



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Sjunga på instrumentet

Adrian Eriksson

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng
Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning klassisk
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
VT 2017

Författare: Adrian Eriksson

Arbetets rubrik: Sjunga på instrumentet

Arbetets titel på engelska: Singing on the instrument

Handledare: Dr. Joel Eriksson

Examinator: Ulrika Davidsson

SAMMANFATTNING

Nyckelord: sjunga, kontrabas, transkription, Hertl, Sjögren

Syftet med denna studie är att undersöka hur sången kan vara ett verktyg för att interpretiera stycken på det egna instrumentet, samt att se vilket resultat man får genom att transkribera ett sångstycke för kontrabas. Jag har härmat mitt sätt att sjunga på instrumentet och därigenom lärt mig mycket om frasering, tajming, portamenti och sceniskt uttryck.

1. INLEDNING	4
1.1 Bakgrund	4
1.2 Syfte och frågeställningar	5
1.3 Metod	5
2. FRANTIŠEK HERTL: SONÁTA PRO KONTRABAS A KLAVÍR	6
2.1 Procedur	6
2.2 Takt 1–9	6
2.3 Takt 10–17	11
2.3 Takt 16–29	11
2.4 Takt 30–37	13
2.5 Takt 38–53	13
2.6 Takt 54–63	14
2.7 Takt 92	15
3. EMIL SJÖGREN: BERGMANDEN	17
3.1 Text	17
3.2 Val av tonart	18
3.3 Takt 1–12	18
3.4 Takt 9–13	20
3.5 Takt 14–27	20
3.6 Takt 30–40	22
3.7 Takt 41–68	23
3.8 Takt 69–88	24
3.9 Takt 89	25
4. RESULTAT	26
4.1 Sjunga på instrumentet	26
4.2 Sången som verktyg i övning	26
4.3 Vad man kan lära sig av sången	26
4.4 Transkribera ett sångstycke för kontrabas	28
5. SLUTORD	29
REFERENSER	31
Litteratur	31
Noter	31
DVD	31
Webbplatser	31
Bifogade ljudexempel	31
Bifogade videoexempel	32
Bilaga	32

1. Inledning

1.1 Bakgrund

”Sjung!” ”Spela som om du skulle sjunga det!” Detta hör man som elev ofta från lärare, och många framstående pedagoger poängterar vikten av detta. Men vad innebär det egentligen att sjunga på instrumentet?

Kontrabasen är ett stort instrument och betydligt mindre smidigare än vad sången är. Att sjunga en fras är ett bra sätt att få en naturlig frasering, som inte på samma sätt är självklart i basspelet, där stora hopp mellan tonerna ofta ger ett onaturligt flöde.

Hermann Scherchen menar i sin lärobok för dirigenter att man ofta från tyska musiker hör ett spel som är i alla bemärkelser är korrekt men som däri saknar musikens själ, och han ser sången som en ”inneboende livsreglerande funktion”¹.

Das Singen ist die Lebensfunktion der Musik. Fehlt sie, so verzerren sich ihre Gestalten, bewegen sie sich in sinnlos von außen bestimmtem Zeitmaß.

Vidare har man i sången ständigt ett sökande efter en färgrik och fyllig klang, som inte alltid är lika självklart på stråkinstrumenten där en stor del istället handlar om teknisk fingerfärdighet och smidighet. Mats Lidström skriver i en teknikbok för cellister följande²:

The voice is almost never static and nor should the sound of the cello be.

Kort och gott hittas i sången ofta svaren på många musikaliska frågor. Därför vill jag på djupet undersöka vad man kan lära sig av sången som instrument.

Jag har sedan länge både spelat kontrabas och sjungit parallellt. Basspelet kom först innan jag började i kör och därefter ta sanglektioner. Därför har sången kommit in förhållandevis sent i mitt spelande och ju längre jag har kommit med sjungandet desto mer har börjat använda sången som hjälpmedel, både medvetet och omedvetet, i basspelet. En brytpunkt var när jag sjöng Brahms Requiem med skolans kammarkör³ och fick många kommentarer av dirigenten att avfrasera längre toner. Detta experimenterade jag sedan en del med i Koussevitzkijs kontrabaskonsert⁴ och därigenom upptäckte jag det nära sambandet mellan sången och kontrabasen.

På senare tid har jag börjat inse att mansröstens tonomfång ligger väldigt nära kontrabasens övre register och att man därigenom utan problem kan transkribera stycken för tenor eller bas utan att behöva oktavera, som annars behöver göras till violin- eller cellorepertoaren.

I min undersökning har jag valt att arbeta med två verk ur två olika perspektiv, där det ena är skrivet för sångröst och det andra är komponerat för kontrabas.

Bergmanden av Emil Sjögren är ett av få stycken som är skrivna för basröst, vilket jag tror passar bättre på kontrabas än något som är skrivet för sopran eller tenor. Valet av tonsättare berodde på att jag gärna ville ha texten på ett nordiskt språk för att lättare kunna tolka texten, och dessutom är denna repertoar inte lika utforskad som exempelvis Schubert.

¹ Hermann Scherchen, *Lehrbuch des Dirigierens*, Mainz: Schott Music GbbH & Co. KG, 2011, 36.

² Mats Lidström, *The essential warm-up routine for cellists*. London: CelloLid, 2011, 17.

³ Repetitioner med Kammarkören vid Högskolan för scen och musik under ledning av Jan Yngwe, höstterminen 2015.

⁴ Serge Koussevitzky, *Concerto, Op. 3 – Bass and Piano – edited by Fred Zimmerman*. New York: International Music Company, 1948.

František Hertls sonat för kontrabas och piano är ett stycke som är tekniskt mer utmanande men som ändå innehåller många lyriska passager. Den är också helt ny för mig i instuderingsprocessen och därför tror jag att det finns mycket att lära av sången. Jag valde att arbeta med andra satsen för att den är mer lyrisk och sånglik än de övriga satserna, och undvika det rent stråkidiomatiska, såsom dubbelgrepp och brutna ackord, som inte alls är möjligt att göra med rösten.

František Hertl

František Hertl⁵ (1906–1973) var en framstående tjeckisk kontrabasist, kompositör och dirigent. Han var solobasist i Tjeckiska filharmonin och undervisade senare på konservatoriet i Prag, och var under en lång tid en centralgestalt i det tjeckiska musiklivet.

Hertls sonat för kontrabas och piano⁶ komponerades 1946 och publicerades först 1956 i Prag.

Emil Sjögren

Emil Sjögren (1853–1918) var vid sekelskiftet 1900 den främste svenske tonsättaren⁷, och är mest känd för sina förnyande sångsamlingar, som gav den svenska repertoaren en ny uttrycksfullhet och variationsrikedom. Som organist i Johanneskyrkan i Stockholm blev han känd som improvisatör. I början av 1900-talet levde han tidvis i Paris där hans verk framfördes intensivt och med framgång.

Bergmanden är den första sången ur Tre sånger för basröst och piano⁸ med text av Henrik Ibsen, och den komponerades redan 1877.

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet är att undersöka hur sången kan hjälpa mig att interpretiera stycken på kontrabas, samt att transkribera ett sångstycke för kontrabas.

Frågeställningar:

Vad innebär att spela ”sjungande”?

Hur påverkas spelet på kontrabasen om man härmar sången?

Vad kan man lära sig av sången i spelet?

Vad får man för resultat om man transkriberar ett sångstycke för kontrabas?

1.3 Metod

Först görs en transkription för röst av andra satsen ur Hertls sonat för att göra musiken sångbar i mitt röstregister och därefter ljudinspelas enskilda fraser ur sångtranskriptionen. Efter att ha lyssnat på detta härmas rösten på basen, och jag gör de speltekniska besluten (såsom fingersättningar och stråk) med utgångspunkt i sångsättet.

Emil Sjögrens *Bergmanden* är originalkomponerat för sång vilket innebär att jag kan sjunga direkt från bladet (med undantag av några oktavtransponeringar på grund av mitt högre röstläge). Fingersättningar och stråk sätts helt utifrån hur jag sjunger. Texten tas också i beaktning i instuderingen, dels det berättande innehållet men också hur konsonanter och vokaler kan uttryckas i stråkföringen.

En viktig hjälp för instuderingen är också alla de lärare som jag har tagit lektioner för under hela processen.

⁵ “Hertl, František / Sonata for Double Bass and Piano / Bärenreiter Verlag”, hämtat 2017-06-05, <https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BA11530/>.

⁶ František Hertl, *Sonáta pro kontrabas a klavír*. Kassel: Bärenreiter, 2016.

⁷ ”Emil Sjögren (1853–1918)”, hämtat 2017-06-08, <http://levandemusikarv.se/composers/sjogren-emil/>.

⁸ Emil Sjögren, *Tre sånger för basröst op. 2*. Stockholm: Lundquist, 1954.

2. František Hertl: Sonáta pro kontrabas a klavír

Denna sonat är, likt mycket annan solorepertoar för kontrabas, skriven i solostämning. Det innebär att kontrabasen stämmer i A E H F# istället för G D A E. Solostämman klingar därför en helton högre än noterat.

2.1 Procedur

Det första steget var att dela in satsen i ett par hanterbara delar eller fraser, där indelningen gjordes beroende på andning och musikaliskt innehåll. En nonsens-text med fonem sattes för att skapa en struktur i texten och lättare kunna få fram artikulationsskillnaderna. På några passager gjordes oktavtransponeringar för att passa mitt röstläge. Därefter sjöngs frasen ett antal gånger, analyserades, och togs sedan upp på basen och jämfördes med sången. En ytterligare metod var att spela samtidigt som att lyssna till en sånginspelning för att lättare kunna härma.

2.2 Takt 1–9

Exempel 1. Takt 1–9 ur Hertl. Röda markeringar gäller för sång, och blått för bas.

Första delen är en enda lång 9 takters fras, indelad i två mindre fraser med en andning i mitten endast av sångteknisk orsak (se exempel 2). Texten är endast fonetisk utan någon betydelse. Vokalen 'a' valdes för att underlätta sången i högre register. På betonade taktslag används oftast 'ja' och obetonade 'va' för att få en mjukare konsonant. På musikaliskt motiverat betonade toner, används en hårdare konsonant som 'da'. (Även om textningen i detta första exempel inte är helt genomtänkt.)

Exempel 2. Takt 1–9 ur Hertl. Sångtranskriptionen i klingande notation.

Jämför man sångexemplet (ljudexempel 1⁹) med hur jag spelade på kontrabasen tidigt i processen finns det många skillnader.

Frasering

Den mest avgörande skillnaden i sångexemplet är en instinktiv typ av betoning i takt 6–8, som görs på ett helt annat sätt på basen. Denna betoningsstruktur saknar inte orsak utan är uppbyggd av fyra stycken 2-takter (inom de streckade linjerna i exempel 2) som startar på andra slaget i takt 6. Analyserar man musiken märker man att det är tänkt så, också i pianostämman. Varför upptäckte jag inte det i basspelet?

Det måste bero på stråkdisponeringen som inte faller helt naturligt ut i denna frasering. Efter halvnoten i takt 4 (se exempel 1) slutar man långt ut på stråken och för att kunna använda tillräckligt med stråk på A och G i takt 6 måste man göra lika mycket stråk på ettan, dessutom i nerstråk, vilket resulterar i en typ av accent. Denna accent ligger felaktigt på ”upptakten” och förklarar varför det var nödvändigt att sjunga frasen för att få en naturlig frasering. I ljudexempel 2¹⁰ kompensterade jag detta genom att inte använda hela stråken på B:et i takt 5 utan att sakta ned hastigheten i slutet av tonen.

När samma fras sjungs med pianoackompanjemang görs dock helt andra betoningar (ljudexempel 3¹¹). Ettan i takt 6 betonas här och efterföljande punkteringsfigur börjar plötsligt svagare och följs av ett crescendo in till takt 7.

I sången görs dessutom ett typ av crescendo i halvnoten i takt 2 för att leda vidare i frasen. På basen blir det snarare tvärtom, att tendensen i uppstråket kompenseras genom minskat tryck, som i detta sammanhang blir överdrivet. Vibratot på halvnoten börjar först efter en fjärdedel.

Vibrato

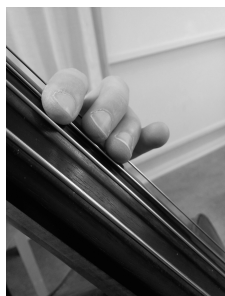


Bild 1. 3-fingret som slår ner vid sidan av 1-fingret ger ett alldeles för stort vibrato.

I sången används vibrato nästan inte alls på första tonen, vilket visserligen kan bero på att den ligger i ett lågt läge som försvårar det. Men på kontrabasen används ett betydligt större vibrato än rösten. Detta skapar en nervös karaktär som rimmar illa med *dolce*¹². Även på C:et i takt 2 (exempel 1) finns betydligt mer vibrato på kontrabasen. Orsaken är att på båda dessa toner tillämpas förstafingret där tredjefingret också slår ner under vibrato. Avståndet mellan 1- och 3-fingret är så stort att det resulterar i ett väldigt brett vibrato, så att det närmar sig en drill. Jämför videoexempel 1, med för mycket vibrato, och videoexempel 7 som är bättre.

I takt 5 står det *espressivo* och då används mer vibrato. Risken är dock att vibratot även här blir för stort på H, men orsaken är inte vänsterhanden utan stråkdisponeringen. Eftersom F# tas i ett nerstråk som måste börja vid froschen för att få fram crescendot takten innan, och H på uppstråk, innebär det att H får hälften så mycket stråk, ungefär som att luften tar slut hos en sångare¹³. Vibratot måste alltid

⁹ Ljudexempel 1_Hertl takt 1 sång.mp3 | Här används inte samma oktavtransponering som i notexempel 1.

¹⁰ Ljudexempel 2_Hertl takt 1 bas.mp3.

¹¹ Ljudexempel 3_Hertl takt 1 sång.mp3.

¹² Charles DeRamus, kontrabasist i Göteborgs symfoniker och universitetsadjunkt på Högskolan för scen och musik, under en lektion 2017-05-06.

¹³ Rick Stotijn, stämledare i Sveriges Radios Symfoniorkester och professor på Robert Schumann Hochschule i Düsseldorf, under en lektion 2017-05-07.

anpassas efter tonhöjd, likt en sångare som har aldrig exakt samma vibrato i olika register. Därför försöker jag på denna ton att inte ha för brett vibrato.

I takt 7 ska första F# betonas och inte efterföljande stråk på A. Därför används mer stråk på nerstråket och mindre på uppstråket, vilket gör att efterföljande stråk automatiskt måste ske närmare stallet för att det ska räcka till. Genom att det planeras i förväg undviks att sista stråket tar slut för tidigt. (Detta syns inte i de tidigare videoexemplen, endast nr 7.)

Portamento

En annan viktig skillnad är användandet av portamento¹⁴. På kontrabasen används det mellan Bb och A i takt 7 (se exempel 1) för att jag tyckte det lät snyggt att betona septimintervallet när jag spelade men också för att det är lättare rent tekniskt att hitta det höga A:et. Detta portamento används inte i sången, och finns tydligen mest av tekniska orsaker, och därför bör det undvikas. Lösningen är att använda en annan fingersättning, genom att ersätta 4 1 3 med 1 0 3 (se exempel 2), och koordinera vänster- och högerhand bättre genom att sakta ner stråken i växlingen och sätta an fingret på A innan stråkvändningen.

I sången finns däremot andra portamenti som inte används på basen, på nedåtgående liten sekund i takt 3 och nedåtgående stor sekund i takt 6. Observera att dessa portamenti endast är nedåtgående och inte uppåtgående som ibland sker i basspelet. Detta innebär att fingersättningen i dessa passager måste ändras, så att samma finger (exempelvis 2–2) glider mellan tonerna.

Tempo

Användningen av tempot skiljer sig markant i vissa passager. Tydligast är att i basspelet (ljudexempel 2) görs ett ritardando de sista takterna medan i ljudexempel 1 hålls tempot uppe eller snarare ökar. Detta kan visserligen bero på att man får slut på luft i sången, men frasen i sin helhet känns ändå naturligare om man inte saktar ner för mycket.

Sedan finns det mer subtila skillnader som till en början var svåra att notera, och lösningen var att spela på basen samtidigt som jag lyssnade på sånginspelningen (ljudexempel 1). Denna metod gjorde mig uppmärksam på att halvnots-C:et i takt 2 (se exempel 1 på sida 6) ska spelas snabbare in på efter G:et. Tendensen är att ta för mycket tid (ljudexempel 2) på grund av lägesväxlingen (videoexempel 1) och därigenom felaktigt betona G.

Dessutom betonas första C:et i takt 2 genom att ta lite extra tid på den tonen, men problemet blir sedan att fortsätta upp i tempo och leda takt 3 in i 4. I basspelet blir detta onaturligt när A:et i takt 3 kommer för snabbt efter G:et, som en omvänd punkteringsfigur. I sången är lösningen att låta B:et följas snabbare efter C:et, så att det nya högre tempot börjar direkt på H:et.

Vidare förkortas halvnoten i takt 4 med en åttondel i basspelet, troligtvis av stråktekniska orsaker, medan den förlängs i sången, antagligen för att andningen kräver det. Idealet är snarare att vara i tempo. Andra halvan av takt 5 stressas på samma sätt som halvnoten i takt 4. Takt 7 saknar också flöde på basen, troligtvis på grund av lägesväxlingarna.

I sångexemplens takt 6 försvinner punkteringen, vilket jag inte ser som ett ideal utan som ett ”fel” i interpretationen. Intressant förlängs den däremot i basspelet, kanske för att hjärnan tar tid på sig att förbereda den komplicerade fingersättningen i takt 7.

¹⁴ Portamento innebär att man glider mellan två toner, som används främst av sångare och violinister.

Riktning

Vid detaljarbetet och strävan att korrekt följa artikulationsbågarna, tenderar interpretationen att negligera de långa linjerna. Min kontrabaslärare Jan Alm poängterar¹⁵ att den melodiska linjen bygger på en treklang (G C E) som leder till F# (takt 5 i exempel 3) och att man därför inte får avbryta flödet mitt i.

Exempel 3. Takt 1–5 ur Hertl. Pilarna visar vart riktningen i frasen leder.

Samma problem som uppkommer i basspelet sker lätt även i sången. Matts Johansson kommenterade¹⁶ att den musikaliska linjen försvann när texten sattes med för stor hänsyn till artikulation.

Att vända stråken utan att tappa flödet och att ansätta konsonanter utan att förlora klangen i sången är två sidor av samma mynt. Men på kontrabasen räcker det inte att vara medveten om detta, det krävs också de nödvändiga tekniska verktygen. När man väl har de tekniska verktygen går det att fullfölja sin vision. Förutsättningen är jämna stråkvändningar utan att släppa tryck och hastigheten i slutet av varje stråk. Nyckeln är att motverka den tendens som finns i nerstråk¹⁷ att det blir ett *diminuendo*, och istället tänka *crescendo* för varje nerstråk.

En annan lösning är att ändra artikulationen och göra bågarna längre, det vill säga ändra text eller stråk. Studerar man pianoutdraget finner man att det faktiskt finns andra bågar än vad som är tryckta i solostämman (se exempel 4). Bågarna är längre i pianoutdraget, med en båge per takt i de tre första takterna. Därför får man anta att bågarna i partituret är fraseringsbågar och att förläggaren i solostämman har brutit de bågarna.

Exempel 4. Takt 2–5 med bågarna från pianostämman.

Anledningen till att bryta bågarna kan vara flera, för att få mer klang, eller att komma med ett tungt nerstråk i takt 2 och 4 för att betona ettorna. Detta sker dock på bekostnad av de längre linjerna i fraseringen. Behovet av att bryta första bågen i sig är onödigt eftersom registret är så lågt att stråken räcker väl hela takten. Att bryta andra takten är mer motiverat då registret är högre vilket kräver större stråkhastighet.

Med anledning av detta kan man prova att följa de längre fraseringsbågarna, och då får man valet att börja med ett upp- eller nerstråk. I slutändan visar det sig att de ursprungliga bågarna ändå är bättre för att få större utrymme för frasering, men processen att testa olika stråk var befruktande. Det gav en insikt om hur det bör låta även med brutna bågar.

¹⁵ Jan Alm, kontrabasist i Göteborgs symfoniker och universitetsadjunkt på Högskolan för scen och musik, under en lektion 2016-10-19.

¹⁶ Matts Johansson, sångpedagog, musiker och dirigent, under en lektion 2016-11-10.

¹⁷ Dorin Marc, professor i kontrabas på Hochschule für Musik Nürnberg, under masterclasses i Tyskland mars 2017.

Hållning

Testar man att sjunga första frasen och sedan spela den på kontrabasen och sedan analysera känslan i kroppen finner man de spänningar i musklerna som uppkommer, som man annars förtränger.

En sådan spänning är hur pannan rynkas vid spelet (se videoexempel 1) medan i sången ögonbrynen snarare höjs när man sjunger (videoexempel 2). Att pannan rynkas kan höra ihop med att man är koncentrerad men också att karaktären är så pass mörk att det är ett uttryck för musikens karaktär. Det senare uppkommer dock inte i sången vilket tyder på att det snarare är kopplat till en spänning. De höjda ögonbrynen är en slags öppenhetsinställning och en känsla av att man berättar något med melodin.

Den andra skillnaden är hur man böjer ner huvudet och nacken och tittar ner i basen i spelet. Det är absolut inget nytt, utan något basister generellt sett är medvetna om, men inte alltid till vilken grad det egentligen sker. Det finns förstås en önskan att visuellt bekräfta det man gör vid lägesväxlingar vid sidan av att använda hörseln. David Moore poängterar¹⁸ att violinsolisterna inte tittar ut mot publiken utan de tittar också in i sina instrument. Skillnaden är att på basen tittar man neråt vilket gör att man går in i en sorts försvarsposition¹⁹ som gör att man blir mer nervös bland annat.

Har man väl noterat detta inser man hur absurt det faktiskt är. Så fort första tonen skulle ansättas riktades blicken neråt, för att se att stråken landade på rätt sträng och på rätt plats på stråken, samt att bekräfta placeringen av fingret på greppbrädan. Det är tydligt de första sekunderna i videoexempel 3²⁰. Detta testade jag flera gånger i rad, och skedde helt spontant. Sjungandet var ett sätt att medvetandegöra detta beteende. Att däremot hålla blicken uppe kan lätt bli statiskt och stelt. För att skapa riktning i fraserna blev jag därför rekommenderad²¹ att byta blickriktning varannan takt, att titta åt t.ex. vänster första takt, åt höger takt 3 och åt vänster takt 5. Se hur detta görs i praktiken i videoexempel 2 och 4.

Avslutningsvis noterades spänningar i knäna och hur fötterna lyftes och inte stod stadigt i golvet (se videoexempel 5). Detta beror på att man i takt 5 och framåt går upp i högre lägen på instrumentet och därför lutar hela kroppen framåt. Detta beteende sker uppenbarligen inte i sjungandet, för där är fötterna stadigare förankrade i golvet men med en flexibel balans mellan dem där balansen flyttas till synes spontant, och knäna avspända. Jämför man med basspelet är knäna betydligt mer låsta. Den rörelse som sker är främst framåt eller bakåt och inte så mycket sidledes som i videoexempel 6.

Dessa extra spänningar är inte önskvärda och går att lösa genom att låta basen komma mot kroppen istället för tvärtemot för att nå de högre lägena.

¹⁸ David Allen Moore, kontrabasist i Los Angeles Philharmonic och lärare på University of South California, under en kontrabaskurs i augusti 2016 på Yehudi Menuhin School utanför London.

¹⁹ Jan Alm under en gemensam lektion på Högskolan för scen och musik 2016-10-24.

²⁰ Videoexempel 3 takt 1–9 bas instinktivt.mp4.

²¹ Matts Johansson under en lektion 2016-11-10.

2.3 Takt 10–17

Andra delen består av en 7 takters fras. I sången oktaveras allt ner fr.o.m sista tonen i takt 12.

10 Va ja da da ja da ja
p dolce *mf*

14 da da ja da ja da ja da da ja
mf *p*

Exempel 5. Takt 10–17.

På synkoperna i takt 14 görs ett suckande fram och tillbaka i sången (ljudexempel 4²²), motsvarande dynamiken <> i exempel 5. En önskad betoning uppkommer på ettan i 14, troligtvis eftersom den spelas nära froschen. En lösning är att inte göra ett tillbakaflytt efter halvnoten i 13, för att komma längre ut på stråken och få mindre tryck. Efter det höga E:et i takt 15 måste jag också undvika att göra ett glissando däremellan, varför jag kan använda tummen på B för att eliminera lägesväxlingen (exempel 6).

10 spets 1/2 11 1/2 12 13
p dolce *mf*

14 15 16 17
mf *f*

Exempel 6. Takt 10–17.

E:et (klingande F#) i takt 15 blommar ut mer i sången än vad som görs i basspelet (ljudexempel 5). Den tonen kräver uppenbarligen mer stråk, dels eftersom det är en rent fysiskt högre ton än de andra samt att frasen delvis leder dit. Därför väljer jag att binda G# A H samma takt för att komma närmare froschen och få mer utrymme för E:et, som också blommar ut mer på ett nerstråk.

Matts Johansson föreslår att tänja slagen mer som i tredje slaget i takt 12, det vill säga göra den första åttondelen längre. Detta underlättar röstens klangbildning på H:et (klingande C#) som ligger i ett relativt högt läge. Dessutom hjälper det för intonationen i basspelet genom att det skapas en stabil grund att intonera kvinten.

2.3 Takt 16–29

I sången görs det långa F#:et i takt 17 först svagt med ett crescendo genom hela tonen och med gradvis intensivare vibrato, med fullt vibrato först på andra slaget. I takt 24 (exempel 7 nästa sida) sätts texten 'va' för att möjliggöra bredare accenter. På kontrabasen görs instinktivt mer vibrato på första åttondelen efter överbindningen än på den andra, trots att när jag sjunger sker betoning mer på andra åttondelen. Orsaken är att 2-fingret tenderar att ge mer vibrato än 1-fingret.

²² Ljudexempel 4_Hertl takt 10 sång.mp3.

I sången görs ett crescendo intill takt 26 och diminuendo redan takt 26. För att lyckas med det på kontrabas måste stråken vinklas för att först komma närmare stallet (bild 2) och sedan närmare greppbrädan (bild 3).



Bild 2. Spetsen vinklas ner mot golvet för att stråken ska kunna gå närmare stallet i ett nerstråk.



Bild 3. Stråken vinklas uppåt för att komma närmare greppbrädan.

16 17 18 19 20 21

— da ja da da ja ja da va da da va

<> *p* *f*

— da ja da da ja *f* *espr.*

22 23 24 25 26 27

ja da ja da va va va va va ma va.

ff pesante

ff pesante

Exempel 7. Takt 16–27.

Vid *espressivo* i takt 20 ska det inte vara för svagt, eftersom frasen leder dit.

Den första överbundna sextondelen i takt 26 ska inte vara för kort, utan organiskt träda fram ur den långa noten genom att göra ett typ av *accelerando* under *accelerando*.

2.4 Takt 30–37

I takt 30 ska E inte stressas utan ta något mer tid än de efterföljande sextondelarna, likaså G två takter senare (exempel 8).

Exempel 8. Takt 30–39.

I sången görs vibrato på G i takt 34, men inte instinktivt på kontrabasen eftersom det är enkelt att ta den som en flageolett. Takterna 34 och 35 sjöngs instinktivt något starkare (*piú* i exempel 8), och detta är en bra musikalisk idé, då takt 34–37 kan ses som ett svar på de första takterna.

C:et i takt 35 ska betonas. Åttondelarna innan är som en upptakt, men det är lätt att första slaget accentueras, dels på grund av stråkdisponeringen men också för att det är ett nerstråk. Lösningen är att tänka ett crescendo på nerstråket och använda hela stråken i takt 34 för att komma ut mot spetsen. De tre efterföljande åttondelarna ska inte ta för mycket stråk (se exempel 8). De två påföljande åttondelarna måste ta ännu mindre stråklängd i anspråk för att inte betonas, dels för att det är en åttondel mindre men också för att registret är lägre och kräver mindre stråkhastighet.

2.5 Takt 38–53

I sången görs instinktiv extra betoning tidsmässigt på första sextondelen i takt 47 (exempel 9) och andra slaget i takt 48, jämför utan eller med denna betoning i ljudexempel 5²³ och 6²⁴.

Exempel 9. Takt 45–53.

I takt 47–48 gäller det att undvika gap mellan G och E, samtidigt som den senare inte får accentueras. Lösningen blir att inte ha för hög hastighet i början av G:et, och göra E med litet stråk (i teorin $\frac{1}{4}$) så att man befinner sig nära spetsen på de första sextondelarna, och därifrån gradvis öka stråklängden för att så småningom hamna vid froschen på *ff* i takt 49. Första sextondelsgruppen tar lika mycket stråk som föregående åttondelar, varefter den andra sextondelsgruppen kan ta nästan ett fullt stråk i anspråk. Sista fyra sextondelarna spelas *detaché* och där ska stråklängden ökas gradvis, men förenklat halvt stråk de två första och helt stråk de två sista. Halvnoten bör befinna sig nära stallet och med långsam hastighet i början. I takt 50 görs en önskad accent på G, medan

²³ Ljudexempel 5 Hertl takt 45–47.mp3.

²⁴ Ljudexempel 6 Hertl takt 45–47.mp3.

betoningen i sången finns på F som en sorts appoggiatura. Anledningen till att G blir betonat är för att det är nerstråk som man lätt trycker till med lite för hög hastighet. Jag försökte att motverka det genom att använda kortare stråk men det hjälpte inte. Därför valdes ett annat stråk, enligt exempel 9. I sången görs ett glissando mellan Ab och G, och således används samma finger på G (3) för att underlätta detta.

I takt 53 ska den andra åttondelsgruppen betonas enligt sången. Tendensen i basspelet är att istället betona den sista gruppen, får man helt enkelt försöka motverka detta med stråken. Sången var här ett utmärkt sätt att uppmärksamma detta.

2.6 Takt 54–63

Exempel 10. Takt 54–60.

Instuderingstiden för passagen i exempel 10 var väldigt lång, då det var svårt att sjunga alla intervall och toner. Men allt detta arbete gjorde instuderingen på instrumentet betydligt snabbare, då intonationen blev säker när man sedan spelade detta på basen i de större lägesväxlingarna. Sången avslöjar om gehöret är med. Knut Gullbrandsson skriver i sin kontrabasskola²⁵:

Jag anser, att huvudsaken för att lära sig spela rent på kontrabasen är att man vet, hur en ton eller fras skall låta, innan man spelar den. M. a. o. man skall kunna sjunga vilken intervall som helst och först uppfatta, hur den skall klinga innan man spelar tonen. Detta bör nog kontrolleras från början.

Med rösten användes vibrato på åttondelen takt 55 (se exempel 10). Detta är motiverat eftersom det är en viktig punkt i frasen. Detta gjordes inte på kontrabasen, troligtvis på grund av tekniska orsaker. C:et tas med 3-fingret och G med tummen vilket innebär att man har ett stort avstånd mellan fingrarna som skapar en spänning i handen och försvårar vibrato.



Bild 3. Det stora greppet ger en spänning i handen vilket försvårar vibrato.



Bild 4. För att underlätta för vibrato läggs tummen intill pekfingret.

²⁵ Knut Gullbrandsson, *Kontrabasskola*. Stockholm: A. B. Nordiska Musikförlaget, 1941, 2.

Vid *a tempo*, ska frasen ledas in till takten efter genom att spela svagare på G# och därefter göra ett crescendo in till F.

Med hjälp av sången observerades att mellan C och E i takt 58, var jag långsam troligtvis på grund av lägesväxlingen. I min interpretation valde jag att uppehålla extra länge på D i slutet av takt 57 och därför var C i takt 57 i sången extra kort. Vidare betonas upptakten på Eb felaktigt på kontrabasen och det blir ett gap innan. Lösningen blir att ha Eb och de två föregående tonerna i samma stråk. Nackdelen blir att man då hamnar bakvänt takten efter, då uppstråket ligger på den betonade delen av takten.

Exempel 11. Takt 60–63.

I takt 60 (exempel 11) binds hela första takten, för att skapa längre linjer i frasen. Takten efter gör jag ett portato på de två första sextondelarna för att kunna hamna på nerstråk takt 62.

2.7 Takt 92

Efter återtagningen i takt 70 kommer i takt 92 (se exempel 12) en coda, som sjungs i falsett. Här valdes en annan, dovre vokal och en mjuk konsonant i de tredje sista takterna för att få en mer intim karaktär. Se ljudexempel 7²⁶. På kontrabasen skapar jag en ny stämning genom flautando²⁷.

Exempel 12. Takt 92–96.

I takt 104 (exempel 13) valdes en annan vokal ('o') för att prägla diminuendot. Eftersom röstens register är begränsat, är denna fras inte möjlig att sjunga utan att oktavtransponera mitt i. Dessutom måste man gå över till falsett någonstans, jag provar först att göra det på E i takt 3 men då blir övergången så tydlig att man hör ett glapp i klangen och därför väljer jag att göra detta innan bågen (ljudexempel 8²⁸).

Exempel 13. Takt 98–106. Övre notplanet är sångtranskriptionen och det undre är kontrabasstämman.

²⁶ Ljudexempel 7 takt 92 sång.mp3.

²⁷ Flöjtliknande ton skapas genom att spela närmare greppbrädan.

²⁸ Ljudexempel 8 Hertl takt 98 sång.mp3.

På kontrabasen är det bekvämt att ha en fingersättning som medför strängbyten mitt i fraserna. Detta ger en ojämn klang och gör att vissa toner ”sticker ut” (ljudexempel 9²⁹). Därför väljer jag att stanna längre på tredje strängen och byta när sången går över till falsett för att klangskillnaden ska uppkomma på ett naturligt ställe (ljudexempel 10³⁰). Övergången till första strängen blir trots det märkbar då den strängen är mycket mer briljant, och man då förlorar det naturliga flöde som rösten ger. Lösningen är att vara förhållandevis nära stallet på andra strängen och gå tillbaka närmare greppbrädan samt att släppa på trycket vid övergången till toppsträngen.

Falsetten i sången uppkommer de sista takterna samtidigt som flageoletterna i kontrabasen, och speglar varandra i klangfärg.

Med rösten görs en svällare näst sista takten. Detta gör man inte naturligt på kontrabasen eftersom man vill hålla en hög hastighet med lätt tryck på sista tonen för att den ska svara, men ofta tenderar man att ha för hög hastighet i början för att stråket ska räcka. Därför riskerar man att stråken ”tar slut” och man måste då sänka hastigheten vilket medför ett diminuendo. Är man dock medveten om detta, och vill härma sångrösten, går man istället närmare stallet och håller en låg hastighet för att accelerera gradvis mot andra takten.

Sista fjärdedelen är svår att få till utan att få en accent. Lösningen är att kombinera lättare tryck och gå längre från stallet, dock utan att tonen förlorar substans. När man sjunger upptäcker man hur balansen ska vara mellan de långa tonerna och fjärdedelen.

²⁹ Ljudexempel 9 Hertl takt 98 bas ver 1.mp3.

³⁰ Ljudexempel 10 Hertl takt 98 bas ver 2.mp3.

3. Emil Sjögren: Bergmanden

3.1 Text

Bergmanden skrevs av Henrik Ibsen (1828–1906) år 1851. Texten handlar om Bergmanden, en sinnebild för den unge Ibsen, som gräver sig allt djupare ner i bergen för att hitta skatterna som finns längst ner. Detta kan ses symboliskt om en konstnärssjäl som är beredd att gå ner i djupet för konstens skull, och det är hans öde.

Bergvæg, brist med drøn og brag
for mit tunge hammerslag!
Nedad må jeg vejen bryde,
til jeg hører malmen lyde.

Dybt i fjeldets øde nat
vinker mig den rige skat, –
diamant og ædelstene
mellem guldets røde grene.

Og i dybet er der fred, –
fred og nat fra evighed; –
bryd mig vejen, tunge hammer,
til det dulgtes hjertekammer!

Engang sad som gut jeg glad
under himlens stjernerad,
trådte vårens blomsterveje,
havde barnefred i øje.

Men jeg glemte dagens pragt
i den midnatsmørke schakt,
glemte liens sus og sange
i min grubes tempelgange.

Dengang først jeg steg herind,
tænkte jeg med skyldfrit sind:
dybets ånder skal mig råde
livets endeløse gåde. –

End har ingen ånd mig lært,
hvad mig tykkedes så sært;
end er ingen stråle runden,
som kan lyse op fra grunden.

Har jeg fejlet? Fører ej
frem til klarhed denne vej?
Lyset blinder jo mit øje,
hvis jeg søger i det høje.

Nej, i dybet må jeg ned;
der er fred fra evighed.
Bryd mig vejen, tunge hammer,
til det dulgtes hjertekammer! –

Hammerslag på hammerslag
indtil livets sidste dag.
Ingen morgenstråle skinner;
ingen håbets sol oprinder.³¹

³¹ Henrik Ibsen, *Samlede værker*, Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & søn), 1899, 243–245.

3.2 Val av tonart

Röstomfånget i detta stycke ligger väldigt nära kontrabasens mest uttrycksfulla läge, och fungerar att spela i klingande transponering. Däremot blir det väldigt många hopp mellan tumläge och lägre positioner på instrumentet, så det är fördelaktigt att transponera ner för att öka spelbarheten. Dessutom befinner sig mitt instrument för närvarande i solostämning och därför ville jag kunna spela stycket i solostämning. Detta innebär att man som kontrabassist får spela noterat eb-moll för att det ska klinga i originaltonarten f-moll. Eb-moll är dock ingen lätt tonart att spela i, och dessutom klingar det inte så bra på instrumentet. D-moll resonerar betydligt bättre, då det finns öppna strängar i den tonarten (D, A och G). Därför väljer jag att transponera ner hela stycket till den tonarten, som klingande blir e-moll.

Mitt mål med detta stycke var att använda texten som uttrycksmedel, något som inte finns i instrumentalmusiken. Problemet är att när jag textar stängs det kroppsliga instrumentet, det sker på ett sådant sätt att jag tappas kontroll över tonbildningen. Musikaliteten ska frigöras på ett annat sätt, och textningen bör därför ske i andra hand eller åtminstone sida vid sida med det rent hantverksmässiga arbetet.

Jag valde att notera hela stycket i klingande notation, noterat i samma oktav som sångstämman och således en oktav högre än brukligt, för att undvika hjälpstreck i basklav.

3.3 Takt 1–12

Berg - væg, brist med drøn og brag for mit tun - ge ham - mer - slag!
Tombe, o roc, à grand fra - cas, sous l'ef - fort de mes deux bras!

Exempel 14. Originaltonart. Takt 5–8.

Det var svårt att få rätt artikulation på de punkterade fjärdedelarna, som uppträder som motiviskt material genom stycket. I sången framförs allt legato (ljudexempel 11³²) men att spela allt legato med samma artikulation, ger dels ett tråkigt intryck men också fel karaktär. Texten och användningen av konsonanter saknas för instrumentlisten. Det hela var en process, men lösningen blev i slutändan att använda en flexibel artikulation som berodde på texten. Legato, portato och detaché användes på olika ställen sedan genom hela stycket för att betona ordväxlingarna.

³² Ljudexempel 11 Bergmanden takt 1–29 sång.mp3.



Exempel 15. Takt 5–6 i d-moll. (Klingande notation.)



Exempel 16. Takt 5–6.

Två nerstråk följt av två uppstråk – oavsett artikulation – i första takten är enda acceptabla stråket (se exempel 15 samt ljudexempel 12³³). Att vända stråken fram och tillbaka (exempel 16), är uteslutet för det är nästintill omöjligt att göra det utan att få fram en oönskad accent på åttondelarna till följd av proportionerligt för mycket stråk, eller glapp innan på grund av tillbakaflytt närmare froschen.

Den första halvan av takt 5 (exempel 17) är följaktligen legato men den andra delen portato för att markera att 'brist' och 'med' är två olika. Takt 7 är det tvärtom, först portato ("for mit") och sedan legato ('tunge'), vilket speglar texten.

Texten innehåller en tyngd i uttrycket, och för att få den karaktären ska man betona första slaget i takterna. Tredje slaget i andra takten ('brag') får därför inte betonas, som lätt blir tendensen när man har plats att dra till stråken utan efterföljande toner. Att använda hel stråklängd på 'drön' och sedan två halva längder skapar rätt frasering.



Berg-væg brist med drön og brag for mit tun-ge ham-mer- slag!

Exempel 17. Takt 5–8.

Risken med portato är att avfrasera de punkterade fjärdedelarna, som uppträder som motiviskt material. Kopplat till rösten bör vokalen sjungas hela tonen, då den musikaliskt leder vidare till nästa. Men ett sångtekniskt problem som går genom hela stycket är svårigheten att sjunga på vokaler hela tonlängden, då tendensen är att företa konsonanter i särskilt långa notvärden. Denna tendens visar sig sedan även uppkomma på kontrabasen, när portato används.

Rent textligt ser vi att de tunga slagen i takt 5 och 6 har tätt med konsonanter ('berg', 'brist', 'drön', 'brag') medan i takt 7–8 finns det fler mjuka konsonanter. Rent konkret blir då ansatsen i takt 7 ('for') mjukare än tidigare, medan uppstråket får en skarpare ansats ('tunge').

³³ Ljudexempel 12 Bergmanden för kontrabas och piano – live.mp3.

Vibrato



Bild 5. 4-fingret i en position nära sargen ger ett spänt grepp som försvårar vibrato.

Vibratot på kontrabasen och sången är båda något man får öva upp men jag har upptäckt att det är lättare att få ett jämnt och naturligt vibrato med rösten, även om det ibland är lättare att få ett kontinuerligt vibrato med fingrarna.

Studerar man första takten kan man om man jämför rösten och kontrabasen upptäcka att vibratot är snabbare i basspelet samt att frekvensen ökar efter övergången från D till F i första takten (särskilt när detta tidigare spelades i Eb-moll det vill säga ett Gb). Anledningen till det är att jag byter finger från 1 till 4 och uppenbarligen har jag svårare att ha ett långsamt och jämnt vibrato med fjärddefingret. Dessutom är handpositionen i relation till sargen på instrumentet sådan (se bild 6) att den är mer spänd vilket gör vibratot mer svårkontrollerat.

3.4 Takt 9–13

I takt 9 är konsonanten 'n' mjuk, till skillnad från 't' två takter senare. Därför får man göra tonansatsen lika mjuk, men tendensen blir då att tonen kommer för sent. Här kan man då lära sig av hur sångare arbetar med detta, då praxis är att ansätta vokalen där noten står och konsonanten före. Detta innebär då att man ska få kontakt med strängen före slaget.

9

Ned - ad må jeg vejen bry - de, til jeg hø-rer mal-men ly - de.

Exempel 18. Takt 9–13. Notera skillnaden i hårdhet på konsonanterna i första tonen takt 9 och 11.

I takt 12 gjordes instinktivt en avfrasering, även sjungandes, men det bör undvikas för att hålla intensiteten uppe. Avfrasering står pianot för, då ett diminuendo är inskrivet takten efter.

3.5 Takt 14–27

14

Dybt i fjel-dets ö-de nat vin-ker mig den ri-ge skat, di-a-mant og æ-del-ste-ne

Exempel 19. Takt 14–19.

Härifrån kan man tänka mer horisontellt och inte lika tungt, och därför fungerar legato bättre här i början. I takt 15 (exempel 19) binds de två första slagen ihop eftersom det är ett och samma ord. Trots den mera lugna karaktären bör första tonansatsen vara artikulerad då 'dybt' har en ganska skarp inledningskonsonant. De efterföljande är betydligt mjukare, för att inte tala om påföljande takten med ett ord utan konsonant före vokal ('öde'). Sista fjärdedelen i takt 15 kan förlängas för att skapa en lång linje över fyra takter. Man kan därför tänka att man ansätter 't' en åttondel senare.

I övergången mellan takt 18 och 19 bör det inte vara antydning till glottisansats ('og' sjungs o). Detta tar jag inte hänsyn till i transkriptionen, utan betraktar frasen ur en mer musikalisk synvinkel där det blir bäst flöde med två stråk per takt. Då takt 18 inleds med en fjärdedels längd och tre efterföljande halvnotslängder med stråken, sker 'diamant' på övre hälften av stråken för att undvika accent där. Trots det får inte tonsatsen vara slapp, då 'd' är en tämligen skarp konsonant och att på övre hälft har man mindre tyngd.

Från takt 20 (se exempel 20) var det extra svårt att finna ett stråk som ger texten rättvisa. En upprepande ton blir väldigt fyrkantig med detaché på 'mellem' och därför görs här portato. Därefter används legato på 'guldets' och 'grene' för att sammanföra ordstavelserna, och portato på 'røde' för att undvika accent eller tillbakaflytt innan åttondelen. Slutet av takt 21 bör avfraseras något, i praktiken innebär det förutom diminuendo även poco rallentando.

Efterföljande takt är däremot inte lyckad med samma stråk, det är subtilt men som helhet blir det ändå uppenbart fyrkantigt³⁴. Därför gör jag en variation, och enklast är att ersätta det första portatot med detaché. Detta innebär att takt 23 hamnar på ett uppstråk vilket gör att fraseringen instinktivt blir annorlunda på kontrabasen. I sången betonas ettan på 'røde' och det bör göras även med stråken, även om det känns bakvänt med det stråket som är skrivet. Jag får tänka crescendo på nerstråket vid 'guldets', och ett subtilt diminuendo på 'røde'.

20

25

Exempel 20. Takt 20–29. Övre notplanet är originalstämman och undre transkriptionen för kontrabas.

I takt 24, binds två ord ihop ("Og i") och separerar ett enda ord ('dy-bet'). "Og i" uttalas som en diftong ("Åi") utan mellanliggande konsonant och därför används legato för att inte skapa en hård kant mellan orden. Dessutom underlättas crescendot med ett uppstråk och sedan två separata stråk.

I takt 26 går melodin ner till ett lågt Bb vilket inte ligger i min rösts användbara läge. Då är det lätt att trycka till, men det ska jag inte göra för det stänger snarare klangen. Följaktligen får denna passage en piano-nyans som i sitt sammanhang är interpretatoriskt fördelaktigt, även på kontrabasen. Det blir som en kommentar till föregående sats och bildar en stark kontrast till kommande "Bryd mig vejen", som då uppträder som ett plötsligt utbrott. I slutet på takt 25 vill jag hamna på nerstråk då det är en avfrasering där innan andning i sången, diminuendot får dock inte

³⁴ Ekkehard Beringer, stämledare och kontrabasist i NDR Elbphilharmonie Orchester, under en lektion i Tyskland 2017-03-21.

ske för tidigt. Eftersom takt 26 enligt ovanstående resonemang skulle vara i piano-nyans är det en fördel att befinna sig vid spetsen på ett uppstråk.

Likt takt 25 bör takt 27 avfraseras, eller åtminstone lämna utrymme för andning. På kontrabasen behöver man visserligen inte andas och därför kan man göra ett crescendo intill 28. Trots det vill man ändå simulera dels den pausen som andningen innebär och nystartad energi intill takt 28. Därför är det fördelaktigt att avsluta på nerstråk i takt 27 och sedan göra ett snabbt tillbakaflytt, likt snabbandning, till ett nytt nerstråk på takt 28. I praktiken innebär detta något extra tid. Alla toner i takt 26–28 spelas på D-strängen för att behålla den mörka karaktären och för att inte låta D C# C sticka ut på den mer briljanta G-strängen. Men framförallt är det för att takt 28 är i *forte* och de låga tonerna måste spelas på D-strängen, och följaktligen måste takterna innan också göra det.

I takt 28 är det naturligt att göra tonerna quasi staccato, men jag ska försöka hålla tonerna längre för att skapa ett flöde. Kopplat till sången måste hela meningar fram, inte enskilda ord. I takt 29 oktaveras C ner en oktav därför att jag tycker det ger en extra tyngd. Det kan hända att Sjögren hade önskat skriva det så men att han inte kunde göra det då röstomfånget hos en bassolist är begränsad. På kontrabasen finns inga sådana begränsningar.

3.6 Takt 30–40

30
 til det dulg-tes hjer - te - ka-mer! Bryd mig ve - jen, tun-ge

35
 ham-mer, // til det dulg - tes hjer - te - kam-mer!

Exempel 21. Takt 30–40.

I takt 30 (exempel 21) sätts sista konsonanten i ordet 'til' på tredje slaget för att skapa en katapult för efterföljande upptaktsgrupp, som i sig bör tänjas det vill säga förlängas på C#. Pianostämman har långa toner så det finns utrymme till viss frihet. Att som instrumentalist tänka att man ska avsluta tonen med en konsonant gör att man håller ut tonen längre.

I takt 31–32 är konsonanterna hårda (undantaget 'hj') och därför bör artikulationen vara skarp, vilket passar bra till passagens karaktär. I takt 34 förlängs G när detta sjungs för att få en känsla av klimax på Bb. Även Bb ska förlängas, men det är svårt på kontrabasen då stråken tenderar att "ta slut". Man får då se till att vara väldigt nära stallet och inleda med långsam hastighet för att spara på stråken. Då efterföljande fras är i *piano*, samt att de två avslutande tonerna bör ha vibrato och det inte går att göra på G-strängen, spelas hela frasen på D-strängen.

3.7 Takt 41–68

Något långsammare.

En-gang sad som gut jeg glad un - der him - lens stjer - ne - rad,
 Je me vois, gar - çon joy - eux, sous les as - tres clairs des cieux,

tråd-te vå-rens blom-ster-ve - je, hav-de bar-ne - fred i e - je. Men jeg glem - te
 bat-tant la cam - pa - gne ro - se, pur, une âme à peine é - clo - se. J'ou - bli - ai l'é-

Exempel 22. Takt 41–49 (i originaltonart). Här får texten en stor betydelse för interpretation.

I takt 41 (se exempel 22) träder texten fram som ett avgörande underlag för interpretation. ”Engang sade som gut jeg glad” (En gång satt jag glad som pojke) vittnar om en äldre man som tittar tillbaka på sin barndom. Klangen ska därför spegla denna nostalgi genom en öppen, färgrik piano-nyans.

Vid Något långsammare byts taktarten till $\frac{3}{4}$ men trots det upplevs ettorna som upptakter och därför ska de andra taktslagen alltid betonas³⁵, likt en sarabande. Detta upptäckte jag inte ens när jag sjöng detta, även om jag undermedvetet hade en känsla av det. Så här i efterhand kan man se att det inte bara är musiken som har dessa betoningar utan också texten, på grund av versmåttet:

Engang sad som gut jeg glad
 under himlens stjernerad,
 trådte vårens blomsterveje,
 havde barnefred i eje.³⁶

För att kunna inleda frasen försiktigt börjar jag med uppstråk och binder sedan ihop den punkterade fjärdedelen och åttondelen. Risken med detta stråk är att ettan i andra takten betonas eftersom det är ett nerstråk. Tredje takten bör ansättas mjukt medan takten efter något skarpare, jämför ’u’ och ’s’.

I takt 45 stegras intensiteten och frasen ska hållas ihop i fyra takter. Istället för att avfrasera i nästa takt ska frasen ledas ända in till ’eje’, trots att jag har valt att ha ett uppstråk där. I praktiken innebär det crescendo på punkteringsfiguren i takt 48. För att kunna öka intensiteten under hela

³⁵ Jan Alm under en lektion 2017-05-19.

³⁶ Henrik Ibsen, *Samlede værker*, 243.

frasen används först sparsamt med vibrato de fyra första (takt 41–44), och därefter mer vibrato gradvis, men f.r.o.m andra slaget i takt 45.

Triolfigurerna (börjar i takt 43) syftar troligtvis till ett skapa en lätthet i uttrycket, en sort lekfullhet som Bergmanden hade som ung. Därför görs triolerna lite friare så att de nästan kan liknas vid en åttondel följt två sextondelar. I takt 46 uppträder en punktering med sextondel som tydligt ska urskiljas från triolerna innan.

I takt 49 är solisten ensam på första slaget och därför vill man gärna betona och uppehålla sig på ”Men” som rent textligt också betyder en vändning. Däremot gör detta att den långa linjen i frasen försvinner. Början är aldrig intressant, utan led alltid vidare³⁷.

I takt 55 inleds i pianots överstämma en fras som leder vidare genom solistens insats ända t.o.m. takt 60. Det hjälper att kunna sjunga pianostämman under pausen för att hålla ihop frasen.

Från takt 65 följer fyra takter med samma korta punkteringsfigur, och här är det viktigt att göra tydliga sextondelar för att rösten inte ska tyngas ned. Även textligt finns det anledning att ha en bestämdhet i uttrycket då Bergmanden övertygad tänker ”dybets ånder skall mig råde...”.

3.8 Takt 69–88

69 *pp* *f* *pp* *f*

End har in-gen ånd mig lært, hvad mig tyk-ke-des så sært;

73 *f*

end er in-gen strå-le run - den, som kan ly - se op fra grun - den.

Exempel 23. Takt 69–76. Jämför hur stråksättningen varierar beroende på texten i takt 69, 71 och 73.

Karakteren i pianostämman och rörligheten i sångstämman kommer bättre till uttryck i ett snabbare tempo i denna del (se exempel 23). Här är det som tidigare givet att ha portato på punkteringsfigurerna och därefter väljer jag att binda ihop efterföljande fyra toner i samma stråk, för att efterlikna sångens legato. Däremot blir det intetsägande med helt legato alla gånger det uppkommer, och därför har jag valt att använda portato beroende på texten.

I första takten binds legato ’ingen’ medan ”ånd mig” portato. Två takter senare är texten annorlunda och följaktligen blir stråket annorlunda. Här är ’tyckedes’ ett enda ord och därför binds de tre tonerna. I takt 73 är dynamiken mer extrovert och dessutom är åttondelarna markerade med accenter. Därför är jag beredd att offra flödet och gör de två sista åttondelarna detaché (eller quasi martelé) efter ett legato på ’ingen’. Kulmen på alla dessa fraser bör inte göras för kort utan kan snarare förlängas för att ledare vidare mot nästa. Sista konsonanten kan tänkas ansättas en åttondel senare för att vokalen helt säkert ska kunna klinga hela notvärdet.

De fortsatta takterna i exempel 24 på nästa sida stråksattes enligt ovanstående resonemang. Takt 81 gjordes portato när upprepade toner skedde inom samma ord, annars detaché.

³⁷ Matts Johansson under en lektion i 2017-03-02.

77 *p* Har jeg fej - let? Fö - rer ej frem til klar - hed den - ne

80 *ff* vej? Ly - set blin - der jo mit ö - je, hvis jeg sø - ger i det hö -

Exempel 24. Takt 77–84.

3.9 Takt 89

I återtagningen takt 89 (se bilaga) används samma tänk som i inledningen. Däremot på första tonen är texten annorlunda: ”Nej, i dybet...” och för att gestalta ’Nej’ används en accent på det tonen (se bilaga). I takt 98 är texten mer vertikal och upprepande (”Hammerslag på hammerslag”) och därför spelar jag denna fras helt och hållet detaché.

I takt 106 (exempel 25) får man välja en fingersättning, beroende på om man vill ha den sista tonen fast eller med öppen sträng. Det går att ta hela frasen på D-strängen men öppen sträng ger ingen bra avslutning, man vill ha vibrato, och därför tar jag det på A-strängen. Nästa fråga är när man ska växla från D- till A-sträng. Att ha toner som F# och högre är uteslutet på A-strängen då de inte klingar så bra där. Jag väljer att byta till A-sträng från och med F och för att maskera övergången till en mörkare sträng, går jag närmare stallet.

102 Ingen mor - gen - strå - le skin - ner, in - gen hå - bets sol op - rin - der, in - gen hå - bets sol op - rin - der.

Exempel 25. Takt 102–108.

4. Resultat

4.1 Sjunga på instrumentet

Det kan låta banalt och självklart men den kanske viktigaste skillnaden mellan sången och stråkinstrument är att rösten alltid är enstämmig. Detta faktum gör att man som sångare inte kan göra annat än att alltid tänka i melodier, och det är nog en av de viktigaste lärdomarna man kan dra. Fraseringen blir mer tydlig än när man har brutna treklang eller dubbelgrepp, som ibland kan göra det svårare att få en tydlig bild av sammanhanget.

Att sjunga innebär att konstant ha ett legato där användningen av konsonanter och vokaler varierar artikulationen. Fraseringen är naturligare, mer levande och flexibel i rösten. Analogt tar varje ton aldrig exakt lika mycket plats på stråken utan har sin varierade roll i frasen.

Dessutom är vibratoto i sången mer konsekvent medan det på kontrabasen kan bli mer ojämnt över olika toner beroende på vilket finger som används och om det är en flageolett eller inte. Klangen är också densamma, som att allt spelas på en och samma sträng. Jag har mer klang när jag sjunger och lägger in mer känsla i framförandet, dels på grund av att texten gör att man har ett drama att gestalta och man vet vad man vill förmedla. Det är inte alltid självklart i en sonat då det inte finns en text att ta hjälp för att hitta rätt karaktär. För det andra blev det i instuderingen av Bergmanden tydligt att jag njuter mer av min egen klang i sången. Har man väl gjort en andning, kan man hålla ut en ton nästan hur länge man vill. På kontrabasen tar ett stråk slut betydligt snabbare än vad man ibland önskar. En fylig klang är således också ett särdrag för sången.

4.2 Sången som verktyg i övning

Sången har visat sig vara ett användbart verktyg som man kan utnyttja i sin övning. Att sjunga en kort fras är ett enkelt sätt att få en klar bild över hur musiken skulle klinga helt naturligt. Ofta finner man då svaren på de musikaliska frågorna.

Framförallt är det fraseringen som genom sången oftast blir naturligare, då det inte finns några tekniska hinder i vägen, om än väldigt få. Med stråken är det lätt att göra accenter på ställen man inte avser, och har man övat en passage många gånger är det lätt att man vänjer sig vid ett felaktigt beteende och gör därför inte något åt det. Användningen av konsonanter gör att sången i vissa fall kan göra att man blir mer medveten om hur man avslutar toner. Rösten ger med andra ord framförallt en större medvetenhet om stråken.

Det finns inget bättre sätt att testa gehöret än att sjunga, och kan man inte sjunga intervallerna är det ett tecken på att det är något fel med gehöret. Detta är ofta en snabb väg att gå för att få en mer exakt intonation.

Att sjunga under sina övningspass, och framförallt att sjunga medan man spelar, ger mer energi i övningen. Sången är så starkt förknippat med vår egen kropp att det på något sätt gör att man blir mer närvarande, och man släpper lös kreativiteten.

4.3 Vad man kan lära sig av sången

När man imiterar sången handlar det främst om frasering, och detta bygger mestadels på stråkdirigering. Sången är oberoende av upp- och nerstråk, vilket gör att de betoningar och riktningar i fraserna som sker är mycket mer naturliga än vad som sker med stråken om man inte har tänkt till. Man måste lära sig att kompensera för de tendenser som finns. Det är många kommentarer som återkommer som belyser detta problem. För det första ska nerstråk undvikas att accentueras, och man måste kunna tänka crescendo i nerstråk för att motverka tendensen till

diminuendo som annars instinktivt sker. För det krävs det mer tryck vid spetsen för att kompensera. Något annat som ofta återkommer är punkterade noter som jag avfraserar för tidigt.

Ett bra recept för frasering när det är fyra lika långa toner, eller fyra stråk, är att använda mer stråk på första tonen och gradvis öka, med minst stråk på andra och mest på fjärde. Ett annat recept när det är två toner, varav den andra ska avfraseras, är hel och halv stråklängd. Dessa verktyg är oerhört användbara då dessa exempel återkommer åter och åter i repertoaren.

Under mina sånglektioner jobbade vi mycket med rörelser med armarna för att styra hjärnan att tänka i en viss riktning. Exempelvis rörde jag armen långsamt framåt under en fras och drog tillbaka och började om från början vid nästa fras. På detta sätt kan man tvinga sig att en riktning i fraserna. När man sitter vid kontrabasen är armarna upptagna men jag försökte ändå att hitta ett sätt att använda kroppen, att ha något konkret som rör sig, för att man ska koncentrera sig på att frasera och inte tänka på fingersättningarna som annars lätt sker. En metod jag kom på var att med vänster ben lyfta på kontrabasen, så att instrumentet rör sig framåt. Problemet är då hur man ska få tillbaka rörelsen till nästa fras, samt att vid väldigt långa fraser måste rörelsen ske så långsamt att man blir spänd i vaderna. Charles DeRamus³⁸ presenterade en teknik som han hade utvecklat, som går ut på att man rör basen i en cirkelrörelse. Detta har gjort att jag är friare i rörelserna med basen.

Sången lärde mig att spela i längre linjer, att tänka mot slutet av varje mening. I mitt musicerande ska jag presentera hela gester för publiken, att redovisa enskilda toner är inget intressant utan att sätta dem i sitt sammanhang. I motsats till detta kan vi lära oss hur man avfraserar och lämna utrymme för andning.

Tonbehandlingen i mitt spel har höjts till en ny nivå genom sången då jag har blivit medveten om vad som sker före, under och efter noten. Förståelsen av tonernas attack har i mitt spel gett möjlighet till en större variationsrikedom, genom att gestalta konsonanter såsom 'v', 'p', 'k', 'd' och 't' med stråken.

I Bergmanden fanns det vissa toner som hölls ut längre i sången än på kontrabasen, för det är lätt att stråken tar slut för tidigt. Därför får man vara väl medveten om stråkhastigheten, och en tumregel är att börja långsamt och gå närmare stallet särskilt i utdragna topp-toner.

Vidare kan sången lära oss om tajming och hitta det sanna tempot i en fras oberoende av tekniska hinder. Ofta stoppas flödet upp på kontrabasen i stora lägesförflyttningar, i andra passager särskilt i frasslut, kan man istället ta extra tid likt andningen.

Något annat man kan imitera är portamenti som, när det sker i sången, är vid särskilt expressiva passager, och oftast i sekundintervall. Dessutom görs de alltid nedåtgående, som en sorts gravitationskraft som strävar neråt. Därför försöker jag nu att alltid undvika uppåtgående portamenti när jag spelar på kontrabasen, om det inte finns någon särskild anledning att göra det annat än av tekniska orsaker. Även vibratot i sången är värt att reflektera över, då det har framgått att det är mycket jämnare och naturligt än vad som ibland kan ske på kontrabasen när tekniken brister, beroende på att man använder olika fingrar, handpositioner och register som ger olika kvaliteter på vibratot.

Rent tekniskt finns det också andra lärdomar att dra från sättet att sjunga. Under mina sånglektioner jobbade vi mycket mer med avslappning än vad jag har gjort på mina kontrabaslektioner. För att dra ett exempel öppnas ur sångarens perspektiv bröstkorgen upp genom att inte ha armarna fastklistrade utmed sidorna, utan fritt hängandes. Ur en kontrabasists synvinkel å andra sidan, lärde detta mig att inte låta armen vila på sargen och därigenom skapa en spänning i armen, utan istället försöka att hålla armen i luften och låta armen stödja sig mot greppbrädan. Detta ger mindre spänningar och bättre flöde i framförallt snabba passager, och rent konkret

³⁸ Charles DeRamus under en lektion 2017-03-10.

underlättar det också intonation i dubbelgrepp särskilt vid övergången till första positionen i tumläge.

Som tidigare nämnts, har sången lärt mig att njuta av klangen. Den bär också på mer känslor, och det är lättare att hitta rätt karaktär genom rösten. Framförallt scennärvaro, uttryck, och rumsmedvetenhet är något vi instrumentalister kan lära mycket om.

Hur tonsättare väljer att tonsätta en text ökar min förståelse för musik generellt, varför tonsättare skriver de noter som de gör, exempelvis val av tonvärden som speglar texten.

4.4 Transkribera ett sångstycke för kontrabas

Solorepertoaren som finns för kontrabas är förhållandevis liten, och få riktigt stora kompositörer har skrivit något för instrumentet. Att transkribera verk som inte ursprungligen är komponerade för kontrabas, är ett sätt för oss basister att närma oss kompositörer som vi aldrig hade fått bekanta oss med annars. Det har visat sig vara lyckat att transkribera stycken för röst. Då registeromfånget är väldigt gynnsamt, har jag knappt behövt göra några justeringar alls. Däremot har den här undersökningen lärt mig att man får vara beredd på att transponera för att det dels ska låta bättre på instrumentet men också för att det ska bli mer idiomatiskt.

I den bifogade transkriptionen har jag valt att använda en ren notbild utan stråk och fingersättningar för att interpreten ska göra en egen tolkning. De stråk som jag har utarbetat är min tolkning av konsonanters hårdhet och textinnehåll, och inte något jag ser som det enda rätta.

5. Slutord

Att analysera hur jag sjunger och sedan applicera det på kontrabasen, har öppnat upp öronen och framförallt gjort mig än mer medveten om stråken. Jag har aldrig tidigare så utstuderat tänkt igenom stråkdisponeringen.

Det som mest förvånade mig var hur sången gav mig medvetande om rent tekniska företeelser, som hur vänsterarmen stöds på greppbrädan.

Portato är något som tidigare generationers musiker flitigt använde som ett uttrycksmedel. Idag är detta en kunskap som nästan glömts bort, när teknik och fingerfärdighet värdesätts högre än lyriskt spel. Portato ger en yta likt hur man använder ord i talspråket³⁹. I Bergmanden är det tydligt att portatot är nyckeln till att förmedla en text till publiken.

Det som jag har lärt mig allra mest om i detta arbete, är att jag nu vet hur man fraserar över flera takter och hur man tänker i långa linjer. Det är om något helt avgörande för mitt framtida musicerande och det jag mest tar med mig från detta arbete. Medvetandet om riktning i fraser och färdigheten att tänka i långa linjer är inte bara användbart i solospel, utan också en tillgång som orkestermusiker.

Min röst är inte helt och hållet skolad, vilket innebär att jag har fått lägga vikt på sångtekniska aspekter. Samtidigt har jag insett att det inte alls är nödvändigt att vara utbildad sångare för att få ut något av sången, för vem som helst kan använda sin röst.

Att spela flera tonarter på samma stycke, som jag gjorde när jag var tvungen att transponera Bergmanden, har jag aldrig tidigare gjort förut och det var nyttigt. Det skulle jag gärna experimentera mer med i framtiden. Kan man bättre lära sig en passage om man transponerar den till en annan tonart först? Varför inte börja med att öva i en tonart som det är lättare? Dessutom kan detta vara ett sätt att förbättra gehöret genom att öva ett stycke i olika tonarter.

Vidare har jag insett hur lätt det är att växla mellan olika karaktärer med sången, och ha en varierad dynamik, medan detta kräver så oerhört med teknik för att få till på kontrabasen.

Så här i efterhand kunde jag ha jobbat mer med helheten och mer med uttryck, då jag fokuserade mest på frasering i kortare passager. Jag kunde ha undersökt kopplingen mellan andningen i sången och andningen vid kontrabasen på ett djupare plan.

I framtiden skulle det vara intressant att studera Giovanni Bottesinis⁴⁰ verk ur en sångares perspektiv. Hans musik är skriven i operastil, inspirerad av bland andra Rossini och Donizetti, och de långsamma satserna låter som operaarior. Där skulle man kunna lära sig mer om belcanto-stilen av sångare.

Sången är ett verktyg för att förstå musik bättre. Det skulle vara intressant att studera hur det kan användas för att öka förståelsen av modern musik, där oktavtransponering är ett frekvent inslag. Som sångare är man tvungen att transponera för att kunna sjunga vilket innebär att man får nya instinkter om melodik och harmonik. Dessutom tvingas man att tänka enstämigt i sådana passager typiska för stråkinstrument såsom dubbelgrepp, och man kan därigenom lättare förstå den musikaliska riktningen.

Något ytterligare man kan prova är att undersöka på ett djupare plan hur man göra vartenda stråk mer levande:

³⁹ Matts Johansson under en lektion 2017-05-30.

⁴⁰ Giovanni Bottesini (1821–1889) var en italiensk kompositör, kontrabasvirtuos och operadirigent vars verk är betydande inom kontrabasrepertoaren. Hans andra kontrabaskonsert är vanligt förekommande i provspelningar.

Hidden accents during a bow stroke, uncontrolled accents owing to a switched ear, may be mistaken for this vertical movement, but used as part of our general technique in a musical and intellectual way, the vertical life of the bow provides a way to imitate the human voice. The voice is almost never static and nor should the sound of the cello be.⁴¹

Avslutningsvis kan jag konstatera att jag har lärt mig oerhört mycket av sången. Jag har fått nya perspektiv på så vitt skilda ting att jag undrar om det verkligen är rösten som har varit nyckeln. Hade jag lärt mig lika mycket om jag jämfört med ett piano istället? Det är kanske inte själva sången i sig som är verktyget, utan bara en av många metoder för att öka medvetenheten. Men det kanske är just det allt handlar om, att öppna öronen. Kontrabaslegenden François Rabbath sammanfattar detta bra⁴²:

The ear is your best professor.

⁴¹ Lidström, *The essential warm-up routine for cellists*, 17.

⁴² François Rabbath, *Art of the Bow*, Ball State University, 2005, DVD.

Referenser

Litteratur

- Gullbrandsson Knut. *Kontrabasskola*. Stockholm: A. B. Nordiska Musikförlaget, 1941.
Ibsen, Henrik. *Samlede værker*, Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & søn), 1899.
Lidström, Mats. *The essential warm-up routine for cellists*. London: CelloLid, 2011.
Scherchen, Hermann. *Lehrbuch des Dirigierens*, Mainz: Schott Music GbBH & Co. KG, 2011.

Noter

- Hertl, František. *Sonáta pro kontrabas a klavír*. Kassel: Bärenreiter, 2016.
Koussevitzky, Serge. *Concerto, Op. 3 – Bass and Piano – edited by Fred Zimmerman*. New York: International Music Company, 1948.
Sjögren Emil. *Tre sånger för basröst op. 2*. Stockholm: Lundquist, 1954.

DVD

- Rabbath, François. *Art of the Bow*, Ball State University, 2005, DVD.

Webbplatser

- ”Emil Sjögren (1853–1918)”, hämtat 2017-06-08,
<http://levandemusikarv.se/composers/sjogren-emil/>.
“Hertl, František / Sonata for Double Bass and Piano / Bärenreiter Verlag”, hämtat 2017-06-05,
<https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BA11530/>.

Bifogade ljudexempel

- Ljudexempel 1 Hertl takt 1 sång.mp3
Ljudexempel 2 Hertl takt 1 bas.mp3
Ljudexempel 3 Hertl takt 1 sång.mp3
Ljudexempel 4 Hertl takt 10 sång.mp3
Ljudexempel 5 Hertl takt 45–47.mp3
Ljudexempel 6 Hertl takt 45–47.mp3
Ljudexempel 7 Hertl takt 92 sång.mp3
Ljudexempel 8 Hertl takt 98 sång.mp3
Ljudexempel 9 Hertl takt 98 bas ver 1.mp3
Ljudexempel 10 Hertl takt 98 bas ver 2.mp3
Ljudexempel 11 Bergmanden takt 1–29 sång.mp3
Ljudexempel 12 Bergmanden för kontrabas och piano – live.mp3

Bifogade videoexempel

Videoexempel 1 Hertl takt 1–9 bas.mp4

Videoexempel 2 Hertl takt 1–9 sång.mp4

Videoexempel 3 Hertl takt 1–9 bas instinktivt.mp4

Videoexempel 4 Hertl takt 1–9 bas blick.mp4

Videoexempel 5 Hertl takt 1–9 bas ben.mp4

Videoexempel 6 Hertl takt 1–9 sång ben.mp4

Videoexempel 7 Hertl sonat sats 2 – live.mp4

Bilaga

Bergmanden för kontrabas och piano, transkription av Adrian Eriksson.

Kontrabas

Bergmanden.

Ur Tre sånger för basröst.

Text: HENRIK IBSEN.

Trans.: ADRIAN ERIKSSON.

Op. 2, N° 1. 1877.

EMIL SJÖGREN.

Med kraft. M. M. ♩ = 88.

4



9



14



20



25



30

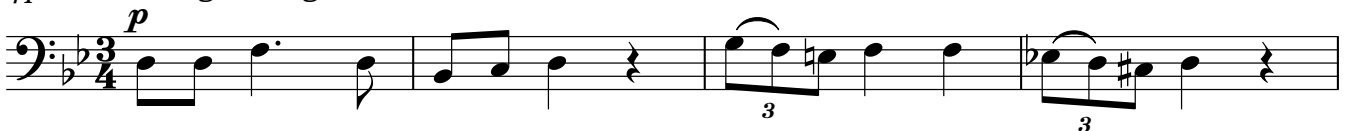


35



41

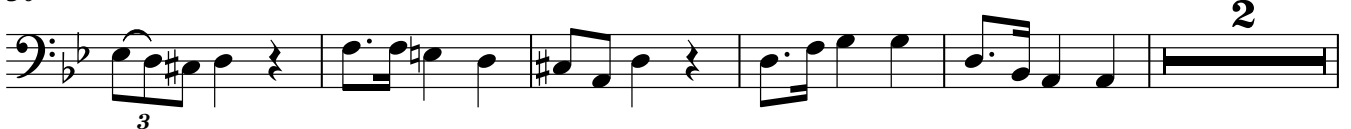
Något långsammare.



45



50



Kontrabas

57

rit.

a tempo

Musical staff 57-62: Bass clef, key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of eighth and quarter notes, ending with a whole note rest.

63

Musical staff 63-68: Bass clef, key signature of one flat. Features triplet markings over groups of three eighth notes.

69

pp

f

pp

f

f

Musical staff 69-73: Bass clef, key signature of one flat. Includes dynamic markings *pp* and *f*, and a double bar line.

74

Musical staff 74-76: Bass clef, key signature of one flat. Features triplet markings over eighth notes.

77

p

f

Musical staff 77-79: Bass clef, key signature of one flat. Includes dynamic markings *p* and *f*.

80

ff

Musical staff 80-84: Bass clef, key signature of one flat. Includes dynamic marking *ff* and a double bar line.

85

Tempo I, ma un poco accelerando.

3

a tempo

Musical staff 85-91: Bass clef, key signature of one flat. Includes a triplet marking and dynamic marking *a tempo*.

92

f

Musical staff 92-95: Bass clef, key signature of one flat. Includes dynamic marking *f*.

96

f

ff

Musical staff 96-101: Bass clef, key signature of one flat. Includes dynamic markings *f* and *ff*.

102

Musical staff 102-107: Bass clef, key signature of one flat. Includes dynamic markings and a double bar line.

108

Tempo I.

2

Musical staff 108-110: Bass clef, key signature of one flat. Includes a double bar line and a fermata over a whole note.

Bergmanden.

Ur Tre sånger för basröst.

Text: HENRIK IBSEN.
Trans.: ADRIAN ERIKSSON.

Op. 2, N° 1. 1877.
EMIL SJÖGREN.

Med kraft. M. M. ♩ = 88.

Kontrabas

Med kraft. M. M. ♩ = 88.

Piano

5

9

14

Musical score for measures 14-17. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 14 begins with a piano (*p*) dynamic. The bass line features a melodic line with eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with chords and moving lines. Measure 15 continues the melodic development. Measure 16 shows a change in the piano accompaniment texture. Measure 17 concludes the system with a final chord.

18

Musical score for measures 18-21. The piano accompaniment in the treble staff features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bass line continues with a steady melodic flow. Measure 18 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 19 introduces a new melodic phrase. Measure 20 features a more complex piano accompaniment with chords. Measure 21 ends the system with a sustained chord.

22

Musical score for measures 22-25. The bass line has a melodic line with a long note in measure 24. The piano accompaniment in the treble staff has a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 22 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 23 continues the melodic line. Measure 24 features a long note in the bass line. Measure 25 ends the system with a sustained chord.

26

Musical score for measures 26-29. The bass line has a melodic line with a long note in measure 27. The piano accompaniment in the treble staff has a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 26 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 27 features a long note in the bass line. Measure 28 features a forte (*f*) dynamic. Measure 29 ends the system with a sustained chord.

30

ff

Musical score for measures 30-34. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The bass line starts with a quarter rest, followed by eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, and a quarter rest. The piano accompaniment features chords with grace notes (v) and a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) dynamic.

35

p

Musical score for measures 35-40. The piece changes to 3/4 time. The bass line begins with a quarter rest, followed by eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, and a quarter rest. The piano accompaniment is marked piano (*p*) and features a series of chords with grace notes.

41

Något långsammare.

p

Musical score for measures 41-44. The piece is in 3/4 time and marked piano (*p*). The tempo is indicated as "Något långsammare." (Somewhat slower). The bass line features eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, and a quarter rest, with triplet markings (3) over the last two measures. The piano accompaniment includes chords and triplet figures.

45

p

Musical score for measures 45-48. The piece is in 3/4 time and marked piano (*p*). The bass line continues with eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, and a quarter rest. The piano accompaniment features chords and triplet markings (3) in the final measure.

50

Musical score for measures 50-53. The system consists of a bass clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure 50 features a triplet of eighth notes in the bass staff and a triplet of eighth notes in the treble staff. Measures 51-53 continue with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various accidentals (sharps and naturals).

54

Musical score for measures 54-58. The system consists of a bass clef staff and a grand staff. Measure 54 has a simple eighth-note pattern in the bass staff. Measures 55-58 feature a more complex texture with sustained chords in the bass staff and melodic lines in the treble staff, including a half-note chord in measure 56.

59

Musical score for measures 59-63. The system consists of a bass clef staff and a grand staff. Measure 59 includes the tempo markings *rit.* and *a tempo*. The bass staff has a melodic line with a triplet in measure 60. The grand staff features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

64

Musical score for measures 64-67. The system consists of a bass clef staff and a grand staff. Measure 64 features a triplet of eighth notes in the bass staff. Measures 65-67 continue with a melodic line in the bass staff and a complex accompaniment in the grand staff, ending with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

69 *pp* *f* *pp*

Musical score for measures 69-71. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. It then has a whole rest, followed by a quarter note C3, and a quarter note D3. The grand staff features a continuous triplet accompaniment in both hands. Dynamics are marked as *pp*, *f*, and *pp* across the measures.

72 *f* *f*

Musical score for measures 72-74. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line has a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. It then has a whole rest, followed by a quarter note C3, and a quarter note D3. The grand staff features a continuous triplet accompaniment in both hands. Dynamics are marked as *f* and *f*.

75 *p*

Musical score for measures 75-77. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. It then has a whole rest, followed by a quarter note C3, and a quarter note D3. The grand staff features a continuous triplet accompaniment in both hands. Dynamics are marked as *p*.

78 *f*

Musical score for measures 78-80. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line has a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. It then has a whole rest, followed by a quarter note C3, and a quarter note D3. The grand staff features a continuous triplet accompaniment in both hands. Dynamics are marked as *f*.

80 *ff*

82

84 **Tempo I, ma un poco accelerando.**

89 *a tempo*

93 *f*

96

f

Musical score for measures 96-100. The system includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The bass line starts with a whole note G4, followed by a whole rest, then a half note G4, and continues with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The grand staff features a treble line with quarter notes G4, A4, B4, and C5, each with an accent (>). The bass line has a complex accompaniment of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *dim.* at measure 98 and *f* at measure 99.

100

ff

Musical score for measures 100-104. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5, then a whole note G4, and continues with quarter notes F4, E4, D4, and C4. The grand staff features a treble line with chords and a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings include *ff* at measure 100 and *p* at measure 102.

104

Musical score for measures 104-107. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line starts with a quarter note G4, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5, then a whole note G4, and continues with quarter notes F4, E4, D4, and C4. The grand staff features a treble line with chords and a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings include *p* at measure 105.

107

Tempo I.

Musical score for measures 107-111. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line starts with a quarter note G4, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5, then a whole note G4, and continues with quarter notes F4, E4, D4, and C4. The grand staff features a treble line with chords and a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings include *rit.* at measure 107, *p* at measure 108, and *ff* at measure 110. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.