

CG1009 Examensarbete, kandidat, klassisk musik, 15 hp

Kandidatprogram, musiker, klassisk musik

2021

Institutionen för klassisk musik (KK)

Handledare: Peter Berlind Carlson

Examinator: David Thyrén

Anna Johansen

Interpretatorisk analys av Paul Crestons Sonata för Saxofon i Ess och Piano

Till dokumentationen hör följande inspelning:

Sammanfattning

Paul Creston var en nytänkande och delvis självlärd kompositör som år 1939 komponerade en sonat för saxofon och piano. Syftet med detta arbete var att genom en analys av Crestons sonat ge en enskild musiker ökad förståelse för musikaliska utmaningar. Genom en systematisk analysmetod uppbyggd av musikaliska former, teman, motiv och harmonik analyserades verket. Analysen utfördes först satsvis och därefter analyserades verket som helhet. Resultatet visade på att en djupgående musikalisk analys förbättrar musikerns interpretation och tolkning. Vidare presenterades även resultatet att musikanalys som verktyg i inövningen kunde förkorta själva inlärningsfasen i övningen. Diskussionen visade slutligen på att denna studie krävde fler liknande studier med större omfång för att med säkerhet stärka resultaten.

Nyckelord: Paul Creston, saxofon, sonata, sonat, saxofonsonat, interpretation

Innehållsförteckning

1	Inledning och bakgrund	1
1.1	Bakgrund	1
1.1.1	Paul Creston	1
1.1.2	Västerländsk musikanalys i praktiken.....	2
1.2	Syfte.....	2
2	Metod.....	3
3	Resultat	3
3.1	Sats 1.....	4
3.1.1	Huvudtema	4
3.1.2	Sidotema.....	5
3.2	Sats 2.....	5
3.2.1	Preludium	5
3.2.2	Saxofonstämmans entré.....	6
3.2.3	Klimax och nedbyggning av satsen.....	6
3.3	Sats 3.....	7
3.3.1	Huvudtema	7
3.3.2	Analys av musikaliskt material mellan huvudtemaåtertagningarna.....	8
3.4	Ifylld övningstabell med utmaningar och resultat	9
4	Diskussion.....	11
	Referenser.....	13

1 Inledning och bakgrund

Tanken bakom denna uppsats är att genom en musikteoretisk analys utveckla en enskild musikers interpretativa förmåga. Utgångspunkten är idén att en ökad teoretisk och analytisk förståelse kan öka utövarens musikaliska frihet och förenkla interpretationen av ett verk.

1.1 Bakgrund

Bakgrunden till denna uppsats kommer beskriva dels Paul Crestons uppväxt och liv och där beskriva hur han växte fram till att bli den kompositör han var. Detta för att ge en förståelse för vilken miljö Creston komponerade i och vilka förutsättningar han hade för att bli en skicklig kompositör och musiker. Vidare beskrivs grunderna för hur en ”klassisk” västerländsk musikanalys ser ut. Vilka delar som analyseras, i vilken ordning och på vilket sätt.

1.1.1 Paul Creston

I boken ”*The Musical Quarterly*” beskriver Henry Cowell Paul Crestons uppväxt och delar av hans musikaliska karriär, han börjar redan vid Crestons födelse. Den 10 oktober 1906 föddes Giuseppe Guttovvegio i staden New York. Hans två föräldrar hade som så många andra sicilianare runt sekelskiftet emigrerat från Sicilien till USA i hopp om att bli rika (Cowell, 1948, s. 533). Familjen klarade dock aldrig att helt stå på sina egna ben ekonomiskt och Giuseppe tvingades vid 15 års ålder hoppa av skolan för att arbeta och hjälpa till med att försörja sin familj. Han spenderade under en period efter detta dagarna med att arbeta, kvällarna med att öva piano och nätterna med att studera. Så småningom växte Giuseppe intresse för komposition och han gick numera endast under smeknamnet Cress som följt med sedan barndomen. Helt självlärd i komposition och med medioker pianoundervisning började han komponera verk som kom att bli musikhistoriskt viktiga, inte minst för blåsorkesterrepertoaren (Cowell, 1948, s. 533–534).

År 1927 tog han namnet Paul Creston, Creston från sitt smeknamn Cress och Paul, ett slumpmässigt namn han tog utan större eftertanke, det viktiga var att ha ett namn som inkluderade honom i det amerikanska samhället (Cowell, 1948, s. 534). Utan en faktisk lärare fick Creston fram ett helt eget uttryck i musiken, kanske tack vare att han fick utforska och komponera helt fritt. Hans starka rytmiska förlopp återfinns i många av hans verk och han komponerade ofta för instrument med lite smalare repertoar såsom saxofon, trombon och marimba. Creston arbetade i vuxen ålder sedan som organist och kom att bli en av sin tids mest spelade kompositörer i USA under mitten på 1900-talet (Cowell, 1948, s. 533). 1939 komponerade han sin saxofonsonat som är det verk som denna uppsats kommer avhandla.

1.1.2 Västerländsk musikanalys i praktiken

Västerländsk musikanalys har traditionellt sett utförts på två plan, en övergripande formanalys kombinerat med en analys av rytm, melodi och harmonik (Cook, 1987, s. 9). Formanalysen är ett sätt att dela upp musik efter redan beskrivna mallar. Det verk som analyseras delas upp i olika delar och kategoriseras efter redan kända mönster. Former så som rondo och sonatform är former som i sin tur definieras av att de är tematiska (Cook, 1987, s. 9). Där sorteras satsen musikteoretiskt efter hur olika teman interagerar med varandra och material mellan teman ses som övergångar eller mellanspel (Cook, 1987, s. 9). Ett rondo kan därmed ses som ett tema som upprepas med många varierade mellanspel.

Sonatform är en satsstruktur som består av tre, ibland fyra, delar. Den inleds av en exposition som ofta presenterar två teman (*Encyclopædia Britannica*, Sonata form), förslagsvis ett huvudtema och ett sidotema. Huvudtemat och sidotemat står som regel i kontrast till varandra i en klassisk sonatform och är ofta skrivna i olika tonarter som starkt relaterar till varandra, exempelvis går huvudtemat i dur och i tonikans tonart går sidotemat i dominantens tonart (*Encyclopædia Britannica*, Sonata form). Efter expositionen bearbetas de teman och tonarter som presenterats i expositionen i en genomföring. Genomföringen modulerar gärna, det musikaliska materialet utvecklas och varieras för att sedan landa i återtagningen. I återtagningen presenteras huvudtemat och sidotemat igen, dock traditionellt är båda teman här komponerade i tonikans tonart (*Encyclopædia Britannica*, Sonata form). Den fjärde delen som ibland finns är en coda efter återtagningen.

Efter att en formanalys är utförd är det vanligt att bryta ned teman och delar i mindre komponenter för att vidare analysera rytmer och melodiska linjer. Harmoniska förlopp och relationer är också en viktig del i förståelsen av hur ett verk är komponerat.

1.2 Syfte

Syftet med detta arbete är att utifrån en musikalisk analys av Crestons saxofonsonat förstå och identifiera interpretativa utmaningar. Identifierade utmaningar kommer att behandlas genom att systematiskt bli konkretiserade i ord och tankar för att lägga grunden för övning och resultat. Därmed blir syftet att se om ökad förståelse och medvetenhet av utmaningar ger resultat i form av ökad kontroll och musikalisk frihet i tolkning och uttryck. Kommer en analys av verket öka musikerns förståelse för musiken och kommer den även kunna förkorta inlärningsfasen av ett verk?

2 Metod

Denna uppsats kommer innehålla en djupgående analys av Paul Crestons saxofonsonat för saxofon i ess och piano. Analysen kommer initialt att beskriva den övergripande formen på de tre satserna för att sedan analyseras både efter motiv, teman och viktiga harmoniska händelser där det är relevant. Satserna kommer först behandlas separat för att sedan sammanfattningsvis kort relateras till varandra. Parallellt med den musikteoretiska analysen kommer instrumentspecifika och musikaliska utmaningar att selekteras för att lägga grunden för materialet till uttalade övningsmoment. Nedan följer den övningstabell för inövning av musikaliskt utmanande partier:

SATS: TAKT	UTMANING	METOD FÖR PROBLEMLÖSNING	RESULTAT
1:65			
2:20-30			
3:1			

Från varje sats kommer en utmaning att selekteras. Denna utmaning skrivs in i tabellen ovan (återfinns under resultat). Under diskussion kommer sedan den djupgående analysen att relateras till övningsresultaten för att sedan utvärderas tillsammans.

3 Resultat

Under denna rubrik kommer resultaten av analysen och inövningen att presenteras. Först kommer en djupgående analys av musiken som helhet att presenteras. Där kommer första satsen i sonatan att analyseras efter form och tematik, hur huvudtemat och sidotemat presenteras och vad som ger respektive tema sin karaktär och kontrasten däremellan. I analysen av andra satsen läggs större vikt på harmoniskt material och samspel mellan saxofonstämman och pianostämman. Hur Creston bygger upp satsen och vägen upp till- och ned från klimax beskrivs utförligt och nyanserat. Slutligen analyseras den tredje satsen med huvudfokus på rytmik och taktart. Sats tre kommer även beskrivas utifrån sin rondouppbyggnad och hur huvudtemat moduleras och varieras för att skapa intresse och variation.

Efter den skriftliga analysen av verket kommer en resultattabell från övningen att presenteras. Här presenteras en utmaning från varje sats med både problemlösningsmetod och resultat.

3.1 Sats 1

Paul Creston inleder sin sonata med att saxofonen tar första tonerna i huvudtemat helt solo när huvudtemat presenteras. Verket öppnas med en riktig rivstart, likt hur en författare inleder en text *in media res*. Under de första 20 takterna har sånär som allt melodiskt och rytmiskt material i den första satsen presenterats. Satsen har starka kontraster i karaktär mellan delar byggda på det pulserande, marscherande huvudtemat och delar utvecklade från det böljande, mjuka sidotemat. Genomgående bjuder den första satsen på många imitationer av motiv och fraser mellan piano- och saxofonstämman som kräver både precision och brillans. Satsens övergripande form kan liknas vid en traditionell sonatform, men en exposition där huvudtema och sidotema presenteras för första gången. Därefter följer en genomföring, i detta fall är den tydligt tvådelad där huvudtemat först genomarbetas varpå sidotematets bearbetning kommer direkt efter. Slutligen avslutas stycket med en återtagning av ett modifierat huvudtema med en efterföljande *coda* från och med takt 107.

3.1.1 Huvudtema

”*With vigor*” står skrivet över den första noterade takten i stycket. På svenska betyder det ”*med kraft*” eller ”*med vigör*” vilket är en tydlig förmaning från kompositören hur utövaren bör spela för att göra satsen rättvisa. Huvudtemat öppnas med fyra sextondelar (Diss, Ciss, Aiss, H) för att landa på en fjärdedelston (Diss), detta motiv återkommer flertalet gånger genom hela satsen även om fortsättningen på huvudtemat ofta varierar. I takt 94 är dock även detta motiv varierat på så sätt att det till en viss grad är omvänt. Motivet inleds då av en fjärdedelston (Diss) som är överbunden till en åttondel, varpå den långa tonen följs av sju sextondelar (Ciss, Aiss, H, Diss, E, Giss, Fiss) som slutligen landar på ett långt Diss igen. Denna utveckling av motivet upprepas och etableras på så sätt som en fast variant på motivet.

Huvudtemat definieras i denna uppsats som det musikaliska material saxofonstämman bär på från takt 1 till och med takt 9. I takt 7 med upptakt återfinns ett motiv av två punkterade fjärdedelstoner, separerade av en åttondel och som avslutat av tre åttondelar som landar på en fjärdedelston. Detta motiv ger satsen sin *alla breve*-känsla och är en bidragande faktor till satsens marschkaraktär. Från takt 44 till takt 56 och från takt 86 till 100 är det detta motiv som hela saxofonstämman är baserad på. Pianostämman kommer sedan så småningom i takt 47 att imitera saxofonstämman rytmik och även den utgå från det punkterade fjärdedelsmotivet. Då motsvarande ställe återfinns i takt 86 kommer pianot istället att ha en utvecklad stämma med sextondelar som svarar saxofonstämman istället för imiterande åttondelar. Mellan takt 86 och 93 spelar dessutom högerhanden i pianostämman ackord på varje åttondelsslag. Sammantaget bidrar dessa två parametrar, de utvecklade sextondelarna och de pulserande åttondelarna, till att satsen byggs upp mot sitt klimax som återfinns i takt 104.

3.1.2 Sidotema

Efter ett litet *ritardando* presenteras sidotemat från och med upptakten till takt 13. Sidotemat är till skillnad från huvudtemat mjukt och böljande. Saxofonstämman spelar längre legatobundna fraser och i takt 17 introduceras för första gången det triolmotiv som definierar sidotemat. Detta motiv presenteras första gången i saxofonens högsta register där den första triolen startar på ett klingande e^2 . Frasen rör sig därefter nedåtgående i tonhöjd och landar i takt 20 på ett klingande a^{11} . Efter detta kommer en del av stycket som utvecklar och bearbetar huvudtemat varpå sidotemat inte återfinns förrän i takt 65. Där inleds sidotemat återigen av längre legatobundna fraser för att i takt 73 upprepa triolmotivet, denna gång en kvint ned. Saxofonstämman börjar dessa trioler på ett klingande a^1 som vandrar nedåt till att landa i takt 77 på ett c^{11} .

Under tiden saxofonstämman spelar långa fraser med upprepade trioler ligger pianostämman under och spelar antingen åttondelar eller sextondelar. Resultatet av detta blir ett polyrytmiskt samspel som går antingen i två mot tre eller tre mot fyra. Att just sidotemat bär på detta inslag ger en stark kontrast mot det marscherande huvudtemat. Sidotemat ger utrymme för ett *rubaterat* samspel som också bidrar till kontrasten av att ha en stark känsla av puls till att bara ha drivande mjuka fraser.

3.2 Sats 2

Den andra satsen i Crestons saxofonsonat inleds med ett långt pianopreludium där i princip allt material såväl harmoniskt, melodiskt som rytmiskt presenteras. Preludiets lyriska melodik i högerhanden möter den pulserande fjärdedelstakten i vänsterhanden och lyckas med sitt innerliga tonspråk sväva över den stabila grund som ackorden i vänsterhanden utgör. Creston har en tonalitet som utgår ifrån A-dur även om han stundvis svävar ut och färgar andra ackord. Storformen på verket är en ABA form, som just i detta stycke kan beskrivas som en A1 A form. Detta då hela satsen är baserad på huvudtemat som presenteras i bilden nedan. Mittendelen som kan benämnas som A1 startar i takt 20 och kommer vara både mer melodiskt och harmoniskt varierad dock fortfarande med huvudtemat som utgångspunkt.

3.2.1 Preludium

Under pianopreludiet presenterar Creston först durackord i en stegvis progression på varje skalsteg i en fallande A-durskala. Ackorden är genomgående presenterade med kvinten i basen, något som ger en väldigt öppen tonalitet som strävar fram genom hela introduktionen i pianot. Huvudtemat i satsen presenteras direkt och kan ses i bilden överst på nästa sida. Melodin i högerhanden följer den fallande ackordprogressionen i vänsterhanden genom att upptakterna kontinuerligt tas underifrån och gräver sig längre och längre ner registermässigt. I den sjunde takten får vi första gången en tydlig etablering av tonarten där vi har en förminskad dominant med sänkt kvint, liten sjua och liten nia innan vi landar i A-dur med A i

basen. Detta är första gången ett ackord i grundläge presenteras och detta markerar även slutet på preludiet och öppnar upp för att saxofonen ska komma in.

3.2.2 Saxofonstämman entré

När saxofonstämman kommer in presenteras återigen huvudtemat för satsen, dock en oktav ner jämfört med när temat presenterades av pianot. Melodin har nu förflyttat sig från högerhanden i pianot till saxofonstämman och det melodiska materialet bygger på samma ackordprogression som i styckets första presentation av den fallande A-durskalan. När sekvensen ska landa landar den dock på ett Aiss-durackord istället för A-dur och den modulerar via Giss till G (ersättningsdominant) för att upplösas med ett Fiss-durackord. Temat kommer nu återigen att presenteras i saxofonstämman, denna gång i D-dur och med små justeringar i rytmisk utveckling, fjärdedelstrioler etableras som del av det rytmiska materialet. Samtidigt som huvudtemat åter presenteras i saxofonstämman börjar pianostämman röra sig framåt i form av brutna ackord i springande sextondelar. Då och då fångas enkla rytmiska motiv från huvudtemat upp och bryter av de kontinuerliga sextondelarna, exempelvis i takt 17 där en åttondel och två sextondelar upprepas två gånger istället för åtta sextondelar. Fortsättningsvis så ser vi både åttondelstrioler och sextondelstrioler i en utveckling av pianots numera ackompanjerande stämma.

3.2.3 Klimax och nedbyggnad av satsen

Vid takt 20 påbörjas del A1, en mer utvecklad del som arbetar sig upp till satsens klimax. Här breddas harmoniken från sitt ursprung och på var och vartannat slag ser vi mellandominanter och förminskade dominanter innan vi landar i på ett F7 på tredje slaget i takt 24 som startar slutspurten upp till höjdpunkten på satsen. Vid denna punkt påskyndas resan med starkt rytmiska punkterade åttondelar i saxofonstämman som möts av ett konstant flöde av sextondelar med enstaka sextondelstrioler i pianots vänsterhand. Dynamiken går stegvis upp tillsammans med en registerstigning i saxofonen och i takt 26 stakas ackord upp i ett ritardando upp till höjdpunkten i takt 27. Ackorden fram till Emaj7-ackordet på första slaget i takt 27 är som följer: em7 - Eb7 - G7 - Emaj7. Som kadens skulle detta kunna tolkas som följande: em7 blir en form av tritonussubstituerad molldominant till Eb7 som tillsammans med G7 bygger upp medianrörelser upp till klimax på Emaj7. Eb7 till G7 är ett hopp en liten sext ner och från G7 till Emaj7 rör sig ackorden en liten ters ner i stället. Den nedåtgående rörelsen i vänsterhanden kontrasterar saxofonen och högerhandens uppåtgående rörelse som vidgar ackordet ytterligare. Bruket av en form av ersättningsdominant och mediantiken ger stycket kraftfulla ledtoner som rör sig uppåt i små sekunder. Detta är ett viktigt verktyg i Crestons spänningsuppbyggande.

Höjdpunkten i satsen monteras gradvis ner, först med hjälp av saxofonen men sedan i ett pianomellanspel som avstannar helt innan vi får en återtagning av huvudtemat i sin originalform. Hela den sista delen av stycket, från takt 35 till slut, är en form av efterdyning

där huvudtemat återigen presenteras, denna gång i saxofonens lägsta register, i en svag dynamik och i C-dur. Ett triolparti i saxofonstämman mot sextondelar i pianot som stegvis tunnans ut från varje slag till vartannat slag avstannar satsen. Mellan takt 42 och 44 turas saxofonstämman och pianostämman om att spela upp en variation av huvudtemat i en fri konversation där precis som i starten av satsen pulserande fjärdedelar lägger grunden. Till slut avslutas satsen med en nedåtgående stegvis ackordsprogression i pianot som håller sig till en åttondelspuls och en sakta diminuerande skalvis uppgång i saxofonen. Vi landar på ett A-durackord och är hemma igen. I de sista tre takterna står det inskrivet "*gradually fading away*" och om detta görs varsamt framträder fullständig stillhet när saxofonen och pianot tillsammans landar på satsens sista ackord.

3.3 Sats 3

Sats tre inleds med ett rytmiskt huvudtema i saxofonstämman. Enligt denna analys är detta huvudtema den inledande frasen på satsen olika delar. Med detta definierat och huvudtemat namngivet A ser den översiktliga satsstrukturen ut på följande sätt: A B A1 A2 C A3a A3b D A4. Temat återkommer sex gånger i fyra olika tonarter, satsen börjar och slutar i D-dur. Utformningen leder tankarna till ett rondo och enligt *Nationalencyklopedin* definieras ett rondo som en musikalisk sats eller verk innehållande ett återkommande tema med annat musikaliskt material mellan temaåtertagningarna. I förhållande till andra satser i ett och samma verk placeras rondosatsen ofta som final vilket i Crestons saxofonsonat även är fallet.

3.3.1 Huvudtema

Huvudtemat startar med en upptakt bestående av två åttondelar som landar på en betonad fjärdelston som i sin tur är överbunden och avfraserad med en sista åttondelston. Detta motiv repeteras tre gånger oberoende av taktstrecken som delar in satsen i en 2/4-takt. Hela satsen är noterad i 2/4-takt. Musiken som når örat har en tydlig 5/8 karaktär som är förstärkt av marcatoplaceringar och bågar. Det Creston har gjort är att helt frigöra musiken från de vanliga inbyggda betoningar som ligger i en vald taktart och han har istället valt att se taktart och taktindelning som endast en ram för olika notvärden. Huvudtemats mest karakteristiska del är den markerade pralldrillen på fjärdelstonen i det inledande motivet. Frasutvecklingen byggs upp genom den trefaldiga repetitionen av motivet som leds vidare in i huvudtemats andra del i form av staccatobetonade åttondelar med marcaton som förstärker femtaktsupplevelsen.

Första gången temat presenteras går det i D-dur, saxofonstämman är noterad i saxofonens mellanregister. Efter detta återkommer temat totalt fem gånger med både viss modifiering och moduleringar av tonarter. Tabellen nedan visar de olika tonarter som temat presenteras i, i kronologisk ordning:

Huvudtema (benämnt A)	Instrument	Takt	Tonart
A	Saxofon	1	D-dur
A1	Piano	76	Dess-dur
A2	Saxofon	95	E-moll
A3a	Saxofon	164	Fiss-dur
A3b	Saxofon	180	Fiss-dur
A4	Piano & Saxofon	245	D-dur

Skillnaden mellan A3a och A3b är att A3b är en utveckling av A3a där huvudtemat görs mer rytmiskt tätt, det vill säga markerade slag som tidigare varit åttondelsnoter ersätts med sextondelsnoter. Samtidigt som detta sker ökar satsen i intensitet och når sitt klimax i slutet på A3b där saxofonen lämnas ensam i en dryg takt. Denna takt startar i klimax och byggs ned till nästa del av stycket, del D, i form av en modifierad nedåtgående tersskala i Fiss-dur. I takt 245 när huvudtemat återupprepas för sista gången presenteras det i en kommunikativ form där saxofonstämman och pianostämman svarar varandra med huvudtemats olika motiv. Huvudtemat är återigen noterat i D-dur men saxofonstämman är skriven en oktav högre än då den i inledningen av satsen presenterades i instrumentets mellanregister.

3.3.2 Analys av musikaliskt material mellan huvudtemaåtertagningarna

Som av inspiration av en rondouppbyggnad separeras repetitionerna av huvudtemat av mellanpartier med nytt musikaliskt material. Delarna som denna del av uppsatsen kommer behandla är; del B, C och D. Tabellen nedan visar i vilken takt de olika delarna börjar samt vilken karaktär de olika delarna har.

Del	Takt	Karaktär
B	39	Lätt och lekfullt
C	110	Svävande och flytande
D	202	Framfusigt och burdust

Del B ackompanjeras av pianostämman i en hörbar 3/8-takt som noterats med balkar dragna över taktstrecken i 2/4-takten. Återigen tydliggörs det att taktstrecken bara är där för att ge en grundstruktur medan musikens uttryck ligger i balkar, betoningar och tonmaterial.

Saxofonstämman växlar under denna avdelning mellan en uppfattad 3/8-takt och 5/8-takt. Även saxofonstämman är noterad med balkar över taktstrecken för att tydliggöra det skarpa rytmiska moment som definierar satsens karaktär. I tabellen ovan beskrivs del B som lätt och lekfull, denna beskrivning kan förklaras med lättheten i skiftet av betoningar, lekfullheten i de motgående taktarterna och den framåtgående, drivande åttondelpulsen i pianostämman.

Mellan A2 och A3a återfinns del C av satsen. Här frångås till en viss grad den starka åttondelsrytmiken och satsen förs in i ett svävande mellanparti där de starka markeringarna byts ut mot ett intensivt legato. I pianostämman står det uttryckligen utskrivet ”*well tied (pedal)*” i takt 110 där denna del startar. Saxofonen spelar långa melodier överbundna av långtgående legatobågar med rytmer som varierar av fjärdedelsnoter, fjärdedelstrioler och punkterade fjärdedelar. Kombinationen av dessa notvärden slänger ut lyssnaren i ett vakuum där tonerna flyter utan tydliga start och slut. Från och med takt 150 trappas intensiteten upp och rytmiken utvecklas. I takt 159 avslutas del C abrupt med ett *sforzando* på slag ett i takten och pianot leder saxofonen vidare in i den fjärde repetitionen av huvudtemat.

Det sista mellanpartiet, del D, är framfusigt och burdust. Pianostämman består av kraftfulla åttondelar i vänsterhanden med drivande efterslag i högerhanden. På detta läggs saxofonstämman i form av dynamiskt utvecklande legatobundna fraser. I princip varje fras består dynamiskt av ett crescendo som avslutas med ett *sforzando*. Crescendot utgår både från stark och svag dynamik beroende på vilken fras det är. Del D når sin höjdpunkt i takt 214 där saxofonen innan har en skalvis uppgång noterat som fyra sextondelar plus två sextondelskvintoler från andra slaget i takt 212 fram till takt 214. Efter klimax i takt 214 tunnas saxofonstämman stegvis ut på så sätt att det melodiska materialet minskas i form av färre motiv och lägre notvärden samtidigt som den tonhöjdsjämsigt sjunker och dynamiskt backar ned mot dynamikerna *piano* och *pianissimo*. I takt 245 påbörjas del A4 som är huvudtemats sista återtagning.

3.4 Ifylld övningstabell med utmaningar och resultat

SATS : TAKT	UTMANING	METOD FÖR PROBLEMLÖSNING	RESULTAT
1 : 65	Fånga sidotemats karaktär och övergång till ett mer <i>rubaterat</i> spel	Analys av pianostämmans funktion i förhållande till saxofonstämman samt konkretisering av hur ett <i>rubato</i> spelas	Då saxofonstämman på detta ställe inleds med en halvnot överbundet till en åttondel är det pianistens ansvar att sätta tempot för frasen. Att den andra åttondelen i pianot placeras tidigt nog för att få ett <i>a tempo</i> ger båda musiker möjlighet att dra lite extra i slutet på takten. Vid övning noterades att denna dragning ej bör ske förrän vid den sista sextondelen i takten för att inte tappa

			drivet i frasen. Vidare notering är att första slaget i nästkommande takt bör ha ett aktivt <i>a tempo</i> för att hålla energin och aktiviteten uppe i frasen.
2 : 20-30	Intonation	Analys av harmonik och analys av inbördes riktningar i fraslinjen.	<p>Den harmoniska analysen var till hjälp till den grad att den gav ökad förståelse av vilka toner som var delar av mediantrörelsen och att saxofonen vid klimax landar på tersen i ett Emaj7. Tonen som är ett klingande Giss2 är naturligt hög på saxofonen, detta i kombination med att en durters ofta intoneras lågt gör tonen till en utmaning. I detta fall kan det vara klokt att lägga på höger pekfinger för sänkning av intonationen.</p> <p>I övrigt genomsyras detta parti av upprepade punkterade åttondelnoter plus en sextondel i saxofonstämman. För att intonera ned åttondelstonerna kan sextondelarna ”betonas” mer. Om spänning byggs på sextondelen kan åttondelen efter vara avslappnad och upplöst vilket ger en lägre intonation hos instrumentet.</p>
3 : 1	Betoning i huvudtemat	Övning utantill för att undvika störningsmomentet med taktstreck som initierar inövade betoningsmönster.	Att öva utan noter framför sig ökar det egna lyssnandet. Det är enklare att fullt ut spela musiken som om den vore skriven i en femtakt när notbilden inte delar upp den i en noterad tvåtakt. När huvudtemat spelas utantill kan de upprepade motiven som börjar med två åttondelar som landar på en pralldrill spelas helt likt varandra trots att de är noterade förskjutet i takterna. Om huvudtemat istället spelas med noter finns det en risk att betoningen hamnar på den ton som ligger på första slaget i takten oavsett vilken ton i motivet det är. Detta riskerar att förvirra såväl lyssnare som interpretör.

4 Diskussion

Resultatet som presenterats i denna uppsats visar på tre olika satser med varsin karaktär. Varje sats har sina egna musikaliska utmaningar som bör hanteras och lösas på skilda sätt.

Gemensamt för satserna är att den djupgående formmässiga, rytmiska, melodiska och harmoniska analysen förbättrade den utövande musikerns interpretation. Stycket har en storform likt en klassisk sonat med tre satser (*Encyclopædia Britannica*, sonat); en första sats skriven i sonatform, andra satsen komponerad i en lugn ABA-form och den tredje satsen är ett rondo. Genomgående för alla satser är att taktarten är sekundär till de noter som står skrivna även om den första satsen är mer präglad av sin taktart än de andra två. De tre satserna bär även på starka rytmiska motiv vilket blir en sammanhållningspunkt för verket som helhet. Att identifiera och konkretisera utmaningar i interpretationen samt att skriva ned en metod för problemlösning har i detta fall gett ökad kontroll och en större förståelse för hur ett musikaliskt uttryck kan förmedlas.

Creston har tagit den klassiska formen på en sonat och gjort den till sin egen. Han har en första sats skriven i vad som liknar en sonatform. Det finns både ett huvudtema och ett sidotema som båda presenteras i en exposition. Genomföringen är komplex och bearbetar både huvudtemat och sidotemat, återtagningen presenterar dock inte huvudtemat identiskt så som det presenterades i expositionen. Återtagningen har istället bara delar av huvudtemat och saknar sidotemat. Kanske skulle det vara mer rätt att benämna hela den sista delen av satsen coda då det faktiskt inte finns en regelrätt återtagning.

Rondot i den tredje satsen är även det modifierat från hur exempelvis Mozart hade komponerat en rondosats. Crestons rondo varierar inte bara mellanspelen och övergångarna mellan de olika temaåtertagningarna utan han väljer att även variera och modulera huvudtemat. Han utvecklar det både stämföringsmässigt, harmoniskt och rytmiskt vilket gör att satsen till en viss grad kan anses genomkomponerad.

Syftet med denna uppsats var att förstå och konkretisera interpretativa utmaningar genom en djupgående analys och att på så sätt öka den enskilda musikerns förmåga till tolkning och uttryck. Baserat på resultaten presenterade kan syftet förklaras uppnått då den metodiska inövningen gett musikern positiva resultat både i arbete med frasering och uttryck, intonation samt betoning och rytmik. Konkreta lösningsförslag på problemen har presenterats i form av både instrumenttekniska lösningar (det går att ändra grepp för att sänka intonationen) såväl som tankemässiga knep (spela femtakten utantill istället för att läsa noterna noterade i tvåtakt).

Arbetet har gett kunskapen att musikanalys som en del av övningen kan förkorta inlärningsprocessen av för utövaren ny musik. Musikanalysen kan både förstärka redan ålagda känslomässiga tolkningar av musiken samtidigt som den kan förhindra och förebygga tankemässiga fel som gör musiken svårförståelig för både utövare och åhörare. Med

erfarenheten av ett sådant arbete som detta ligger blicken framåt på att faktiskt göra en analys ordentligt i det tidiga skedet av övningen för att underlätta inövning och förstärka den musikaliska tolkningen. Den känslomässiga aspekten av att spela musik gör sig bäst på grunden av en djup förståelse av vad musiken innehåller och bär på. Utan den kunskapen kan ett känslomässigt spel lätt tappa kärnpunkter i det musikaliska materialet.

Eftersom detta arbete bara innefattar en musikers subjektiva bedömning av eget spel bör framtida arbeten försöka inkludera fler verk och fler musiker. Frågeställningar som kvarstår att svara på skulle kunna vara: Är detta en hållbar strategi för alla musiker oavsett tidigare erfarenheter? Är detta det mest effektiva sätt att angripa musikaliska problem på eller finns det andra sätt? Och slutligen, finns det en negativ aspekt av att öva på detta sätt, finns det en risk att istället för att utveckla en musikers tolkning begränsa den om för mycket vikt läggs på en musikteoretisk analys?

Referenser

Cook, Nicolas. (1987). *A guide to musical analysis*. Oxford University Press.

Cowell, Henry. (1948) *The Musical Quarterly*. Vol. 34, no. 4. Oxford University Press
https://www.jstor.org/stable/739927?casa_token=yqiqONBw8x0AAAAA%3Av9oFsQ8FZwvFTHRAJL_Li2cJH9YdmF_v2wLC_QXWJk7haCJpBA-NLtAEqPTcVMc9BWY2FMV9ZAbHzHBOO8xkPmlx3ridkVWMNqG1Tec6IMLeOY6Adko&seq=1#metadata_info_tab_contents
(hämtad 2020-09-17)

Encyclopædia Britannica, Sonata.
<https://www.britannica.com/art/sonata>
(hämtad 2021-04-25)

Encyclopædia Britannica, Sonata form.
<https://www.britannica.com/art/sonata-form>
(hämtad 2021-04-27)

Nationalencyklopedin, Rondo.
<https://www-ne-se.proxy.kib.ki.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/rondo>
(hämtad 2021-04-05)

