

**CG1009 Examensarbete, kandidat, klassisk musik, 15 hp**

2016 Konstnärlig kandidatexamen

Institutionen för klassisk musik

---

Handledare: Frans Hagerman

Examinator: Peter Berlind Carlson

Pontus Ahlbäck

# Sonata III

Fingersättning och frasering i samverkan

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

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



# Sammanfattning

Manuel M. Ponce skrev Sonata III 1927. Ponce var starkt influerad av kompositörer som Ravel och Debussy och i Sonata III:s första sats märks detta väl. Den är komponerad i en stil som liknar Ravels och Debussys impressionism, full med dramatiska harmonier, överlagringar och polytonalitet, med stora ackord följt av flytande arpeggion och sångbara melodier. Allt skrivet av en man som själv inte kunde spela gitarr, men förstod instrumentet väl.

I detta arbete går jag igenom Sonata III:s första sats, genom en analys av formen och verket samt genom att gå igenom hur jag valt att tolka den och varför jag gjort dessa val.

Nyckelord: Manuel Ponce, Sonata III, Sonat, gitarr, instudering, fingersättning, frasering

# Innehållsförteckning

Sammanfattning .....	iii
1 Inledning och bakgrund (eller annan rubrik) .....	1
1.1 Bakgrund .....	1
1.1.1 Kort biografi .....	1
1.1.2 Ponce och gitarren .....	2
1.1.3 Sonatform .....	2
1.2 Syfte .....	4
2 Metod .....	5
3 Analys och resultat .....	6
3.1 Form .....	6
3.2 Tema och motiv .....	7
3.2.1 Huvudtemat: .....	7
3.2.2 Sidotemat .....	8
3.2.3 Scherzando .....	8
3.2.4 Triomotivet .....	8
3.3 Tolkning och genomgång av Sats 1 .....	9
3.3.1 Speltekniska svårigheter .....	9
3.3.2 Dynamik och frasering .....	13
4 Slutsatser .....	16
Referenser .....	17

# 1 Inledning och bakgrund (eller annan rubrik)

Jag kom i kontakt med Ponces Sonata III hösten 2014. Min lärare föreslog att jag skulle spela verket och skickade hem mig att lyssna på det. Den första satsen, med sin bitonalitet, melodiska och harmoniska svängningar och möjligheter till tolkning, fångade genast mitt intresse. Den andra satsen, Chanson, övertygade mig helt med sin otroligt vackra melodi, harmonik och motiv. Och slutligen den tredje satsen, Rondot, som hade fler tekniska svårigheter än de andra och var helt enkelt kul att spela. Detta, i kombination med att ingen av de gitarrister jag hörde spelade verket på exakt samma sätt, ledde till att jag omedelbart började studera det.

## 1.1 Bakgrund

För att förstå Manuel Ponces koppling till gitarren och uppkomsten av Sonata III, anser jag att en kort presentation av Ponce och Ponces vänskap med den framstående gitarristen Andres Segovia är relevant för att förstå analysen av verket. Jag kommer även beskriva den information som finns tillgänglig om Sonata III och kortfattat även presentera kompositionsformen sonat.

Källan i denna sektion är *Manuel M Ponce and The Guitar*<sup>1</sup>, utom där jag anger annat.

### 1.1.1 Kort biografi

Ponce föddes i Zacatecas och blev redan från tidig ålder skolad i musik, något han mycket enkelt tog till sig. Han lärde sig spela piano innan 5 års ålder och lärde sig t.o.m. noter innan han lärde sig alfabetet. Under många år arbetade Ponce som lärare, både i komposition och i

---

<sup>1</sup> Otero, C. (1983). *Manuel M Ponce and The Guitar* (J.D. Roberts, övers.). England: Musical New Services Limited. (Originalarbete publicerat 1980)

piano, tills han åkte till Europa för att studera modern kompositionsteknik. Först studerade han i Italien och därefter Tyskland, där han också bosatte sig.

1909 återvände Ponce till Mexiko och började skriva musik baserad på mexikanska folksånger, som han vävde in i sina kompositioner, vilka annars följde Europeisk stil. 1917 utnämndes Ponce till professor vid Conservatorio Nacional de Música i Mexiko City.

### 1.1.2 Ponce och gitarren

Manuel Ponce och Andrés Segovia möttes första gången år 1923 när Segovia för första gången kom till Mexiko för att konserterna. Ponce imponerades av Segovias vackra spel, och efter konserten bad Segovia Ponce att skriva något för gitarren. Bara några månader senare skickade Ponce sin första sonat för gitarr, *Sonata Mexicana*, till Segovia, som omedelbart förälskade sig i verket och bad Ponce att skriva mer.

Ett par år senare flyttade Ponce till Paris och där började samarbetet och vänskapen med Segovia att blomma fullt. I och med detta ökade Ponces förståelse för gitarren enormt, vilket ledde till att han började komponera stora mängder musik, fastän han själv inte kunde spela instrumentet över huvud taget. Endast ett år efter att han anlänt till Paris skrev han det verk som blev Segovias favoritverk, *Tema, variationer och final över Folie d'Espagne*.

Ponce skrev *Sonata III* 1927. Sonaten skiljer sig mycket från Ponces tidigare verk, då han använder sig av en mycket mer samtida idiomatik än tidigare. Genom sin nyvunna kännedom om instrumentet kunde han även skriva på ett sätt som passade gitarrens klang, svårigheter och enkelheter på ett helt annorlunda sätt än tidigare. Detta kommer jag att gå in på mer i analysdelen av denna uppsats.

### 1.1.3 Sonatform

Som namnet antyder är *Sonata III* skriven i sonatform. Sonatformen styr strukturen i en snabba första satsen (ibland även sista) i en sonat, kvartett, symfoni etc.<sup>2</sup> Sonaten delas upp i

---

<sup>2</sup> Holmberg, P. (2003). *Wienklassiska formtyper*. Stockholm, Kungliga Musikhögskolan.

två större sektioner, innefattade i varsin repris. Den första sektionen innefattar expositionen, medan den andra sektionen består av genomföring och återtagning.

**Exposition:** Den första reprisen presenterar det tematiska materialet. Efter presentationen av huvudtemat sker en överledning där man modulerar till dominanttonarten (i moll till tonikaparallellen) och presenterar sidotemat. Sedan följer en slutgrupp som bekräftar den nya tonarten.

**Genomföring:** Den andra reprisen kännetecknas av att de tematiska materialen förs genom olika tonarter och utvecklas, och genom flertalet modulationer. Den börjar ofta med någon form av harmonisk överraskning för att sedan modulera vidare. Slutligen når modulationerna dominanten och förbereder för återtagningen.

**Återtagning:** Återtagningen innebär att spänningen från den tidigare genomföringen upplöses genom att huvudtemat återkommer i originaltonart (i moll ibland i varianttonarten). Detta innebär att överledningen måste förändras för att inte modulera till dominanten.

**Coda:** För att balansera de tidigare partierna i satsen och skapa en känsla av avslutning krävs ibland en coda.

Sonata III uppfyller kriterierna för sonatform, då den första satsen strikt följer dessa regler. Detta kommer att framgå tydligt av analysen i detta examensarbete.

## 1.2 Syfte

Syftet med detta arbete är att undersöka Sonata III:s första sats för att få större klarhet i struktur och harmoniskt flöde och genom detta förbättra min egen interpretation. Sats 1 är svårare att förstå motiviskt, strukturellt och harmoniskt än de andra satserna, vilket är anledning till att jag valt att fokusera på den. Idiomatiskt är de allra flesta av Ponces verk intressanta, då han använder sig av mexikanska folksånger och melodier, men med en västerländsk impressionistisk harmonik, ofta inte helt olik den av Maurice Ravel eller Claude Debussy.

Min utgångspunkt är att vara så objektiv som möjligt, men då mycket kommer att handla om interpretation är detta naturligtvis svårt. Jag hoppas att genom detta arbete även kunna hjälpa andra som har svårt med interpretationen av Sonata III. Förhoppningsvis kommer min analys av verket kunna leda till en djupare förståelse för sats 1 och därigenom även en fördjupad tolkning för den som läser den.



## 2 Metod

Denna uppsats kommer att fokusera på att analysera den första satsen av Sonata III, av anledningen att analysen annars kommer att bli för ytlig. Den första satsen innehåller även den mest svåråtkomliga musiken för interpreten av Sonata III och jag anser därför att det är intressantare att gå på djupet i denna sats, snarare än att skriva kortfattat om alla satser. Jag strävar efter att analysen ska vara delat objektiv och subjektiv, så att inte alla delar influeras av mina egna åsikter och beslut.

För att kunna förstå och beskriva vad som sker i stycket, motiviskt, harmoniskt, idémässigt och formmässigt, följer en genomgående analys av första satsen. Jag kommer behandla tekniska svårigheter och ta upp olika lösningar till dessa, såsom olika fingersättningar och fraseringar.

Analysen kommer att vara baserad på generellt övande i övningsrummet, diskussioner kring stycket med min lärare, en masterclass och även, vad jag anser vara det bästa sättet att bedöma om det man gör fungerar eller inte, konsertframträdanden.

## 3 Analys och resultat

Den första delen av denna sektion består av en övergripande analys av Sonata III:s första sats där jag beskriver form, teman och viktiga motiv. Detta följs av en genomgång av de större tekniska svårigheterna i satsen samt dynamik och frasering.

### 3.1 Form

Sonata III följer formen AABA1 med coda, där A är exposition, B är genomföring och A1 är återtagningen. I expositionen presenteras genast det 8 takter långa huvudtemat. Därefter följer 32 takter utav variationer, sekvenser och modulationer baserade på huvudtemat. I takt 41 presenteras sidotemat. Sidotemats spelmanvisning är *più tranquillo ed espressivo*, en betydligt lugnare karaktär än tidigare. Sidotemat är 7 takter långt och följs åt av ett kort *scherzando*. Detta övergår till en slutgrupp och reprisen av expositionen.

Efter reprisen kommer genomföringen. Jag delar upp genomföringen i två delar, en initierande snabb del följt av en långsam innan överledningen till återtagningen. I den snabba delen presenteras ett nytt motiv, triolmotivet, som Ponce sedan gör variationer och sekvenser på fram till takt 74, där han brygger över den snabba delen med den långsamma.

Återtagningen kommer i takt 101, efter slutgruppen och överledningen från genomföringen. Återtagningens första 13 första takter är identiska med de 13 första takterna i expositionen. I takt 114 gör Ponce en hastig modulation och från och med 115 är återtagningen identisk med expositionen, utöver att den är transponerad en liten ters ner. I takt 154 kommer den 5 takter långa codan, som avslutar satsen.

## 3.2 Tema och motiv

Sonata III följer den klassiska sonatformen väldigt väl och mycket kan härledas ur huvudtemat eller sidotemat. Därför kommer jag nu att presentera huvudtemat, sidotemat och två motiv innan jag går in på den genomgående analysen av satsen.

Vid hänvisning till noterna i kapitel 3.2 och 3.3 är det Sonata III, Edition Schott GA 110<sup>3</sup>

### 3.2.1 Huvudtemat:

*Notexempel 1*



Sats 1, och därigenom hela Sonata III, börjar i forte med en låg baston följt av kraftfulla ackord på fjärdedelar. Både melodin och ackorden börjar på andra taktslaget och rör sig genast från D-moll till ett överlagrat återgångsackord över orgelpunkten D (staplat D-f-bess-Ciss1), vilket skapar stor spänning. Melodin börjar på tersen och rör sig sedan ner till Ciss för att därefter gå till D1-E1 i åttondelar. Denna melodi, harmonik och rytmik präglar huvudtemat och kan återfinnas i nästintill hela satsen. Det rytmiska motivet (fjärdedelspaus, två fjärdedelar, två åttondelar) återkommer mest av allt.

De långa notvärdena och de stora gesterna med orgelpunkten på stora D i kombination med att det är forte ger en väldigt kraftfull, orkestral känsla. Detta gör huvudtemat extra tydligt, i och med att större delen av verket därefter är mer eller mindre i piano.

---

<sup>3</sup> Ponce, M. M. (1928). *Sonata III*, Edition Andrés Segovia. Edition Schott, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz.

### 3.2.2 Sidotemat

#### Notexempel 2

*piú tranquillo ed espressivo*



Sidotemat utmärker sig genom en lugnare karaktär än vad som varit innan. Det är första gången som halvnoter träder fram i ackorden och melodin. Sidotemat går i huvudtonartens molldominant (A-moll). Det börjar med ett A-mollackord på första slaget i takten och går sedan till E-dur med förstörad kvint och liten nona utan grundton, och sedan tillbaka till A-moll för att landa på ett D-moll på nästa takt. Melodin rör sig i sekunder, L2 upp, L2 ner, S2 ner (E1, F1, E1, D1). Rytmen i sidotemat bygger till stor del på halvnoter och börjar med halvnot, fjärdedel, fjärdedel, punkterad halvnot. Basstämman ligger alltid på efterslag i sidotemat, vilket innebär att den uppfattas mer som utfyllnad och mindre viktig. Sedan fortsätter sidotemat med sekvenser.

### 3.2.3 Scherzando

#### Notexempel 3

*scherzando*

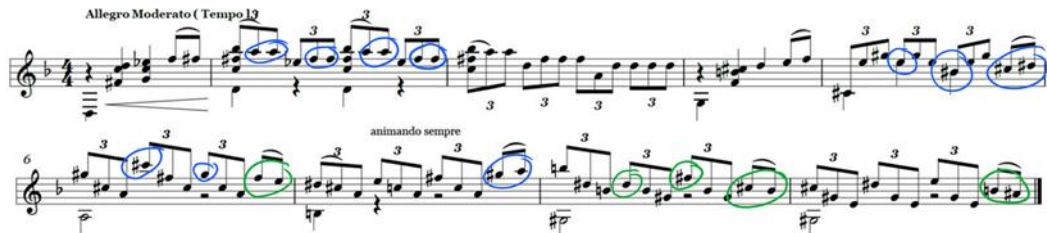


Scherzandot kommer omedelbart efter sidotemat och kan ses som en del av detta. Självt ser jag det, med anledning av det markanta karaktärsbrottet mot sidotemats lugna, uttrycksfulla karaktär, snarare som ett eget motiv. Den första takten i scherzandot bryter mot både huvudtemat och sidotemat på ett sådant sätt att det uppfattas som något nytt. Den andra takten kan däremot härledas direkt från takt 13.

### 3.2.4 Triomotivet

#### Notexempel 4

*Allegro Moderato (Tempo 13)*



Här börjar genomföringen. Genomföringen i Sonata III:s första sats präglas efter det inledande triolmotivet av polytonalitet och överlagringar. Från takt 5 i genomföringen kan vi se att harmoniken har likheter med harmoniken i sidotemat, där den harmoniska rytmen är punkterad halvnot följt av fjärdedel. Melodin är hämtad ur huvudtemat. De noter som är inringade i blått i notexempel 4 är melodin från huvudtemat, ibland varierad. De inringade noterna i den övre radens sista takt i notexempel 4 är identiska med huvudtemat. De noter som är inringade med grönt är huvudtemats melodi inverterad, ibland med variationer.

### 3.3 Tolkning och genomgång av Sats 1

Noterna som jag har utgått ifrån när jag har studerat in verket är en utgåva av Andrés Segovia. I dessa ingår hans fingringsättningar och spelmanvisningar. Jag vet inte om dessa noteringar (dynamik, ornament, fingringsättning) är Segovias egna eller Ponces ursprungliga. Jag utgår från att fingringsättningen är Segovias egen, då den påminner mycket om hur Segovia vanligen fingringsätter. Beträffande dynamiska beteckningar och ornament är det dock svårare att säga om det är Segovias eller Ponces. Jag utgår ifrån att de är Segovias, men att han har följt Ponce så gott det går.

#### 3.3.1 Speltekniska svårigheter

Trots att Ponce förstod gitarren väldigt bra undkommer man inte att vissa grepp och fraser blir väldigt svårspelade på instrumentet. Han skriver däremot mer ergonomiskt än andra kompositörer, av vilka somliga kunde spela gitarr på hög nivå. Jag kommer därför att gå igenom de speltekniska svårigheter jag har jobbat med under instuderingen av Sonata III.

Vänsterhandens fingrar noteras på gitarr som 1 (pekfinger), 2 (långfinger), 3 (ringfinger) och 4 (lillfinger).

##### 3.3.1.1 Takt 6

*Notexempel 5*



Denna takt är byggd på samma sätt som tidigare takter, men i och med att huvudtemat består av imitationer och sekvenser blir det svårt att hålla en bra fingringsättning genom hela huvudtemat. Oavsett hur man väljer att fingringsätta den första takten i *notexempel 5* måste man göra ett hopp i vänsterhanden. Min lösning är att ha finger 1 på Bess på G-strängen,

finger 3 på Ess på B-strängen och finger 2 på G på E-strängen. Detta gör att jag kan glida upp till sjätte läget på gitarren med hjälp av 3e fingret på B-strängen, så fingret får glida från Ess till G på B-strängen. Då är mitt lillfinger fritt från början och behöver inte lyftas för att ta tonen C på toppen. Tredje slaget blir alltså staplat nedifrån och upp, finger 2, 3 och 1. Istället för att gå ner till tredje läget på gitarrhalsen igen för att ta ackordet på slag 4 i takt 6 använder jag mig istället av åttondelen för att flytta finger 1 till Bess på D-strängen. På så sätt minimerar jag de stora förflyttningarna över greppbrädan.

### 3.3.1.2 Takt 11-12

*Notexempel 6*



I takt 11 har jag, efter mycket övervägande, ändrat fingersättning från min ursprungliga då den visade sig vara alltför svår. Min första fingersättning i takt 11

var avsedd att hålla kvar basen och ackordtonen Ass så länge som möjligt. Detta gjorde jag genom att lägga ett halvt barré över första band och ta bastonen f med ringfingret (då Sonata III stämmer ner den lägsta strängen till d från e, hamnar tonen f på tredje band istället för första och kan därigenom inte tas med finger 1 genom helbarré). Tonen är redan förberedd då barréet ligger över den och tonen ess tas med finger 4. Problemet uppstår när tonen dess ska tas genom legato från ess. Eftersom att ringfingret och långfingret inte gärna rör sig för långt ifrån varandra riskerar man att melodin i takt 11 blir otydligt eller att man missar tonen dess helt och hållet. Därför har jag valt att använda mig av ursprungslösningen, som Segovia skrivit in i noterna, vilket är att inte ha barré och glida upp med finger 1 från tonen ass till tonen c på G-strängen. Detta gör att man hamnar i femte läget på gitarren och väldigt enkelt kan gå till takt 12 som ligger i läge fyra. Kompromissen man får göra är alltså att bastonen inte kan klinga längre än ett slag.

I takt 12 går det däremot bra att göra som jag ursprungligen ville göra i takt 11, eftersom att man kan ta bastonen giss med finger 2. Det är enklare att röra ringfingret på diskantsträngarna medan långfingret håller en baston än tvärtom, förutsatt att man vinklar handen så handflatan är vänd mot en själv snarare än att handflatan ligger parallellt med greppbrädan som den egentligen ”ska”.

### 3.3.1.3 Takt 19-21

Notexempel 7



I takt 19 återkommer melodin från huvudtemat transponerat en stor sekund ner, med ett högt c istället för ett lågt d som startton. Här väljer jag att ta c med finger 4, för att sedan ta ess med finger 2 på G-strängen. När jag sedan glider ner till b på G-strängen så behöver jag bara sätta ner finger 4 på ass på sjätte strängen och finger 1 på fjärde strängen.

I takt 20 tar jag c med finger 4 igen, men denna gång glider jag på finger fyra ner till tredje läget och lägger ett barré. Detta gör att jag kan ta ess på B-strängen och sedan c med barréet, ass med finger 4, c med finger 3 och g med barréet. I takt 21 bryter jag mönstret med glissandon och sträcker istället pekfingeret till fjärde band och lägger ett barré. Det går att ta tonen diss på G-strängen med finger 2 och glida ner till bissa för att få en mer enhetlig fingersättning, men då det är sista takten i denna fras väljer jag att bryta imitationen. Efter detta följer två takter baserade på de första fyra tonerna i nedgången i takt 8, vilket gör takt 19-24 som en minirepris av huvudtemat.

### 3.3.1.4 Takt 25-26

Notexempel 8



Takt 25-26 innehåller några av de svåraste greppen i Sonata III sats 1 och återkommer flera gånger genom hela stycket. Det finns flera lösningar, men ingen som i slutändan blir nödvändigtvis "enkel"

utan att man förlorar vissa linjer, blir tvungen att korta av toner eller måste göra stora förflyttningar över greppbrädan. Jag har valt min fingersättning här för att kunna följa melodilinjen giss-a-b-c så bra som möjligt. Jag spelar melodin som halvnoter, istället för fjärdedelsnoter.

Det första greppet tar jag genom att hålla ett halvt barré på femte band och ta giss med finger 2. Det andra greppet tar jag genom att lägga finger 4 på tonen a och sedan sträcka resten av handen ner till läge fyra, medan jag håller kvar finger 4 på a. Sedan tar jag giss med finger 1, e på B-strängen med finger 3 och c på G-strängen med finger 2. Man kan välja att byta plats på finger 2 och 3, men för min egen del blir det mycket svårare att göra på det sättet. Man kan även välja att ta tonen a i melodin på 12e band på A-strängen och sedan ta giss på B-strängen och e på G-strängen med hjälp av barré och c med finger 2. Detta innebär dock att man måste

göra ett stort hopp från greppet innan och till greppet efter, vilket gör att man måste korta av toner och bryter linjen i melodin.

I takt 26 tar jag b på fjärde strängen med finger 2, c med finger 1, giss på B-strängen med finger 4 och e på G-strängen med finger 3. Sedan flyttar jag finger 4 till c på fjärde strängen, b med finger 1 på första strängen och giss på samma sträng som innan med finger 3 och e på samma sträng som innan med finger 2. Det andra greppet i takt 26 är enklare än det andra greppet i takt 25, även fast de har samma finger på samma strängar. Detta är för att istället för att sträcka ut lillfingret genom att flytta handen ett läge ner ligger, sträcker man endast ner pekfingret ett extra band och eftersom att pekfingret kan röra sig friast förenklar det greppet avsevärt.

### 3.3.1.5 Takt 31-34

#### *Notexempel 9*

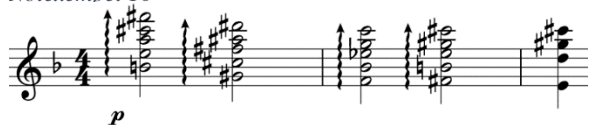


Takt 31- 34 är likt mycket annat i Sonata III nämligen sekvenser. Segovias

fingersättning i denna del innebär att man i takt 2 i *notexempel 9* måste kunna ha ringfingret på band 4 på B-strängen samtidigt som man har lillfingret på band 6 på sjätte strängen. Målet är att halvnoten i basen ska klinga när ackordet tas. Fingersättningen Segovia har valt för detta är väldigt svår och eftersom att jag har svårt att sära så långt på ring- och lillfingret har jag valt att lösa detta genom att ha finger 2 på tonen ass på sjätte strängen. Därefter lägger jag ett barré på fjärde band för att ta tonerna ess och b på B-strängen respektive G-strängen, medan jag tar tonen f på A-strängens åttonde band. Denna fingersättning kan ses som ett väldigt stort grepp i början, men ergonomiskt är den mycket bekvämare för handen än den ursprungliga fingersättningen. Fingersättningen som jag har valt går dessutom att upprepa i sekvenserna och innebär att man har samma fingersättning i takt 32 och 33. I takt 34 väljer jag att ta tonen d på lös D-sträng och ackordet staplar jag; bess på G-strängen med finger 1, f på B-strängen med finger 4 och a på E-strängen med finger 3. Fingersättningen i takt 32-33 upprepar jag även i takt 137-140, vilka är takt 31-34 modulerat en liten ters ned.

### 3.3.1.6 Takt 84-85

#### *Notexempel 10*



Dessa takter består av barréackord och ska därigenom inte vara någon större svårighet för gitarrister som ger sig på detta verk. Dock



ligger det första ackordet på fjortonde band på gitarren. Barréackord över tionde band är svårt nog. Segovias lösning är att ta barréet med lillfingret, och klarar man av detta så är det en väldigt bra lösning. Klarar man det inte måste man dock hitta något annat. Min lösning består av två delar. Den första delen är handpositionen. Jag flyttar hela handen och armen fram, så handflatan ligger ovanför gitarrens lock medan tummen stöder genom att ta position mot sargen, liknande min vanliga tumposition mot greppbrädans baksida. Sedan tar jag barréet på fjortonde band med finger 1, samtidigt som jag ser till att resterande fingrar på vänsterhanden inte stör strängarna på något vis. Den andra delen är tid. Jag väljer att lösa denna tekniska svårighet genom att göra ett längre *ritardando* i uppgången innan det första barréackordet och sedan gör jag en andning innan jag spelar tonerna med högerhanden.

Det hjälper att öva barré utan tumme, genom att trycka vänsterhandens pekfinger mot greppbrädan samtidigt som man trycker gitarrens kropp bakåt med insidan av höger arms armbåge. Detta gör att kraften i barréet inte kommer ifrån vänsterhanden, utan snarare ifrån bröst- och axelpartiets muskulatur. Detta hjälper dessutom att få ett bra barré generellt.

### 3.3.2 Dynamik och frasering

Personligen följer jag i huvudsak dynamiken som står noterad. Jag kommer därför gå igenom de delar som jag tycker är extra viktiga att följa den noterade dynamiken och fraseringen, och även de delar där jag väljer att göra annorlunda. Resterande dynamik och frasering hänvisar jag till inspelningen som finns som bilaga till denna uppsats.

Huvudtemat är noterat i *forte* och här tycker jag att man ska spela ett *forte* eller *fortissimo*. De crescendon och diminuendon som står skrivna är dessutom viktiga att följa. Den första svällaren i takt 2 är där för att frasera av starten. I takt fyra finns det dock endast ett crescendo och detta är för att istället för att frasera av lägger Ponce ett ofullkomligt E-dur med liten nona, dominant till A-moll som kommer i takt 5. Sedan bibehåller jag *forte* till takt 8 där jag använder överledningen för att diminuera till *piano*.

I takt 19 återvänder huvudtemat transponerat en stor sekund ner. Segovia har skrivit spelmanvisningen "*Tranquillo*", och därför väljer jag att sänka grundtempot en aning. Dynamiken kretsar fortfarande kring ett *piano*. Jag höjer grundtempot gradvis från takt 22 till takt 24.

Takt 39 och 40 är noterade i *fortissimo* respektive *piano*. Här spelar många takt 39 nära stallet, *ponticello*, och sedan takt 40 nära greppbrädan, *tastiera*. Jag väljer att ersätta *ponticello* med volym och genom att spela takt 39 strax till höger om ljudhålet, då jag tycker att man inte vinner något på att spela mycket *ponticello*. Min åsikt är att Sats 1 är så pass vacker att ett vasst *ponticello* nära stallet inte passar i musiken. Takt 40 passar väldigt bra *tastiera*.

Scherzandodelen spelar jag första gången som ett scherzando, med kortare toner, friare förhållning till rytmen och till höger om ljudhålet för att få en lite hårdare klang. Andra gången spelar jag det dock mer melodiskt, rytmiskt och med mjukare klang. Detta är en kompromiss mellan vad som står i noterna och hur jag vill spela det. Jag tycker att denna sektion är vacker som den är, men eftersom att det står noterat scherzando har jag efter lång tid och flera diskussioner med min lärare, Peter Berlind Carlson, och även efter en masterclass med Göran Söllscher tagit beslutet att göra på detta vis.

Från takt 81 börjar jag sänka grundtempot för att kunna hantera barréackorden som kommer i takt 84. Men jag håller det lägre grundtempot hela vägen fram till återtagningen i takt 101. Det gör jag för att kunna spela genomföringens coda väldigt fritt och trevande. Sedan sätter jag an det ursprungliga grundtempot med upptakten till takt 101.

I takt 52 börjar jag frasera av för att förbereda codan. I takt 154 börjar jag *ritardera*, vilket jag gör succesivt fram till satsens sista ackord.

Bland de svåraste saker en gitarrist kan göra är att spela *legato*. Detta gör även att många gitarrister väljer att försöka spela så *legato* som möjligt. Detta faller även jag i, vilket märks genom fingersättningarna jag har valt, de allra flesta är gjorda just för att kunna hålla långa linjer. Fingersättningarna man väljer spelar väldigt stor roll för den musikaliska linjen man kan hålla. I exempel 3.3.1.4 kan jag genom mitt val av fingersättning hålla baslinjen hela vägen och på så sätt spela en nästintill oavbruten linje i melodin, eller *legato*.

I vissa fall går det självklart inte att spela allt *legato*, särskilt när man är tvungen att göra stora förflyttningar i vänsterhanden. Exempel på detta finns i 3.3.1.1 där åtminstone jag inte kunnat hitta en lösning som inte kräver att man måste göra en förflyttning över greppbrädan eller hoppa med ett finger från den ena strängen till den andra. I exempel 3.3.1.1 gör inte detta något dock, då huvudtemat i sig är byggt på stora ackordrörelser som hela tiden tvingar

utövaren att förflytta vänsterhanden mycket. Att i dessa fall bestämma hur tidigt man ska kapa tonen är dock viktigt. Jag håller själv ut ackorden lite drygt en punkterad åttondel, då jag vill att ackorden ska få klinga ut någorlunda ordentligt. Spelar man ackorden för korta tycker jag att man förlorar mycket av dramatiken och intensiteten i Sonata III:s första sats.

Att dessutom välja ergonomiska lösningar i vänsterhandens fingrar öppnar upp enormt för att forma fraser och ornamentik som man önskar, då man i det fallet kan kringgå att fingersättningen helt kontrollerar ens agogik. Man blir fri att forma musiken efter ens idéer och om man någon gång känner för att testa en nya ornamentik så kan man det.

Neurokirurgen Antonio R. Damasio skriver i sin bok *Descartes misstag*<sup>4</sup> om hur känslor och förnuft måste arbeta i symbios för att människan ska kunna förstå konsekvenstänkande och kunna leva i samhället. På samma sätt måste frasering och fingersättning jobba ihop för att agogiken ska fungera så friktionslöst som möjligt. Jobbar inte dessa ihop blir agogiken lidande.

---

<sup>4</sup> Damasio, A. R. (1994): *Descartes error. Emotion, Reason and the Human Brain*. Svensk utgåva (1999, 2006): *Descartes misstag: Känsla, förnuft och den mänskliga hjärnan*. (Per Rundgren, övers.) Stockholm, Natur och Kultur.

## 4 Slutsatser

När jag tar upp ett stycke för instudering är det vanligt att jag lyssnar på det åtminstone en gång innan jag börjar jobba med det. Genom att ha hört det har man en del kunskap om melodier, fraser och struktur. Detta kan då vara till hjälp för ens egen del när man börjar leta efter melodierna och hur man ska spela dem. Jag spelar vanligtvis igenom noterna ett par gånger innan jag verkligen går in i musiken och försöker reda ut hur jag ska få fram de melodier jag tidigare hört och hur jag ska lösa tekniska svårigheter såsom svåra grepp eller löpningar. Jag väljer fingersättning utifrån frasering med ergonomi och agogik i åtanke, vilket gör att jag kan arbeta fram en interpretation jag är nöjd med. Det är resultatet av denna process jag har beskrivit i detta arbete.

Efter att denna process har fått den tid den behöver, med mycket testande och tänkande, brukar jag vilja spela inför publik. Att spela på den enskilda lektionen och på den gemensamma lektionen brukar visa på vissa brister i instuderingsprocessen men konserter har för vana att verkligen plocka fram det som inte fungerar, eller åtminstone belysa det som är extra svårt och kräver mer uppmärksamhet från mig som utövare. Det är i dessa fall som jag personligen har börjat lägga mer vikt vid fingersättning utifrån frasering och ergonomi kring instuderingen.

Slutligen vill jag tillägga att jag anser att man ibland måste lita på att ens händer hittar en bra lösning själva. Detta är anledning till att jag inte har skrivit om varenda takt i Sonata III:s sats 1, utan valt de partierna i vilka det kan vara svårt att hitta en fingersättning som följer den frasen jag vill lyfta fram.

# Referenser

Damasio, A. R. (1994): *Descartes error. Emotion, Reason and the Human Brain*. Svensk utgåva (1999, 2006): *Descartes misstag: Känsla, förnuft och den mänskliga hjärnan*. (Per Rundgren, övers.) Stockholm, Natur och Kultur.

Holmberg, P. (2003). *Wienklassiska formtyper*. Stockholm, Kungliga Musikhögskolan.

Otero, C. (1983). *Manuel M Ponce and The Guitar* (J.D. Roberts, övers.). England, Musical New Services Limited. (Originalarbete publicerat 1980)

Ponce, M. M. (1928). *Sonata III, Edition Andrés Segovia*. Edition Schott, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz.