



LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö

Kommentardel av självständigt arbete, 15 högskolepoäng,

för uppnående av konstnärlig kandidatexamen

VT 2019

Thea Lundbäck

# Schuberts arpeggionesonat

## - en studie om transkriptioner och vad det innebär

Handledare: Karin Johansson

## Sammanfattning

Titel: Schuberts arpeggionesonat - en studie om transkriptioner och vad det innebär.

Vad innebär det att spela en transkription? Är transkriptionen relevant? Vilka är skillnaderna och likheterna mellan olika transkriptioner?

I syfte att fördjupa mig i transkriptioner inom klassisk musik, valde jag att utgå från Schuberts arpeggionesonat. Ett stycke som transkriberats många gånger för många olika instrument och som, från början, är skrivet för ett instrument som hade en kort tid av popularitet på 1820-talet; arpeggionen. Att instrumentet sedan länge varit bortglömt kan vara en av anledningarna till att stycket transkriberats flitigt. För att fördjupa mig i ämnet har jag studerat instrumenten, lyssnat på inspelningar och tittat tillbaka i musikhistorien och försökt lista ut varför just den här sonaten transkriberats flitigt och vilka problem och möjligheter som kan uppstå vid en transkription.

Min slutsats är att transkriptioner öppnar upp för större frihet hos musiker och möjligheter att utveckla sin egen tolkning av ett verk. Transkriptioner sätter inga gränser för vad som är möjligt eller inte i musicerandet.

Nyckelord: *Franz Schubert, flöjt, arpeggione, transkription*

## Abstract

Title: Schubert's arpeggione sonata - a study about transcriptions and what it implies.

What does it mean to play a transcription? Is the transcription relevant? Which are the differences and similarities between different transcriptions?

With the aim of immersing myself in transcriptions in classical music, I chose to assume from Schubert's arpeggione sonata. This is a piece that has been transcribed many times for many different instruments, and that was originally written for an instrument that had a short time of popularity in the 1820's; the arpeggione. The fact that the instrument has long been forgotten might be one of the reasons for all the transcriptions. The methods I used were (i) studying the instruments, (ii) listening to recordings, (iii) looking into sources in music history of why this particular sonata has been frequently transcribed, and (iii) recording my own playing in order to study what problems and opportunities may arise when working with a transcription.

My conclusion is that transcriptions open up for a bigger freedom for musicians, and opportunities to develop their own interpretation of a piece. Transcriptions do not set limits for what is possible or not in music making.

Keywords: *Franz Schubert, flute, arpeggione, transcription.*

## Innehållsförteckning

<b>1 Inledning; Franz Schuberts arpeggionesonat i transkription för flöjt.....</b>	<b>1</b>
Syfte och forskningsfrågor .....	1
Transkriptioner och arrangemang.....	1
Verkbegreppet.....	2
<b>2 Bakgrund; Wien, Schubert, arpeggione och flöjt .....</b>	<b>3</b>
Musiklivet i Wien på 1800-talet.....	3
Franz Schubert.....	3
Generellt om stycket.....	4
Franz Schuberts Arpeggione Sonata D 821.....	4
Instrumentet arpeggione .....	5
Boehm-flöjten .....	6
Skillnader mellan arpeggione och flöjt.....	7
Framförandehistorik: .....	7
Avgränsningar .....	8
<b>3 Metod och analys .....</b>	<b>9</b>
Jämförelse mellan inspelningar .....	9
Rostropovich och Britten.....	9
Sölscher och Shaham .....	10
<b>4 Resultat .....</b>	<b>11</b>
Mina egna inspelningar.....	11
Flöjt och gitarr.....	11
Flöjt och piano .....	12
<b>5 Diskussion.....</b>	<b>14</b>
Vidare studier .....	16
<b>6 Referenser.....</b>	<b>17</b>

# 1 Inledning; Franz Schuberts arpeggionesonat i transkription för flöjt

Våren 2018 kom jag i kontakt med Franz Schuberts Arpeggione Sonata D. 821 i A-moll för första gången. Min flöjtlärare, professor Anders Ljungar-Chapelon, och jag diskuterade vad jag skulle spela för stycke för att bredda min repertoar och då kom Schubert på tal. Det finns ett variationsstycke för flöjt och piano av Schubert, *Trockne Blumen* (1824). Det är ett standardstycke i flöjtrepertoaren och jag har hört det spelas många gånger av flöjtister på alla olika nivåer, och tänkte helt enkelt att det borde jag ha på min repertoar. Mitt intresse för att spela stycken som alla andra har spelat eller spelar är inte speciellt stort och till min stora glädje skakade Anders lätt på huvudet när jag nämnde det, han tyckte att det spelas för ofta och föreslog istället arpeggionesonaten av samma kompositör. Jag hade aldrig hört talas om den innan och tyckte inte den verkade så intressant som jag senare skulle upptäcka att den var. När jag började öva på sonaten märkte jag direkt att den hade vissa svårigheter jämfört med andra stycken som är skrivna direkt för flöjt, främst gällande tonläge och frasernas längd. Det tog tid innan jag läste på om stycket och insåg att det inte är skrivet för flöjt från början, vilket ändrade hela min syn på instuderingen av stycket och breddade mina möjligheter att hitta mitt eget sätt att spela det på.

Mina tankar började gå och jag blev mer och mer intresserad av verket och började läsa på och lyssna på många olika inspelningar. Jag hade vid denna tid ingen egen relation till detta stora och välkända stycke, som har spelats av många olika musiker på många olika instrument över lång tid. Att läsa på om och lyssna på Schuberts arpeggionesonat är som en hel värld av fantastiska musikaliska upplevelser.

## Syfte och forskningsfrågor

Syftet med det här arbetet är att se vilka skillnader och likheter det finns när musiker spelar samma musik fast på olika instrument. Inför mitt eget framförande av stycket är min avsikt att jämföra olika utgåvor och att undersöka vad som skrivits om i olika transkriptioner. Detta är ett intressant arbete för mig som musiker när jag själv ska uppföra stycket på min examenskonsert och för att jag som musiker kommer möta transkriptioner och arrangemang många gånger i mitt kommande yrkesliv.

- Vad innebär det att spela transkriptioner? Vad kan det ge? Vilka är problemen? Vilka är de tekniska och konstnärliga utmaningarna?
- Är transkriptionen relevant; tillförs kvalitet eller kvantitet till verket i sig självt?

## Transkriptioner och arrangemang

Ordet transkription kommer från latinets *transcriptio* som betyder överföring eller avskrivning. I europeisk-amerikansk klassisk musik syftar transkription på kopiering av ett stycke, med vissa ändringar i notationen. Transkriptioner görs oftast på musik som är skriven innan 1800-talet och

innebär olika redigeringar beroende på utgivaren. Om musiken skrivs om från ett instrument till ett annat, till exempel från orkester till piano, så kallas det ofta för arrangemang (NGDMM, 2004).

## Verkbegreppet

Ordet “verk” eller “stycke” började användas för instrumentalkompositioner på 1600-talet. Redan under 1500-talet användes ordet för att beskriva ett konstverk eller litteratur.

I slutet av 1700-talet skedde förändringar i estetisk teori, politik och och samhälle, vilket ledde till att musikerna började tänka på musik i nya termer och producera musik på nya sätt. Musiker började tänka på musik som involverade skapande, framförande och hur musiken mottogs, och inte bara musiken i sig. Begreppet “verk” började först vid denna tid användas i musikaliska sammanhang. Det här är intressant: hur tänkte musiker på musiken innan verkbegreppet fanns (Goehr, 1991)?

Under 1800-talet transkriberade man till exempel orkestermusik för piano eller kammarensemble, för att musiken skulle nå en större publik. Innan inspelningstekniken fanns var detta det enda sättet för musik att nå en stor publik. Kompositörer strävade efter att göra sin musik tillgänglig för alla, även amatörer, genom att skriva enkla melodier med enkla ackompanjemang (Burkholder, Grout & Palisca, 2010).

## 2 Bakgrund; Wien, Schubert, arpeggione och flöjt

### Musiklivet i Wien på 1800-talet

I Wien på 1800-talet var privata konserter det stora, till skillnad från de andra musikmetropolerna, London och Paris, där det var flest offentliga konserter. De privata konserterna kunde se väldigt olika ut, det kunde till exempel vara musiker tillsammans i ett sällskap, som egentligen inte var en konsert, men där det spelades musik som vänner gärna lyssnade på. Det fanns också regelbundna konserter i hemmen. Konserter i större format kunde också göras för en speciellt inbjuden publik, till exempel för hovet i något av Wiens palats. Vid sådana konserter har många stora verk haft sina uruppföranden.

Det fanns tre typer av offentliga konserter i 1800-talets Wien. Den första typen var konserter med virtuoser som reste runt i Europa och tjänade pengar på biljettintäkter; kompositörer gjorde samma sak, anordnade konserter där enbart deras verk spelades. Den andra konserttypen var välgörenhetskonserter och den tredje var abonnemangskonserter. År 1812 startade den första musikföreningen i Österrike, Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, med målet att främja ett musikliv för både adel och borgare. De startade även Wiens första konsertsal 1829 (Balthzersen, 2019).

Konsertformaten i Wien under den här tiden gjorde att nya kompositionsstilar utvecklades, och musiken anpassades också för bredare musikmaker. Musiker och kompositörer förväntades att skriva och framföra kompositioner som främjade den nya idén om nationell identitet. Men fokus låg också på individen och fantasierna. De nya musikstilarna som utvecklades kom att kallas romantisk musik (Burkholder et al, 2010).

### Franz Schubert

Franz Schubert var en österrikisk tonsättare och blev endast 31 år gammal (han levde 1797–1828). Han var den första stora mästaren i den romantiska lied-stilen men var även en känd kompositör inom andra genrer. Under sin livstid var Schubert inte särskilt känd, framförallt inte utanför Wien. Hans verk har överlägset framförts i privata sammanhang. Det fanns inga specifika konsertsalar vid den här tiden, konserterna hölls där det fanns plats för det, det kunde vara på pensionat eller i adelns herrgårdar. (Balthzersen, 2019)

Trots sin korta livstid är Schubert en av musikhistoriens största kompositörer och han hann skriva över 1000 verk. Hans begåvning visade sig tidigt, inte minst i sångkompositioner. Hans musik har starka rötter i Mozarts, Haydens och Beethovens musik, alltså står han på gränsen mellan wienklassicismen och romantiken. Många av hans verk publicerades inte förrän efter hans död, däribland arpeggionesonaten. (NE, 2019; Sohlmans, 1975)

## Generellt om stycket

Min egen uppfattning om stycket är att det är väldigt lätt att ta till sig. De tydliga melodierna är logiska och de dramatiska delarna är ett härligt avbrott. Formen är enkel och det märks att Schubert skrev stycket i slutet av sitt liv, då han var svårt sjuk, det är en tydlig blandning av dramatik och hoppfullhet. I en artikel i Strings Magazine, "Why do string players still love Schubert's arpeggione sonata", skriver Inge Kjemtrup (2018) om hur sonaten har starka influenser melodimässigt från lied-eran samtidigt som det blandas med virtuosa passager.

Som mycket av Schuberts musik ändras sonatens karaktär hastigt genom hela stycket. Den går från a-moll till a-dur, den är ledsam, hoppfull, nostalgisk och rar. Den är också väldigt svag i nyans hela stycket igenom, de starka partierna är stunder av stor passion som inte håller i sig. (Kjemtrup, 2018)

Både musiker och publik älskar sonaten trots att den är skriven för ett instrument som aldrig nådde popularitet och som länge varit bortglömt. Schuberts arpeggionesonat har skrivits om för allt från cello till flöjt, däribland klarinett, viola och fiol, och pianostämman har transkriberats för bland annat gitarr och orkester.

Det finns många publikationer om arpeggionesonaten som tar upp uppförandepraktiska och instrumentaltekniska frågor och formanalyser (Klorman, 2002; Harding, 2016), men få som behandlar enbart transkriptioner av stycket. De flesta beskrivningarna av stycket liknar Kjemrups och jag tycker att de stämmer in bra på min egen uppfattning.

Frågor som har väckts i mig när jag funderat över transkriptioner handlar mest om hur transkriptionerna ser ut och låter till skillnad från originalet; vad är det som har ändrats, tagits bort eller lagts till? Vilket blir resultatet på olika instrument?

## Franz Schuberts Arpeggione Sonata D 821

Sonaten består av tre satser: 1. Allegro moderato i A-moll, 2. Adagio i E-dur och 3. Allegretto i A-dur.

Sats 1: I första satsen visas kontrasterna tydligt. Musikern slängs mellan olika delar och harmonier och har vad jag skulle vilja kalla ett nostalgiskt uttryck .

Sats 2: Andra satsen är en vacker, ganska kort sats i jämförelse med de andra två som den omringas av. Den blir ett avbrott mellan två satser som innehåller både vackra teman och dramatiska snabbare delar. Adagiot är en avkopplande sats i tretakt som utstrålar ett lugn, med en enklare harmonik och mer avslappnad atmosfär. Den går sedan attacca till sista satsen.

Sats 3: Här finns en lättsammare känsla. Om jag fick ge ut en egen utgåva av den här satsen skulle jag sätta ordet *giocoso* som karaktärsbeteckning.

## Instrumentet arpeggione

Arpeggione är ett sexsträngat instrument som byggdes för första gången 1823 av lut- och gitarrbyggaren Johann Georg Stauffer i Wien. Stauffer kallade instrumentet för "Guitarre d'amour" och namnet "arpeggione" skulle senare visa sig komma från Schuberts manuskript av arpeggionesonaten, där han hade kallat instrumentet för Arpeggione över första systemet av stycket. 1925 publicerades "Guide to learning Mr. Georg Stauffer's recent invention, the Guitarre-violincell" skriven av Vincentz Schuster. Guitarre-violoncell var en av många engelska termer för samma instrument. Schubert blev antagligen inspirerad av Schuster, som antagligen är professionella arpeggione-spelaren i historien, att skriva sin sonat i A-moll. När stycket sedan publicerades i tryckt version, 1871, så användes Schuberts namn på instrumentet, på titelsidan av stycket stod det nämligen "Arpeggione". Instrumentet som fått sitt namn av Schubert föll i glömska snabbt efter sin uppkomst. Det enda publicerade verket, som lever kvar än idag, skrivet för instrumentet är Schuberts arpeggionesonat.

Arpeggionen spelas och hålls som en cello, men är stämt som en gitarr (E A d g b e). Antagligen hänvisar Schuberts namn på instrumentet, Arpeggione, till sonatens snabba arpeggios och ackord. Instrumentet är byggt speciellt för att kunna spela snabba löpningar i terser och snabba arpeggios. Exemplet nedan visar på hur Schubert använde instrumentets möjligheter att spela arpeggios. Liknande figurer återkommer många gånger i hela verket.

Ex. 1

I/60-61  
*p*

I/117-21  
*dim.*

III/260-262

III/335-341  
*pizz.*



Idag är instrumentet nästan helt bortglömt inom den klassiska musikvärlden. En av bara några få nuvarande arpeggione-solister är Nicolas Deletaille som också gjort två inspelningar av Schuberts arpeggionesonat. Han har ständigt försökt uppmuntra kompositörer att skriva nya verk för arpeggione, eftersom han menar att den musiker idag som lär sig instrumentet bör belönas med att kunna spela mer musik än arpeggionesonaten av Schubert. Detta har hjälpt till att vidga repertoaren för arpeggionen till ungefär 60 verk, av vilka Deletaille uruppfört de flesta. (NE, 2019; Sohlmans, 1975; Geiringer, 1979; Schubert, 1994)



Här är arpeggionen som byggdes 1823 av Staufner i Wien.



En arpeggione byggd 1968 av Henning Aschauer.

## Boehm-flöjten

Dagens moderna tvärflöjt skapades av den tyska musikern och uppfinnaren Theobald Boehm. Han skickade in en patentansökan år 1847 och 1851 visades den upp på en utställning i London.

Sedan dess är det alltså Boehms modell som kallas den moderna flöjten. Flöjtens register sträcker sig från lägsta tonen som är c1, eller eventuellt h, beroende på vilket fotstycke den har, och drygt tre oktaver uppåt. Jämfört med andra blåsinstrument så har flöjten så stora dynamiska resurser, däremot finns möjligheter för en flexibel blåsteknik där det går att få fram ett brett register av klangfärger som också kan varieras med olika sorters vibrato. Angående artikulation och ansatser så används olika grader av enkel, dubbel och trippeltunga, även tremolo i form av fladdertunga (Sohlmans, 1975).

Som flöjtist idag finns höga förväntningar på att kunna spela en bred repertoar och det gör att det inte finns några uttalade gränser för vad som kan eller ska spelas på flöjt. Självklart finns det en standardrepertoar i den klassiska världen, men utöver den så är du, som flöjtist, väldigt fri i vad du väljer att spela och hur du väljer att spela det.

### Skillnader mellan arpeggione och flöjt

Det finns självklara skillnader mellan ett blåsinstrument och ett stråkinstrument. I Schuberts arpeggionesonat tycker jag att det märks tydligt att han utgått från ett specifikt instrument. Det finns tekniker i stycket som inte går att göra på flöjt, det ska vara pizzicato, ackord där det ska spelas flera toner samtidigt och fraser som spelas över ett bredare register än vad som finns på en flöjt. De här exemplen gör att transkriptioner av stycket kan se väldigt olika ut, beroende på vilka de instrumentala problemen som uppstår är, och vilket sätt de löses på. Jag skulle säga att det inte finns några problem med att spela sonaten på flöjt. Det finns bara olika lösningar på olika saker, och allt är en tolkningsfråga.

Det är här mina forskningsfrågor föddes, vad musiker och transkribenter väljer att göra för lösningar och vad jag som musiker väljer att göra eller inte. Friheten som uppstår när ett verk inte är i sin ursprungsform öppnar upp möjligheter för instrumentalister.

### Framförandehistorik

Uruppförandet av verket skedde en månad efter att det hade skrivits klart, alltså i slutet av 1824, och detta var antagligen det enda uppförandet av verket under Schuberts livstid (Brooks, 2017). Arpeggionesonaten har spelats på nästan varenda stråk- och blåsinstrument, men cello är det enda moderna instrumentet som matchar arpeggionens register utan att notbilden behöver ändras (Guiranna, 2009). Nuförtiden framförs stycket nästan enbart i transkriptioner. Vanligast är transkriptionerna för cello och piano eller för viola och piano som kom efter det att Schubert hade dött.

## Avgränsningar

Arpeggionesonaten är ca 20 minuter lång och består av tre satser. Jag kommer att spela hela sonaten vid min examenskonsert men har i den här studien valt att framförallt fördjupa mig i första satsen och göra min analys utifrån den.

### 3 Metod och analys

För att undersöka mina forskningsfrågor lyssnar jag på inspelningar och jämför notbilder. Jag utgår från två inspelningar, den första (*Schubert arpeggione sonata*, 1999) med cellisten Mstislav Rostropovich och pianisten Benjamin Britten, och den andra (*Schubert for two*, 2003) med gitarristen Göran Söllscher och violinisten Gil Shaham. Jag lyssnar efter skillnader mellan de olika instrumenten och musikerna, hur de har tolkat stycket utifrån sitt instrument och tittar även på skillnaderna i de olika notbilderna, vad transkribenten och utgivarna har valt för lösningar på instrumenttekniska problem.

#### Jämförelse mellan inspelningar

När jag analyserat inspelningarna har jag lyssnat många gånger och med olika fokus. Första gångerna lyssnar jag utan att titta i noter och lyssnar på vad jag hör och vad jag tycker kännetecknar just den inspelningen. Efter det har jag lyssnat samtidigt som jag tittat i noterna och då jämfört vad som ändrats i notbilden beroende på instrument, vem som spelar och vem som gjort transkriptionen. Tanken med att lyssna med olika fokus är att lägga märke till vad skillnaden är när jag inte ser vad de spelar och när jag kan följa med i notbilden hela tiden. Läger jag märke till olika saker? Och för att knyta an till en av mina forskningsfrågor; Är transkriptionen relevant; tillförs kvalitet eller kvantitet till verket i sig självt?

#### Rostropovich och Britten

##### Lyssning utan noter

Tydligt i Rostropovich och Brittens tolkning är att de båda tar stora friheter i tempo och gör en fri tolkning av stycket. Båda musikerna gör stora dragningar, stycket blir mer kammarmusikaliskt, de följer varandra väl och allt sitter ihop i en fin helhet. Eftersom cello är så likt arpeggione så tycker jag att sonatens första sats låter naturlig och skillnaderna mellan de lugna, mer sjungande delarna och de dramatiska delarna är stora. När jag lyssnar tänker jag också på skillnaderna mot när jag spelar flöjt; i början av satsen blir fraserna längre eftersom en cellist inte behöver andas på samma sätt som en flöjtist behöver. En sak jag också lägger märke till är att drillarna och utsmyckningarna är väldigt snabba, något jag själv föredrar att variera mer.

##### Lyssning med noter

När jag sitter med noterna framför mig och lyssnar på sonatens första sats, börjar jag genast tänka på skillnaderna gentemot flöjtnoterna. Vissa av dem är självklara, och jag tycker att det är intressant att se hur samma stycke kan se så olika ut. Här blir det också tydligare var dragningarna görs. Oktavbyten blir också tydligare, och här finns också skillnaden med byten av klaver, som vi aldrig ser i flöjtnoter. Jag kan tydligt se var flöjstämman är omskriven och att cellostämman är väldigt lik originalet för arpeggione.

## Söllscher och Shaham

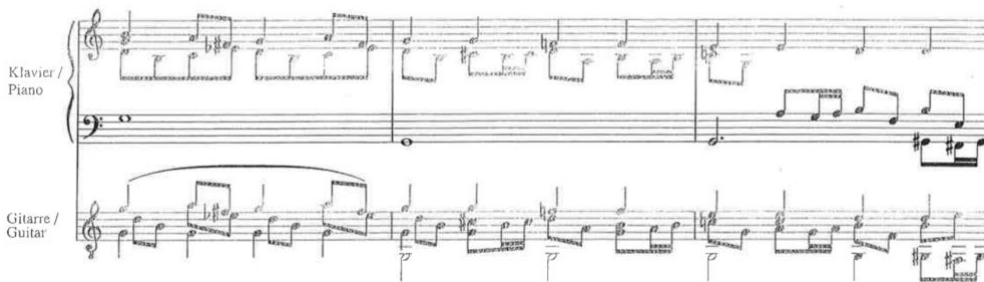
### Lyssning utan noter

Till skillnad från Britten och Rostropovich upplever jag detta mer som ett stycke för fiol med ackompanjemang av gitarr. Det är mer rytmiskt och följer en puls hela tiden, och fiolen står i fokus. Jag tycker om den här inspelningen, jag tycker dock att de dramatiska delarna av första satsen förlorar sin dramatik då gitarren inte ger samma botten som en flygel eller ett piano. Det blir en gladare och mer hoppfull känsla genom hela satsen. Jag känner igen mig mer i fiolen än i cellon, eftersom fiolens register påminner mig mer om flöjtsens.

### Lyssning med noter

Ragossnig (Schubert, 1994) skriver, i inledningen till sin transkription, att klangen i en gitarr liknar klangen på det pianot som spelades under Schuberts tid och inte ligger så nära det moderna pianot. Det betonar intimiteten i verket, menar han. Det är intressant att han tar upp den vinkeln, kanske hade Schubert gillat transkriptionen till gitarr? I noterna från den här transkribenten syns tydligast skillnader i piano och gitarrstämman, vilket framgår tydligt i noterna. I början av utgåvan för gitarr står det förklarat vad transkribenten ändrat från pianostämman, och varför han ändrat det. Det finns flera olika exempel, och här är ett:

1. Satz, Takte 36 - 38 / 1st movement, bars 36 - 38



The image shows a musical score for two instruments: Klavier/Piano and Gitarre/Guitar. The score is for the first movement, measures 36-38. The piano part (top) has a melodic line with a long note in measure 36, while the guitar part (bottom) uses shorter notes to achieve a similar effect. The score is in G major and 3/4 time.

Det här exemplet visar på hur pianostämman skrivits om för gitarr, att långa toner i pianostämman skrivs om till fler korta i gitarrstämman. Detta antagligen för att det inte går att hålla ut toner särskilt länge på en gitarr.

## 4 Resultat

Min relation till Schuberts sonat för arpeggione och piano har ändrats under tiden jag studerat stycket grundligare. Djupet, de olika tolkningarna, det som skrivits om Schubert och om just det här verket, det intressanta med instrumentet arpeggione och varför det har transkriberats så många gånger, gör att jag har fastnat för kompositionen och min musikaliska känsla när jag spelar den har förändrats. Det finns ett djup och en sorg i stycket. Schubert levde ett tufft liv och dog tidigt av sin sjukdom (som antagligen var syfilis). Mörkret är närvarande hela tiden, men ibland kommer de ljusa, hoppfulla känslorna in och kontrasterna gör att jag blir berörd av musiken. Det tror jag har påverkat verkets popularitet, människor blir berörda och det är lätt musik för alla att relatera till. Jag kan också tänka mig att det kan vara en av anledningarna till att stycket transkriberats otaliga gånger. Musiker fascinerar av det enkla blandat med det dramatiska, publiken likaså.

### Mina egna inspelningar

Syftet med att göra egna inspelningar är att tydligt höra vad jag som musiker gör med musiken och hur jag tolkar stycket. Jag vill höra vad jag egentligen gör, vilket kan vara helt annorlunda det jag tänker att jag gör eller skulle ha gjort från början.

Att jag valde att göra två olika inspelningar med olika ackompanjemang beror på att jag ville kunna höra hur jag anpassar mig till instrumentet jag spelar med och om det blir några skillnader i min tolkning beroende på vilket instrument jag spelar tillsammans med.

Jag har blivit inspirerad av inspelningar jag lyssnat på, och applicerat andra musikers idéer i min egen tolkning. Speciellt från celloinspelningen jag lyssnat mest på men även från andra som jag inte nämner i det här arbetet.

Nedan följer två exempel från mina egna inspelningar där jag har ändrat min tolkning beroende på vilket instrument jag musicerar tillsammans med.

### Flöjt och gitarr

Thea Lundbäck, flöjt och Alvi Joensen, gitarr (8 februari 2019)

Alvi spelar från en transkription gjord av Konrad Ragossnig (Schubert, 1994), och jag spelar från utgåvan jag också har när jag spelar tillsammans med piano (Bärenreiter, 2008).

När jag lyssnar på inspelningen jag gjorde med Alvi, så märker jag att jag anpassar mig främst i dynamik och tempo. Som jag har förstått det så är gitarrstämman tekniskt svår vilket gjorde att vi hade ett lägre tempo än när jag spelat med en pianist. Jag hör också tydligt att vi är friare i tempo än vad jag är när jag spelar tillsammans med en pianist, det är mer rubato och ritardando än vad jag har i min tolkning annars.

## Flöjt och piano

Thea Lundbäck, flöjt och Hanna Lizinkiewicz, piano (2 december 2018).

I den här inspelningen märker jag tydligt, som jag skrev ovan, att vi har ett friskare tempo och inte är lika fria i tempot som i min andra inspelning. Jag gör också större dynamiska skillnader och jag skulle nog föredra att spela med piano framför gitarr.

Det viktigaste för mig har varit att hitta ett sätt att spela stycket på som passar mig och mitt instrument. Jag har också märkt att jag ändrat mig många gånger vad gäller tempo, oktaver, nyanser och var jag ska andas. En svårighet för mig när jag spelar transkriptioner av stycken som från början är skrivna för stråkinstrument är att jag tycker att det blir svårt att bestämma var jag ska andas.

The image shows two musical staves. The top staff is a piano transcription starting at measure 70. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *pizz.*, *f*, and *fz*. There are first and second endings. The bottom staff is a flute transcription of the same passage, also starting at measure 70. It features a melodic line in the treble clef. Dynamics include *f* and *fz*. There are first and second endings. The bottom staff is highlighted in yellow.

Ovan är ett exempel på hur transkriptioner medför olika problemlösningar. Eftersom det inte går att spela pizzicato på samma sätt på en flöjt, och det går inte alls att spela flera toner samtidigt på en flöjt så är det svårt att få de här takterna i satsen att låta lika maffiga som på cello. Tonerna jag spelar i flöjstämman ligger i mellanregistret på flöjt och det är svårt att spela starkt. På cello blir det mer dramatiskt då den spelar hela ackord.

I takt 72 och 73 har jag valt att spela bara tonen e och inte ha med några toner innan. Jag tycker inte effekten blir lika bra som på cello och därför har jag valt att bara spela en ton.

The image shows a musical staff starting at measure 74. It features a melodic line in the bass clef. Dynamics include *p* and *[h]*. The staff is labeled *pizz.\*)* at the beginning.



De två bilderna ovan visar takt 74–78 i första satsen, där cellon spelar pizzicato och i flöjtstämman står det utskrivet portato (alltså mjukt staccato, där vi oftast använder artikulationen “du-du-du” istället för “tu-tu-tu”). Min tolkning här är dock att jag inte spelar de takterna alls, utan låter pianot spela ett fint mellanspel där flöjtstämman kan vävas in i pianostämman. Där tillkommer också möjligheter för pianisten i den här fallet, om den vill väva in flöjtstämman i sitt “mellanspel”, eller bara spela det som det är skrivet i noterna.



## 5 Diskussion

Det jag funderat mycket på under tiden jag gjort den här studien är: spelar det egentligen någon roll hur eller på vilket instrument musiker spelar verket?

Jag ser inga nackdelar med att spela transkriptioner, snarare bara fördelar. Jag har lärt mig många spännande saker när jag undersökt olika lösningar när det kommer till bland annat instrumenttekniska problem. Jag tycker och upplever själv att transkriptioner öppnar upp möjligheterna för musiker att göra egna tolkningar mer än om verket musiker spelar är skrivet för det egna instrumentet.

Det är intressant att arpeggionen hade en väldigt kort livstid under 1820-talet, och att det enda kvarlevande verket som skrivits för arpeggionen publicerades 1871, alltså när instrumentet hade förlorat sin popularitet. Verket kom också ut tillsammans med en transkription för cello.

### Transkriptioner och musikerns handlingsutrymme

Enligt mig innebär transkriptioner en stor frihet för musiker. Det finns många olika möjligheter som både transkribenter och musiker tar för sig av och utvecklar musiken. I dagens samhälle känns det omodernt att inte få göra sin egen tolkning av ett verk. Jag är trött på att höra hur ett stycke har spelats och hur det "brukar framföras", men i transkriptioner finns möjligheter i det mesta: oktaver, tempon, fraseringar, artikulation, tekniker. Det är intressant att det inte är samma frihet när musiker spelar verk som är skrivna för det instrumentet från början. Det här anknyter också till frågan; Vad är egentligen ett verk? Vem äger verket när det transkriberats i flera led? Hur "trogen" kompositören och transkribenten måste jag som musiker vara när jag studerar ett transkriberat verk till skillnad från ett verk i sin ursprungsform? Och, varför är inte möjligheterna och friheterna lika stora när vi spelar verk som är skrivet för det egna instrumentet? Tänk, vad roligt det hade varit att alltid ha samma frihet, vilken musik du än spelar. Att kunna vara helt fri i din tolkning och glömma allt som heter "brukar", "borde" och "sådär kan du inte göra".

När jag läst på om arpeggionesonaten, har jag fått en känsla av att, trots att det finns oändligt många transkriptioner, alla har stor respekt för Schubert och verket i sig. Men att det ändå finns en stor frihet i att tolka det som du vill.

Under den tiden jag har spelat sonaten har jag känt att jag fått mer utrymme och förväntningar av lärare och ackompanjatörer att jag ska bestämma själv hur jag vill spela och fått höra lite idéer om hur musiker de har hört framföra stycket har gjort. Jag har gått framåt i min personliga utveckling, att kunna lita på min egen tolkning och även breddat min musikalitet genom att prova olika lösningar och kommit fram till hur jag vill att det ska låta och vad musiken betyder för mig.

Nedan följer några exempel från cello- och flöjttranskriptionerna, där jag har valt att ta mig friheter och anpassat verket efter min egen och flöjstens förmåga, samt exempel där transkribenter tagit sig friheten att väva in egna tolkningar:



(Takt 22–23, flöjt).

Här syns det hur transkribenten skrivit in accenter på första och tredje slaget i varje takt.



Här ser vi samma takter i celloversionen där det inte finns några accenter.



(Takt 58–59, flöjt).

Här är ett exempel från flöjttämman, där jag tar mig friheten att spela helt takt 59 och första slaget i takt 60, en oktav upp från hur det är skrivet.



(Takt 57, cello.)

Här ser vi en markering från cellostämman där det finns en alternativ lösning längre ner på sidan som ser ut såhär:

\*) Mit [ ] gekennzeichnete Stellen können eine Oktave tiefer gespielt werden. / Passages marked by [ ] can be played an octave lower.  
Des passages entre [ ] peuvent être joués une octave plus bas.



(Takt 58–59, cello).

Här kommer samma markering tillbaka. Alltså har transkribenten markerat var du som musiker kan ta dig friheten att välja själv vilken oktav du spelar i.

Exemplen ovan innebär att transkribenten antingen öppnar upp för att musikern i fråga kan bestämma själv vilken lösning som passar bäst, eller att den helt enkelt har skrivit den lösningen den tycker är bäst och inte skriver in alternativ för den som ska spela. Ändå är det underförstått att du som musiker kan göra lite som du vill, för det är en transkription. Ett exempel är flöjtstämman i takt 59 (se ovan), där jag valt att lägga upp stämman en oktav, för jag tycker den lösningen är bäst för mig och min tolkning.

## Vidare studier

I vidare studier för det här arbetet hade det varit intressant att läsa mer om verkbegreppet, hur musiker tänkte på musik innan verkbegreppet hade blivit självklart. Vad är egentligen ett verk?

Det hade också varit intressant att dyka djupare ner i Schuberts kompositionsteknik och jämföra arpeggionesonaten med andra verk Schubert skrivit, till exempel Die Winterreise - som jag har fått höra att jag borde lyssna på för att få inspiration till min egen tolkning av sonaten.

Något jag också skulle vilja läsa vidare om är transkriptioner från flöjter som fanns innan den moderna flöjten vi spelar på idag, och se vad som ändrats historiskt i flöjtvärlden. Flöjten har utvecklats hela tiden och trots det spelar vi fortfarande samma musik idag, som på till exempel 1700-talet.

## 6 Referenser

- Balthzersen, L. (2019) *Schubert og musiklivet i Wien*. Hämtad 21 mars 2019 från Aarhus Symfoniorkester:  
<https://www.aarhussymfoni.dk/schubert-og-musiklivet-i-wien/>
- Brooks, J.M. (2017) *A study of Franz Schubert's Arpeggione Sonata and Claude Debussy's Première*. Hämtad mars 2019 från Florida State University.  
<https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A507634>
- Burkholder, J., Grout, D., & Palisca, C. (2010). *A history of Western music*. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Ericsson, D. (2005) *Transkription för gitarr och luta genom tiderna*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.  
<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOId=1321740&fileOId=1321741>
- Geiringer, K. (1979). Schubert's arpeggione sonata and the "super arpeggio". Hämtad mars 2019 från Oxford University Press.  
<https://www.jstor.org/stable/pdf/741570.pdf?refreqid=search%3Ac41c77326574aca5e834442e87a243a1>
- Goehr, L. (1991). *The imaginary museum of musical works*. Oxford: Clarendon Press.
- Guiranna, B. (2009) Schubert's arpeggione sonata (viola transcription): first movement. I *The Strad*, februari 2009.  
<http://eds.a.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=8&sid=0ce52fe1-a4a4-47f9-837f-02fa7dc2edbd%40sessionmgr4009>
- Harding, P. (2016). *Schubert's Arpeggione Sonata*. *Strad*, 127(1512), 75-83.  
<http://ludwig.lub.lu.se/login?url=http://search.ebscohost.com.ludwig.lub.lu.se/login.aspx?direct=true&db=hlh&AN=114077469&site=eds-live&scope=site>
- Kjemtrup, I. (2018) Why do string players still love Schubert's arpeggione sonata? I *Strings*, 2018-04.  
<http://stringsmagazine.com/why-do-string-players-still-love-schuberts-arpeggione-sonata/>
- Klorman, E. (2002). From theory to performance in Schubert's Arpeggione Sonata. *Journal of the American Viola Society*, 18(1), s. 33-42.  
<http://www.americanviolasociety.org/PDFs/Journal/JAVS-18.1.pdf>

Nationalencyklopedin [NE], *arpeggione*. Hämtad 2019-03-22. Tillgänglig:  
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/arpeggione>

Nationalencyklopedin [NE]. *Franz Schubert*. Hämtad 2019-03-22. Tillgänglig:  
<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/franz-schubert>

Ottelid, C. *Autenticitet, urtext och transkription*. Hämtad december 2018 från Lunds universitet:  
<http://claes.ottelid.se/Autenticitet,%20urtext%20och%20transkription.pdf>

Rostropovich, D. Britten, B. (1999). Schubert arpeggione sonata *Schubert arpeggione sonata* [CD]. London: The Decca Record Company Ltd.

Schubert, F. (2017) *Sonate für Arpeggione und Klavier, D821. Fassung für Violoncello und Klavier*. Jost/Darmstadt: Wiener Urtext Edition.

Schubert, F. (2008). *Sonata in A minor "Arpeggione" D821, arranged for flute and piano*. Kassel: Bärenreiter Urtext Edition.

Schubert, F. (1994). *Sonate Arpeggione*. Guitar part edited by K. Ragossnig, Mainz: Schott Music.

Selma music. *Om tvärflöjter*. Hämtad 190318 från Selma Music:  
<https://www.selmamusic.se/om-tvarflojter>

Sohlmans musiklexikon [Sohlmans] (1975). *Schubert. Arpeggione*. Stockholm: Sohlmans.

Söllscher, G. Shaham, G. (2003). Schubert arpeggione sonata. *Schubert for two* [CD]. Berlin: Deutsche Grammophon.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians [NGDMM] (2004). Oxford: Oxford University Press.