

CG1009 Examensarbete, kandidat, klassisk musik, 15 hp

2020

Konstnärlig kandidatexamen 180 hp

Institutionen för klassisk musik

Handledare: David Thyren

Examinator: Peter Berlind Carlson

Victor Sjögren

Att öva utanför övningsrummet

En musikanalys av Richard Strauss konsert för
oboe och liten orkester

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

Sammanfattning

Richard Strauss (1864–1949) var en av de mest tongivande kompositörerna och dirigenterna under sin mycket långa och framgångsrika karriär. Hans oboekonsert, skriven 1945–1946, var ett av de sista stycken han komponerade och har sedan blivit ett mycket viktigt verk i oboerepertoaren. Kompositionen är både vacker och utmanande och spelas ofta både på konserter och i sökningssammanhang. Syftet med detta examensarbete var att genom analys av första satsen och analys av en inspelning av ett tidigare eget framförande få en bättre förståelse för stycket för att kunna förbättra framtida framföranden av det. Resultatet blev en djupare insikt i verkets uppbyggnad, en förståelse för vad som kan utvecklas i ett framförande av konserten och hur detta kan åstadkommas.

Nyckelord:

Oboe, Richard Strauss, Konsert för oboe och liten orkester, Musikanalys, Senromantik

Innehållsförteckning

1	Inledning	1
1.1	Bakgrund	1
1.1.1	Om kompositören	1
1.1.2	Om verket	2
1.1.3	Reflektioner kring stycket	4
1.2	Syfte	4
2	Metod	4
3	Analys	5
3.1	Analys av stycket	5
3.1.1	Motiv	5
3.1.2	Teman	6
3.1.3	Harmonik	9
3.2	Kritisk analys av egen inspelning	10
3.2.1	Tolkning	10
3.2.2	Utmaningar	11
4	Slutreflektion	12
	Referenser	14

1 Inledning

1.1 Bakgrund

1.1.1 Om kompositören

Rickard Strauss föddes den 11 juni 1864 i München i dåvarande kungariket Bayern. Hans far var hornist i kungliga bayerska operan. Strauss började vid fyra års ålder spela piano och strax efter det började han lyssna på repetitionerna i operan. Samtidigt började han få undervisning i bland annat musikteori av orkesterns biträdande dirigent. Han skrev sitt första verk vid sex års ålder och skrev sedan musik ända fram till sin död, en nästan 80 år lång karriär. Under hans tidiga karriär stod dirigerandet i förgrunden. Han flyttade år 1883 till Berlin där han tog del av musiklivet och lärde känna viktiga personer inom det. En av dem var Hans von Bülow, då dirigent i Meiningens Hovkapell. Efter att von Bülow framfört Strauss *Serenad för blåsare* beställde han ett till träblåsverk för orkestern. Det verket blev hans *Svit i Bess dur*, som även kom att bli det första verket han dirigerade professionellt, under en turné i München. Sin första större framgång som kompositör fick han genom sin symfoniska dikt *Don Juan* år 1889. Därefter gick han vidare till att ha en mycket framgångsrik karriär, både som dirigent och kompositör. År 1894 sattes hans första opera, *Guntram*, upp. När den hade premiär i Weimar mottogs den tveksamt av publiken för att sedan mötas av stark kritik i det konservativa München där den sattes upp året därpå. Det blev den första större motgången under Strauss karriär (Gilliam, 2001).

Hans genombrott inom opera dröjde till 1905 då *Medea*, som kom att bli hans största succé dittills, hade premiär. Efter det fick flera av hans operor stor framgång, bland annat hans kanske mest kända, *Rosenkavaljeren* (1911). Den största kontroversen under Strauss liv var hans relation till Tysklands nazistregim. Han utsågs 1933 till ordförande för nygrundade Reichsmusikkammer, ett organ som skulle främja ”god, tysk” musik. Denna post accepterade han, trots att han personligen ansåg att nazisterna var en skam för Tysklands anseende. Att han accepterade den var bland annat för att han trodde han skulle kunna förbättra musikens ställning i Tyskland, utan att politiskt ta ställning. Exempelvis drev han tidigt igenom bättre upphovsrättsskydd, något han tidigare inte hade haft inflytande att göra (Gilliam, 2001).

Två år efter att Strauss tillträdde som ordförande i Reichsmusikkammer hade operan *Den tyska kvinnan* premiär i Dresden. Den blev mycket kontroversiell eftersom han skrivit den tillsammans med den judiske författaren och librettisten Stefan Zweig. Hitler och Goebbels avstod båda från att gå på premiären och efter tre framföranden förbjöds operan helt i Tyskland. Den sjuttonde juni beslagtogs Gestapo ett brev från Strauss till Zweig där han skrev: “Do you believe I am ever, in any of my actions, guided by the thought that I am 'German'?”

Do you suppose Mozart was consciously 'Aryan' when he composed? I recognise only two types of people: those who have talent and those who have none" [Tror du att jag någonsin, i mina handlingar, styrs av tanken att jag är "tysk"? Tror du Mozart var medvetet "Arisk" när han komponerade? Jag erkänner två sorters människor; De som har talang och de som inte har det]. (Kennedy, 1999, s. 297; min övers.) Efter detta brev avskedades han från sin post på Reichsmusikkammer. Trots detta användes hans olympiska fanfar på de olympiska spelen i Berlin året efter.

Strauss svärdotter Alice var judisk och därmed var även hans barnbarn det. De hade 1938 satts i husarrest i Strauss villa i Garmisch i Bayern i och med de allt hårdare lagarna mot judar i Tyskland. Under kriget hotades de flera gånger att skickas till koncentrationsläger men tack vare Strauss inflytande och kontakter med inflytelserika människor lyckades de undvika det. På grund av krigets svårigheter och sin ålder valde Strauss även att själv stanna i Garmisch från 1944 där han blev kvar till krigets slut. På grund av den svåra situationen i Tyskland efter kriget och att han, liksom de flesta andra tyskar, fått sina bankkonton frysta, valde Strauss och hans fru på hösten 1945 att ta sig till Schweiz där de hade bekanta. Det visade sig dock inte vara så lätt för dem i Schweiz heller, bland annat på grund av hans relation till den tyska nazistregimen. Han kom dock att oskyldigförklaras av en denazifieringstribunal i juni 1948 (Gilliam, 2001).

Fortfarande i en svår ekonomisk situation gjorde han år 1947 en sista internationell turné med en tre veckor resa till London där han dirigerade konserter och närvarade när BBC satte upp *Elektra*. Efter ytterligare två år i Schweiz valde han på grund av sin allt sämre hälsa att i maj 1949 flytta tillbaka till Garmisch (Gilliam, 2001).

Vid firandet av hans 85-årsdag den tionde juni 1949 dirigerade han slutet av *Rosenkavaljeren*s andra akt på en konsert till hans ära i München. Det blev hans sista publika framträdande då han två månader senare drabbades han av en hjärtattack. Den åttonde september samma år gick han bort i sömnen i sin villa i Garmisch (Gilliam, 2001).

1.1.2 Om verket

Garmisch intogs fredligt av amerikanska trupper den 30 april 1945. När Tyskland slutligen kapitulerade i maj började de amerikanska trupperna rekvirera bostäder och egendomar för att använda i ockupationsadministrationen. När amerikanska jeepar rullade in på uppfarten till Strauss villa, sannolikt för att rekvirera även den, ska han ha gått ut ur huset och deklarerat: "I am Richard Strauss, the composer of *Rosenkavalier* and *Salome*" [Jag är Richard Strauss, kompositör till *Rosenkavaljeren* och *Salome*]"*(Binkley, 2002, s. 16; min övers.). Som tur för honom var befälhavande officeren en musikälskare och kände till honom och hans musik. Officeren beordrade sina män att behandla kompositören med respekt och i gengäld bjöds de på en måltid. Efter det sattes det upp en skylt om att villan ej skulle beträdas.

Under de kommande månaderna kom en strid ström soldater, främst musiker och besökte Strauss. En av dem var korpral John de Lancie, till vardags oboist i Pittsburgh Symphony Orchestra. De Lancie besökte Strauss flera gånger och under ett samtal frågade han om Strauss hade funderat på att skriva en oboekonsert då han som oboist visste att det i flera av hans verk finns framträdande oboesolon. Strauss svarade kort och gott; ”Nej”. Mötet verkar dock ha fått Strauss att fundera för redan oktober var han färdig med den första versionen (Binkley, 2002).

I februari 1946 hade *Oboekonserten* världspremiär i Zürich, dock inte med de Lancie som solist, utan istället med Marcel Sallet, försteoboist i Tonhalle Orchester Zürich. Efter premiären kom Strauss att revidera verket. Han gjorde ett antal mindre ändringar, mest märkbart att slutet på sista satsen förlängdes något. Den nya upplagan gavs ut 1948 (Binkley, 2002).

Samma år som den nya upplagan publicerades blev också året den fick sin amerikanska premiär. Inte heller denna gång blev det de Lancie som solist, utan hans vän Mitch Miller med Columbia Broadcasting System Orchestra. Strauss hade bett förläggaren Boosey & Hawkes att erbjuda de Lancie rätten att spela USA-premiären utan att de Lancie visste om det. Detta visade sig dock inte vara möjligt. De Lancie hade nämligen efter sin hemkomst till USA tidigt 1946 erbjudits ett vikariat i Philadelphia Symphony Orchestra efter att deras solooboist Marcel Tabuteau, tillika hans gamla lärare, blivit sjuk. Han erbjöds då en post som biträdande försteoboist där, vilket han accepterade. Vid en resa till London 1947 besökte Tabuteau Boosey & Hawkes för att se noterna till konserten som börjat attrahera uppmärksamhet bland oboister. Där fick han höra att Strauss erbjudit de Lancie rätten att framföra den, något han inte uppskattade (Binkley, 2002, s. 33). Samma år fick de Lancie brev från förläggaren med erbjudandet om att framföra konserten. Praxis i orkestern var att viktiga solouppdrag skulle framföras av stämledaren, det vill säga Tabuteau. När orkesterledningen frågade honom om han kunde tänka sig att låta de Lancie spela svarade han: ”If anyone is going to play, it will be the solo oboist of the orchestra” [”Om någon ska spela konserten så är det solooboisten”] (Binkley, 2002, s. 33; min övers.). De Lancie kunde inget annat än acceptera det och när hans vän Miller fick nys om situationen och erbjöd sig att spela gick de Lancie och förlaget med på det.

Det dröjde ända till 1960-talet innan de Lancie själv framförde konserten med orkester, några år efter att Tabuteau gått i pension. De Lancie spelade också in konserten även om detta dröjde så länge som till 1987, detta efter att han under lång tid arbetat med gamla kollegor och musikexperter på att revidera konserten. Några ändringar som gjordes var att kortare avsnitt flyttades från solooboan till andra instrument för att ta itu med de andningsproblem som lätt uppstår i de långa avsnitten. Han valde också att behålla den kortare avslutningen från den första upplagan från 1946 (Binkley, 2002).

Strauss oboekonsert har tagit sig in i och etablerat sig som ett av de centrala verken i oboerepertoaren. Trots de Lancies arbete är 1948 års upplaga numer standard vid framföranden.

1.1.3 Reflektioner kring stycket

Jag själv började instudera stycket under sommaren 2018 efter mitt första år som student på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm. Jag arbetade sedan mycket med det under andra studieåret. Jag spelade första satsen på oboeklassens avslutningskonsert på vårterminen 2019. Eftersom det är ett så centralt verk i oboerepertoaren efterfrågas det ofta som sökningsstycke till utbildningar, orkesterakademier och provspelningar till orkestrar. Därför vill jag fördjupa mig i det för att ha så goda chanser som möjligt på framtida sökningar. Jag tycker också att det är ett väldigt vackert och intressant stycke och jag uppskattar att arbeta med det.

1.2 Syfte

Syftet med studien är att undersöka om min uppfattning av verket ändras av att jag gör en musikanalys för att se om jag kan få en tydligare bild av vad jag vill förmedla och hur jag kan göra det. Utöver det ska jag också undersöka om analysen av stycket och den djupare kunskapen det ger kan göra det lättare att orka spela hela, till exempel med disponering av luft och andning. Jag kommer också att analysera vad det finns för speltekniska svårigheter i stycket och vad de grundar sig i. Genom att isolera de grundläggande svårigheterna kommer jag att undersöka om jag uppnår en förbättring bara genom att definiera vad det är som är utmanande. Syftet är vidare att få bättre kunskap kring hur jag kan använda mig av inspelningar av mig själv i min övning.

2 Metod

Jag kommer göra en djupgående analys av verket. I kursen Musikteori 3 som jag läst vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm under höstterminen på tredje året gjorde jag en sådan analys. I denna analys undersöks motiv, teman och harmonik. Sedan kommer jag att gå igenom en tidigare inspelning av mig själv från våren 2019 och undersöka vilka aspekter av tolkningen jag vill förbättra eller förändra, till exempel vad gäller dynamik, vibrato, tempo och frasering. För att göra analysen kommer jag använda mig av oboestämman och pianoreduktionen jag har, publicerad av Boosey & Hawkes.

Jag kommer också att lyssna efter var svårigheter uppstod och undersöka orsaken till dem och vad jag kan göra för att förbättra dem.

För att hjälpa mig med tolkningen kommer jag även att läsa på om verket och om Strauss själv. Till detta använder jag mig av litteratur och tidigare uppsatser som redovisas under uppsatsens referenser (se s.14).

3 Analys

I kapitel tre analyseras först Richard Strauss konsert för oboe och liten orkester. Först analyseras motiv därefter teman och slutligen harmonik. Därefter sker en jämförelse med min egen tidigare inspelning och en definition av utmaningar.

3.1 Analys av stycket

3.1.1 Motiv



Figur 1: Motiv 0, här takt 1 i pianostämman.



Figur 2: Motiv A markerat med klammer.



Figur 3: Motiv B, markerat med klammer.



Figur 4: Motiv C, markerat med klammer.

I den första satsen finns ett antal viktiga motiv som ligger till grund för stora delar av alla teman. De viktigaste presenteras i figur 1 – 4 här ovanför.

Det första motivet är motiv 0. Detta enkla motiv inleder hela konserten i cellostämman och används sedan genom hela satsen. Dess enkelhet gör att det kan användas på många olika sätt. Det används både i baslinjer som harmonisk grund och som brygga mellan fraser och i harmoniska växlingar.

Motiv A är också en sextondelsrörelse. Motivet utgör en stor del av det första temat. Det varierar och tar an olika harmoniska funktioner men utgörs hela tiden av fem hopbundna sextondelar. Utöver att utgöra en viktig del av det första temat finns det även med i det tredje och det fjärde temat, men istället för att utgöra melodi antar det då en mer utsmyckande funktion.

Motiv B består av bara tre toner som bildar en nedåtgående treklang. Det utmärkande attributet är den punkterade åttondelen som gör att det blir ett mer lekfullt motiv än de tidigare motiven. Motiv B återfinns tydligast i det andra temat, men smyger sig även i på andra håll.

Avslutningsvis vill jag framhäva motiv C som är en nedåtgående skala av trettitvåondelar. Detta motiv förekommer enbart i det fjärde temat, men är dess mest framträdande del.

Med ovan presenterade motiv som grund bygger Strauss sin oboekonsert. Genom att variera och väva samman motiven skapar han satsens olika teman och karaktärer.

3.1.2 Teman



Figur 5: Början av Tema 1, börjar i takt 3.

Figure 6 shows a musical score for a single melodic line. It consists of four staves. The first staff begins with a circled '7' and a piano (*p*) dynamic. It features several triplet markings. The second and third staves show a crescendo (*cresc.*) leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff starts with a circled '8' and a diminuendo (*dim.*) dynamic. A '4' is written above the fourth staff, possibly indicating a measure count or a specific rhythmic value.

Figur 6: Hela Tema 2, börjar vid repetitionssiffran 7.

Figure 7 presents a piano reduction of a musical theme. It is divided into two systems. The first system begins with a circled '8' and a *dim.* dynamic. The piano part is in the upper register, while the bassoon part (*Bsn.*) is in the lower register. The second system continues the piano part with a piano (*p*) dynamic. The bassoon part features a *v* (accents) marking. The score is written for piano and bassoon.

Figur 7: Tema 3, pianoreduktion, i orkester spelat av violin. Från siffran 8, andra slaget. Översta linjen.



Figur 8: Tema 4, börjar vid siffra 9.

I första satsen finns fyra teman som jag har valt att kalla för tema 1 (figur 5), tema 2 (figur 6), tema 4 (figur 7) och tema 4 (figur 8).

Det första temat är satsens huvudtema och baseras till stor del på motiv A. Temat har en flytande karaktär och kännetecknas av en lång, kontinuerlig linje. Karaktären förstärks också av det växelspel som råder mellan solooboan och orkestern, När oboan har långa toner spelar orkestern sextondelar, till stor del motiv 0, och när oboan spela sextondelar, motiv A, spelar orkestern långa toner. Huvudtemat inleder satsens exposition och sätter på så vis stämningen för resten av stycket. Huvudtemat kommer sedan tillbaka i återtagningen, då i en hälften så lång version. Även codan är en bearbetning av tema 1, även om det då är mycket kortare och enklare än de andra gångerna temat spelas.

Vidare består tema 2 består huvudsakligen utav motiv 0 och motiv B i samspel. Punkteringen i motiv B gör att temat har en mer lekfull karaktär än det första. Hela temat tar bara åtta takter att spela och utvecklas därför också snabbare harmoniskt än det mycket längre huvudtemat. I och med sin korthet utgör tema 2 därför inte heller en särskilt stor del av satsen men fungerar trots det som ett viktigt övergångstema, bland annat ut ur expositionen och in i genomföringen, som sedan inleds av tema 3.

Tema 3 är liksom satsens huvudtema återigen ett lugnt tema. Märkbart är att de snabbaste rörelserna i tema 3s melodi är åttondelar. Tema 3 inleds med att samma ton upprepas fyra gånger och på så sätt etableras den rådande tonarten väldigt tydligt. Temat har inte något av de fyra nämnda motiven i melodin, men både motiv 0 och motiv A spelar viktiga roller i de ackompanjerade linjerna under. Första gången tema 3 hörs är som inledning på genomföringen. Det återkommer sedan i slutet på denna och sedan även i återtagningen.

Som kontrast till det lugna tredje temat kommer så småningom tema 4. Där de andra tre temana börjar med svaga nyanser som utvecklar sig succesivt och i långa, jämna linjer börjar tema tre med ett *sforzando* tätt följt av ett *piano* och en nedåtgående skala av trettitvåondelar, motiv C. Redan efter 6 takter ska man ha nått *forte* igen. Utöver den dynamiska kontrasten

mot tidigare är artikulationen utstickande. I temats första takt, efter trettitvåandelarna kommer tre åttondelar med *staccato*. Tema 4 utgör höjdpunkten i satsen och toppen av genomföringen. I genomföringen antar det en viktig roll i att driva vidare harmoniken. När det sedan återkommer i slutet på återtagningen kommer det med samma livliga karaktär, men håller sig inom tonikan D-dur för att ge en storslagen avslutning där man är tillbaka i grundtonarten.

3.1.3 Harmonik



Figur 9: Exempel på kromatisk nedgång inför modulation, takt 23–24, ur pianoreduktionen.

Trots att konserten är skriven 1945–1946 är den harmoniskt senromantisk. Första satsens övergripande harmoniska struktur är från början till slut: D – B – A – F – A – D – b – A – D. Inom denna övergripande harmonik händer förstås mycket mer.

I delar av satsen är harmoniken mycket enkel, som till exempel inledningen. Den börjar i D-dur, vidare till A-dur i takt 11 och sedan b-moll i takt 19. Därefter sker en modulation till F-dur i takt 23 genom en kromatisk nedgång i oboen. Sådana nedåtgående kromatiska rörelser använder Strauss vid flera tillfällen för att snabbt modulera mellan orelaterade tonarter. Delar av stycket innehåller också mediantik. Exempelvis i Tema 4, som vid ett tillfälle rör sig från E-dur till C-dur (tredje takten i figur 8).

Notexemplet ovan (figur 9) är taget ur inledningen och illustrerar de takter där bytet från b-moll till F-dur sker. I detta exempel är ackordföljden: b – b⁹ – E – C⁷ – F (efter notexemplets slut). Flera av stämmorna rör sig kromatiskt på samma gång. Det kombinerat med

ackordfärgningarna och mediantiska rörelsen mellan E-dur och C7 gör att ett stort tonartsbyte inte bryter flödet i frasen men ändå blir intressant.

En annan harmonisk aspekt i satsen är att den övergripande harmoniken speglas inom styckets delar och teman. Stycket börjar i tonikan D-dur och slutar även i D-dur. Det börjar med enklare harmonik som blir mer och mer invecklad för att sedan nå en höjdpunkt och lösa upp sig i grundtonarten igen. Detta mönster kan man se i alla fyra teman om än med något olika detaljer. Som tidigare beskrivits börjar tema 1 enkelt, för att sedan bli mer avancerat. Det återkommer till D-dur flera gånger utan att det riktigt landar för att sedan till slut med en långdragen dominant definitivt landa i tonikan igen. Tema 2 börjar i B-dur och håller sig inom det i fyra takter. Sedan modulerar Strauss under två takter för att landa i A-dur i de sista två. Även om det förekommer en modulation neråt med en helton låter temat som att en ny tonika etablerats. Det antar alltså samma form; enkelt i början, mer avancerat i mitten och enklare igen på slutet.

Mönstret enkelt–avancerat–enkelt återfinns även i tema 3 och 4, även om det blir lite mindre tydligt i tema 4. Tema 4 modulerar nämligen från sin utgångstonart A-dur till C-dur redan i tredje takten. Detta kan verka avancerat, men vid åttonde takten i temat är det tillbaka i A-dur och upprepar sig. Denna gång går det till C-dur igen, men istället för att ta sig tillbaka till A-dur går det till g-moll, vidare till Fiss-dur och Ass-dur och sedan till d-moll. Därefter tillbaka till A-dur, för att avsluta med en helkadens, som dock landar bedrägligt på F-dur istället. Med detta i åtanke ser vi att de första åtta takterna i temat utgör en relativt enkel och stabil harmonik jämfört med de kommande tio. På så vis kan mönstret enkelt – avancerat – enkelt återfinnas även i detta tema.

3.2 Kritisk analys av egen inspelning

3.2.1 Tolkning

De långa fraserna i stycket, till exempel hela öppningsdelen, har legatobågar som binder ihop två takter åt gången. Utöver dessa ges inte särskilt mycket instruktioner om hur man ska spela. I takt tre där solopartiet börjar står det piano, sedan dröjer det 22 takter innan nästa instruktion kommer. Därför är det viktigt att själv lägga in idéer. I min inspelning saknar jag nu att jag inte framhäver harmoniken tydligt nog. I sjuttonde takten byter det från D-dur till b-moll. Detta harmoniska skifte anser jag bör framhävas både i dynamik och i klangfärg genom att spela något svagare och skörare, något som inte framträdde så tydligt när jag spelade. Eftersom jag inte gick ner särskilt mycket i dynamik på inspelningen låter senare crescendon mindre eftersom det finns mindre utrymme att växa på.

Något som förekommer upprepade gånger är en kromatisk nedgång i slutet på en fras, som sedan leder in till nästa fras med en ny harmoni, som till exempel partiet som visas i

notexemplet i föregående delen. På detta och andra liknande ställen är det vanligt att göra dragningar i tempot, för att sedan börja nya frasen a tempo. I den lucka som uppstår passar det att andas. För att undvika att det låter som ett abrupt avbrott i linjen är dynamik och vibrato viktiga. Ett för tidigt diminuendo gör att det låter som ett avslut, vilket sker vid flera sådana ställen när jag tidigare spelat. Den sista tonen är också mycket viktig i detta. Om den blir för kort, upplevs samma fenomen. Används då vibrato även på sista tonen framträder den något mer och på så sätt skapas en spänning som ger en tid att andas innan man fortsätter på nästa fras. På inspelningen diminuerade jag för tidigt och kapade sedan sista tonen för tidigt och för torrt. Sedan tog jag inte tillräckligt med tid innan jag fortsatte med nästa fras. Det gjorde att tolkningen lät blek och tråkig.

De olika sextondelsfigurerna i stycket har alla något olika funktioner. I tema 1 innehåller de flesta takter (alla utom två) med sextondelar tre grupper om fyra stycken. Den första sextondelsgruppen i varje takt är som en förlängning av den långa tonen före, den andra sextondelsgruppen är nytt material och den tredje är en upptakt till nästa takt. I inspelningen är de alla taktfasta och jämna, vilket gör dem lite ointressanta. Istället kan man framhäva dessa skillnader i funktion med att ha en lite mindre exakt relation till tempot. Eftersom den andra sextondelsgruppen är den mest intressanta harmoniskt kan den framhävas mer genom att betona den mer och göra en liten dragning i tempot. Det gjorde jag nästan inte alls på inspelningen.

Formmässigt är satsen traditionell. Den inleds med en exposition och ett huvudtema, det presenteras fler teman, materialet bearbetas harmoniskt under expositionen och knyts sedan ihop i återtagningen. Att spela så att detta framträder tydligt nog är svårt och någonting jag på inspelningen hade kunnat förbättra. Temanas karaktärer kom inte riktigt fram lika tydligt i återtagningen som i början i min inspelning. Till exempel bör tema 1 när det återkommer ha samma lugna flödande karaktär som i början, trots att det bearbetats och kortats av något. Det lugnet infinner sig inte riktigt på inspelningen och det gör det mindre tydligt att stycket nu har lämnat sin vildare del.

3.2.2 Utmaningar

Den enskilt största utmaningen när man spelar Strauss är uthållighet i embouchyren. I den första delen av första satsen spelar man nästan oavbrutet i mer än två minuter. Sedan har man ytterligare långa fraser. Den konstanta ansträngningen i läpparna blir väldigt påfrestande. För att orka musicera igenom hela och inte bara ta sig igenom med nöd och näppe krävs att man hushållar med sin kraft. Det kan man göra genom att släppa röret med läpparna när man andas. Därför blir de nedåtgående kromatiska ställena viktiga, inte bara för musikens skull utan också orken. I min inspelning är luckorna ganska korta men hörs ändå ganska tydligt. Genom att ändra tolkningen som jag skrivit om ovan skapar man även mer möjlighet att slappna av i läpparna. På de flesta av de ställena kan jag alltså ta mer tid och slappna av mer, utan att störa flödet.

En annan utmaning i konserten är tekniken, delad i två faktorer. Den ena det rent fingertekniska. I de sextondelsrörelser som finns är det sällan skalor, utan det rör sig åt olika håll mellan olika register på oboen. Det gör att det för det mesta är flera fingrar som rör på sig samtidigt. Utöver antalet fingrar som rör sig är vissa rörelser svårare än andra. Tvåstrukna ciss/dess, d och diss/ess spelas på oboe med så kallat halvhål. Det innebär att man vrider ner vänstra pekfingret för att lämna hålet på ovansidan av klaffen öppet medan den fortfarande hålls nedtryckt. Dessa halvhålsgrepp förekommer i en majoritet av alla sextondelsrörelser, eftersom de ligger mitt i oboens omfång. Dessa fingersvårigheter kombineras sedan med det faktum att rörelserna går mellan olika register. Mellan registerna går så kallade registerskarvar. Det beror på skillnaden i antal öppna hål mellan olika grepp som leder till att den resonande längden av oboen växer eller krymper, vilket resulterar i olika blåsmotstånd. Det gör att om man blåser likadant kommer registerna att låta annorlunda. I ett stycke som Strauss konsert, där man eftersträvar långa jämna linjer utgör motståndskillnaden en utmaning. Det hörs ibland i inspelningen att jag inte riktigt tar mig över alla dessa skarvar så jämt som jag skulle vilja. Om fingertekniken slarvar gör det skarvarna ännu tydligare. Det kan höras vid ett antal tillfällen att dessa skarvar ger mig problem, särskilt i nedåtgående rörelser som takt fem, där det går från d2 (halvhål) till g1. Det som händer är att jag i inspelningen rusar lite över dessa svåra rörelser och inte har en tydlig frasering. Genom att framhäva mittenfiguren i dessa takter och ta lite tid kan man både ge mer form på takten och göra det lättare för sig att spela.

4 Slutreflektion

Det är alltid svårt att granska sitt eget spel analytiskt medan man spelar. Delvis för att man ju förstås är upptagen med att spela och inte har tid att fastna i tanken kring vad man precis spelade. Att gå tillbaka och lyssna på en tidigare inspelning blir både ett sätt att bedöma sin egen utveckling och att bidra till den, genom att man kan jämföra hur det lät för en själv när man spelade och hur det låter för en som utomstående betraktare.

Under det här arbetets gång har jag kunnat bättre förstå hur jag upplever det nu i efterhand jämfört med när jag spelade. Jag kan konstatera att de tekniska aspekterna låter bra för det mesta, vilket jag medan jag spelade och precis efter att ha spelat upplevde som det jag behövde förbättra mest. Jag kan istället konstatera att det jag utifrån upplever skulle behövas mer av är tydligare frasering och dynamik. Det jag upplevde att jag gjorde tydligt inom detta när jag stod på scenen låter inte lika tydligt för en utomstående.

Jag lyssnade på inspelningen direkt efter konserten för att jag var nyfiken på hur det lät. Då var min bild av framförandet fortfarande påverkad av hur det var att spela. Att lyssna på den

igen efter några månader har varit intressant eftersom jag nu reagerar på lite andra saker än vad jag gjorde då. Tiden som gått har gjort att det är som att lyssna på när någon annan spelar. Jag reagerar mindre på de små felspelningarna jag gjorde och lyssnar mer på musiken.

De långa linjerna kombinerat med de tekniskt svåra rörelserna är alltid en utmaning när jag spelar Strauss. Jag fokuserar på dessa saker även nu när jag spelar stycket. Däremot har fokus skiftat något i karaktär. Nu lyssnar jag mer än förut efter fraseringen som sätt att hjälpa tekniken. Att ha detta som fokus i ett övningsrum gör att tiden jag behöver lägga på att få till dessa svårigheter är mycket mindre.

Att på det här sättet gå tillbaka och lyssna på vad man spelat tidigare tror jag är en metod jag kommer att använda mig av mer framöver. Det är en metod som är applicerbar på alla stycken, vare sig det är ett modernt eller gammalt stycke och om stycket är tekniskt utmanande eller inte. Det är också ett sätt att kunna höra sin egen utveckling, vilket är roligt.

Att djupdyka i bakgrunden bakom stycket och läsa om Strauss har gett mig en mer nyanserad bild av både verket och honom. Jag visste att det var ett av de sista verken han skrev, strax efter kriget, men efter att ha läst mer om honom förstår jag bättre vad den nostalgiska karaktären i stycket handlar om.

Jag anser att mitt syfte uppfyllts, även om det inte gjorts på exakt det sätt jag tänkt mig. Jag har inte till stor grad ändrat åsikt om stycket eller vad jag vill förmedla. Mina uppfattningar och idéer har snarare förstärkts. Jag har fått en klarare bild av det som jag tidigare hade en ganska vag uppfattning om. De olika delarnas funktioner och karaktärer har tidigare stått i bakgrunden när jag spelat stycket men nu har jag en djupare insikt kring dem och förstår på ett djupare plan varför jag spelat som jag gjort.

Min analys har också gjort att jag känner mig mer bekväm i var och hur jag kan andas utan att bryta den frasering jag vill ha. Jag kan nu med mindre ansträngning spela stycket tack vare min bättre kunskap om det.

Referenser

Partitur

Strauss, Richard (1948), *Concerto for oboe and small orchestra*
Arrangerad för oboe och piano av Arthur Willner.
London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited.

Litteratur

Kennedy, Michael (2006), *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*.
Cambridge: Cambridge University Press.

Internetkällor

Binkley, Linda, (2002), *Three versions of the Concerto for Oboe and Small Orchestra (1945-1946, revised 1948) by Richard Strauss: An analytical and historical study for the performer*.
Tucson: The University of Arizona
https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/279996/azu_td_3053862_sip1_m.pdf?sequence=1&isAllowed=y, hämtad 2020-03-06

Gilliam, Bryan & Youman, Charles (2001), "Richard Strauss", *Grove Music Online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040117#omo-9781561592630-e-0000040117-bibliography-2> hämtad 2020-04-08