvisationsbaserad musik, som ju handlar just om att ”spela som man känner för i stunden”. Men även där är det ju till olika hög grad från genre till genre. I vissa fall, i exempelvis traditionell jazz, kan ett improviserat solo vara ganska likt andra solon man har spelat, och bestå till största del av inövade fraser. Och framför allt så är musikern väl bekant med stilen och har säkert hört tusentals solon som hen har tagit inspiration från och lärt sig

vad hen tycker om. Självklart är det stor skillnad ändå från musik som till allra största del är noterad, men jag vill ändå poängtera några likheter.

Fröst sa (s.9) att han känner frihet inom sina snäva ramar, och egentligen är det väl så i all musik, fast att ramarna är olika snäva. Jag minns när jag var yngre och tänkte att jazzmusiker hittade på allt i stunden, och sedan lärde mig mer och mer hur mycket som man ibland har i huvudet redan innan. Och jag minns också när jag var yngre och tyckte att det var mycket ”coolare” för en klassisk musiker att vara nyskapande och speciell istället för att spela som alla andra, och nu förstår jag ju att även om man spelar likt andra, så kan det vara mycket väl motiverat eftersom man har lärt sig om stilen och frasering och hört andra tolkningar som har varit helt fantastiska. Det inlärdade och automatiserade tror jag kan vara både en fördel och en nackdel. I vissa stilar, exempelvis fri improvisation eller annat som har stor betoning på nytänkande, vill man kanske göra sig av med undermedvetna ideal och kunskaper för att man inte vill spela vad folk förväntar sig. Men även i klassisk musik kan det vara i vägen om man exempelvis bara har lyssnat på en inspelning av ett stycke väldigt mycket, och därför kanske inte tänker igenom sin egen tolkning så mycket. Men förutom det så tror jag att det är ens tidigare erfarenheter och kunskaper som gör att man kan fatta egna beslut och göra en bra tolkning av ett stycke, både när man övar och tänker hur man vill spela och spontant på konserten.

Referenser

Partitur

Brahms, Johannes (1895) *Sonat i Ess dur för klarinett och piano* Op. 120 no 2.

Berlin: N. Simrock.

http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP110286-PMLP81214-Brahms_Op.120_No.2_score.pdf

Litteratur

Adorno, Theodor W. (1937/2002) "Late style in Beethoven" i *Essays on Music*. Richard

Leppert [red.]. Engelsk övers. Susan Gillespie.

Berkley: University of California Press.

<https://fswg.files.wordpress.com/2013/08/adorno-late-style-in-beethoven.pdf>

Bozarth, George S och Walter Frisch (2001) "Brahms, Johannes" i *Grove Music Online*

Oxford: Oxford University Press.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051879?rskey=ZeojnF#omo-9781561592630-e-0000051879-div1-0000051879.1>

Cassisa, Kim (2018) *Elements of late style in Johannes Brahms's Sonata in F minor for c Clarinet and Piano, op 120, no. 1.*

Hämtad 2020-01-06

<http://thesis.honors.olemiss.edu/1268/1/Kim%20Cassisa%20-%20Thesis.pdf>

Grasberger, Franz (1974) *Brahms*. Svensk övers. av Knut Björklund.

Stockholm: Gla.

Margolis, Mitchell L. (2000) "Brahms' Lullaby Revisited – Did the Composer Have Obstructive Sleep Apnea?". *CHEST Journal*.

[https://journal.chestnet.org/article/S0012-3692\(15\)39024-3/pdf](https://journal.chestnet.org/article/S0012-3692(15)39024-3/pdf)

Said, Edward (2006) *On late style – Music and Literature Against the Grain*.

New York: Pantheon books

<https://fswg.files.wordpress.com/2013/08/said-on-late-style.pdf>

Straus, Joseph N. (2008) "Disability and 'late style' in music". *The Journal of Musicology*.
https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2008.25.1.3?seq=1#metadata_info_tab_contents

Internetkällor

Codex Regler och riktlinjer för forskning

Hämtat 2020-01-06

<http://www.codex.vr.se/index.shtml>

Hjärt- Lungfonden om sömnapné

Vetenskapligt ansvarig: Karl Franklin

Hämtat 2020-04-14

<https://www.hjart-lungfonden.se/Sjukdomar/Lungsjukdomar/Somnapne/>

Fonogram och multimedia

Coppola, Lorenzo & Andreas Staier (2015) *Johannes Brahms: Sonatas for Clarinet & Piano* (Harmonia Mundi).

Fröst, Martin & Roland Pöntinen (2005) *Brahms – Clarinet Sonatas & Trio* (BIS).

Bilaga: Motivkatalog

Motivkatalog

1. Åttondelsupptakt

1a: melodisk



1b: ackompanjerande



2. Oktavsprång

2a:



2b: inverterad



3. ”Upp ner ner”

Exempel:



4. Första motivet ur huvudtemat



5. Triolrörelse

5a:



5b: inverterad

