



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

MOZARTS FAGOTTKONSERT
Ett Informerat Framförande

Ida Svensson

Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i musik,
inriktning symfoniskt orkesterspel

Vårterminen 2013

Degree Project, 30 higher education credits
Master of Fine Arts in Music, Symphonic Orchestra Performance
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Spring Semester 2013

Författare: Ida Svensson

Titel: Mozarts Fagottkonsert - Ett Informerat Framförande

Title in English: Mozart Bassoon Concerto – An Informed Performance

Handledare: Anders Tykesson

Examinator: Maria Bania

ABSTRACT

Nyckelord: Mozarts fagottkonsert, utförandepraxis, tidstrogna instrument, artikulation, ornamentik, appoggiatura, drill, eingang, kadens, utgåvor

Mozarts fagottkonsert är ett oerhört viktigt stycke i fagottrepertoaren. Vad behöver jag veta för att kunna bilda mig en egen uppfattning om konserten? Hur spelades den då den skrevs? Hur vill jag tolka den och var hittar jag informationen som ger mig kunskap om mina olika valmöjligheter? Denna uppsats är ett försök att visa hur man på en modern fagott kan framföra Mozarts fagottkonsert på ett informerat sätt med hjälp av den kunskap som finns att tillgå.

1. Inledning	5
1.1 Frågeställning	6
1.2 Metod	6
1.3 Avgränsningar	6
2. Bakgrund	7
3. Beskrivning	7
4. Analys	8
4.1 Sats 1 Allegro	8
4.2 Sats 2 Andante ma adagio	8
4.3 Sats 3 Rondo (Tempo di menuetto)	9
5. Instrumentet och dess utveckling	9
6. Orkestern	11
7. Grundläggande principer i Mozarts musik	12
7.1 Solisten i tutti och basso continuo	12
7.2 Artikulation	14
7.3 Ornament	17
7.4 Appoggiatura	19
7.5 Drill	24
7.6 Eingang	28
7.7 Kadens	29
8. Jämförelse av olika utgåvor	31
9. Slutsats och mina lärdomar av denna uppsats	36
10. Ljudexempel	39
11. Litteraturlista	40
12. Övriga källor	41

1. Inledning

Mozarts fagottkonsert K.191 är ett av de mest betydelsefulla standardverken i fagottrepertoaren. Som fagottist får man räkna med att detta är ett stycke som kommer att följa med genom hela karriären. Konserten efterfrågas som obligatoriskt stycke vid de flesta provspelningar, både när det gäller utbildning och senare jobb.

Fagotten förekommer ofta i Mozarts operor, framförallt i vackra arior där instrumentet får visa upp sin lyriska karaktär. Mozart värderade fagotten högre än kanske någon annan samtida kompositör¹. Den används i många fall till att ge färg åt ensemblen och ofta får oboen och fagotten spela tillsammans i eleganta terser eller sexter. I sina pianokonsert låter Mozart fagotten komma till sin fulla rätt och den har ofta små solon där alla dess olika karaktärer visas upp. Ett exempel är hans Pianokonsert nr 24 i c-moll K.491 där Mozart tilldelar de olika träblåsinstrumenten dramatiska soloroller istället för att enbart förstärka stråkstämmorna som tidigare ofta var fallet.

Milan Turković, född 1939, är en välkänd fagottist från Österrike som har intresserat sig mycket för autentiska uppföranden och framföranden på tidstrogna instrument². Han har jobbat mycket med detta tillsammans med dirigenten Nikolaus Harnoncourt i ensemblen *Concentus Musicus Wien*. Turković menar att begreppet "riktig interpretation" inte existerar eftersom det är ett sådant mångsidigt begrepp där det är svårt att skilja mellan vad som är rätt och fel. Turković beskriver detta och förklarar att det är bra att det är ett så vagt begrepp eftersom det leder till en diskussion³. Musik av t ex Mahler och Strauss är lättare att bilda sig en uppfattning om hur den lät då den framfördes för första gången eftersom den har en mer komplett notbild med anvisningar som hjälper oss att blicka bakåt. Det är svårt att hitta någon ursprunglig tolkning av Mozart eftersom tidens gång spelar en stor roll. Verket spelas med nya tolkningar och nya traditioner skapas. Musiken täcks av nya skikt och för varje nytt skikt blir det svårare att se den en gång ursprungliga tolkningen. Idag försöker man skala av dessa skikt för att upptäcka det dolda. För att finna svaren måste man söka i de dokument som finns bevarade från den tiden.

¹ Kingdon Ward: Mozart and the Bassoon, s. 23

² Turković: Hemsida

³ Turković: Analytischen Überlegungen, s. 5

1.1 Frågeställning

Alla musiker har olika åsikter och idéer om hur konserten bör spelas. Jag känner att jag behöver lära mig mer om musiken från denna tid för att kunna bilda mig en egen uppfattning om hur jag vill spela den. Min avsikt med denna uppsats är bli bekant med konsertens historia och lära mig hur musiken kan ha spelats under Mozarts tid. Mitt mål är att få en helhetsbild av konserten och få den kunskap jag behöver för att kunna ge ett musikaliskt och historiskt informerat framförande av konserten på en modern fagott.

1.2 Metod

När jag har skrivit den här uppsatsen har jag främst utgått från litteratur. Jag har läst det mesta jag kommit över som behandlar ämnet. Tyvärr finns det ofta väldigt lite skrivet om just fagottkonserten. Jag har därför använt mig av litteratur som behandlar musik från den här tiden generellt. Eftersom jag var intresserad av att veta hur konserten kan ha spelats då den skrevs valde jag att använda mig av Leopold Mozarts violinskola som främsta källa. Mozart var ung då han skrev sin fagottkonsert och fortfarande starkt influerad av sin far⁴. Därför är violinskolan en mycket intressant källa då det gäller interpretation av konserten.

Eftersom jobbet med att skriva uppsatsen har pågått under en längre tid har tankarna på den funnits med i många sammanhang. Jag har själv övat på konserten och spelat upp den för flera olika lärare och fått inspiration och olika idéer. Min huvudlärare, Anders Engström, är själv mycket intresserad av ämnet och vi har haft några intressanta diskussioner.

För att förtydliga de notexempel ur fagottkonserten jag behandlar i denna uppsats har jag valt att spela in dem. Dessa ljudfiler finns som bilaga till uppsatsen. Jag valde att inte spela in hela konserten eftersom jag ville belysa och diskutera just exempel ur konserten. Med hjälp av dessa ljudexempel hoppas jag att det är möjligt att gå vidare och med hjälp av informationen de ger framföra hela konserten.

1.3 Avgränsningar

När jag påbörjade denna uppsats hade jag tusen idéer om vad jag ville den skulle behandla. Efter att ha skrivit några kapitel insåg jag att jag skulle bli tvungen att begränsa mig eftersom det annars skulle ha blivit ett alldeles för stort ämne. Jag valde att fokusera på några delar och istället kort beskriva eller helt utelämna andra.

En del jag i stort sett utelämnade som skulle kunna ha varit intressant är jämförelsen av inspelningar och olika musikers tolkningar av konserten. Jag valde istället att fokusera på den tryckta och otryckta informationen och dess betydelse för utförandet. Jag ville lära mig om konsertens bakgrund och hur den kan ha spelats. För mig kändes det mer intressant att själv undersöka källan till informationen än att gå via andras tolkningar.

Ämnet är ändå otroligt stort och det skulle gå att fördjupa sig mycket mer i det.

⁴ Turković: Analytischen Überlegungen, s. 9

2. Bakgrund

Fagottkonserten skrevs under sommaren 1774 och Mozart bodde under denna tid i Salzburg. Eftersom han bodde tillsammans med sin familj finns det väldigt få brev från denna period vilket gör det svårt att veta vad han tänkte och gjorde. Det vi vet är att han arbetade som violinist i hovets orkester. Det var en relativt lugn tid i hans liv och inga resor stod på programmet. Hans produktion var under åren i Salzburg förhållandevis liten kanske beroende på att jobbet inte gav honom tillräckligt med stimulans och att inga särskilda krav ställdes⁵.

Det finns idag väldigt lite information om fagottkonserten bevarad och Mozarts eget manuskript av verket är försvunnet. Det äldsta som finns bevarat är en utgåva med stämmor som publicerades omkring år 1790 av Johann André. I hans handskrivna katalog står det att verket färdigställdes i Salzburg den 4 juni 1774⁶. Det spekulerades länge om att konserten var skriven för Thaddäus Freiherr von Dürniz som var en aristokratisk amatörfagottist i München vid den tiden. Detta eftersom han enligt katalogen för Dürnizsamlingen ägde 74 verk skrivna av Mozart. Men det har på senare tid framkommit att Dürniz själv bad Mozart skriva en konsert 1775 då de stiftade bekantskap⁷. Eftersom det är fastställt att konserten skrevs 1774 måste den därför ha skrivits åt någon annan. En annan teori är att den skrevs åt någon av solisterna listade vid hovet i Salzburg, Heinrich Schulz eller Melchior Sandmayr, men det finns inga bevis varken för eller emot någon av dem⁸.

Fagottkonserten är Mozarts allra första för blåsinstrument och han var bara 18 år då han skrev den. Den antas vara den första av tre eller fyra konserter för fagott men är den enda som finns bevarad idag⁹. Att den är autentisk råder ingen tvekan om även om originalmanuskript saknas. Konserten finns omnämnd i Mozarts egna anteckningar.

3. Beskrivning

När Mozart skrev sin fagottkonsert hade han få samtida kompositioner för fagott att jämföra med. Att skriva en konsert för den typ av fagott som användes under denna tid ger vissa begränsningar. Mozart löste detta genom att skriva konserten i B-dur, vilket inte bara var en bra tonart för den här tidens instrument utan också gav honom möjligheten att använda sig av höga horn. Detta bidrog till att ge orkestern en särskild klang och Mozart undvek då också att använda sig av det låga registret hos hornen. Fagotten fick på så sätt större möjligheter då det inte behövde konkurrera med hornen i det låga registret¹⁰. Instrumenteringen är sparsam med endast två oboer, två horn och stråkar. Blåset används för det mesta för harmoniska funktioner vid tuttipartierna. Konserten använder sig av hela fagottens register, från lägsta tonen kontra B upp till b¹ vilket på den tidens fagott var en väldigt hög ton och som inte bemästrades av alla. Fagotten får i konserten visa upp alla sina olika karaktärer i stora språng, snabba staccatotoner och sjungande tenorregister.

⁵ Sadie: Mozart the Early Years, s. 326

⁶ Giegling: förord till Mozart, Konzert in B für Fagott und Orchester

⁷ Sadie: Mozart the Early Years, s. 336

⁸ Sadie: Mozart the Early Years, s. 336

⁹ Sadie: Mozart the Early Years, s. 336

¹⁰ Sadie: Mozart the Early Years, s. 336

4. Analys

4.1 Sats 1 Allegro

Första satsen går i B-dur och är skriven i sonatform. Orkestern inleder och sätter stämningen genom att låta violinerna och de två hornen presentera det stolta huvudtemat. Oboerna och hornen avbryter i takt 10 med en fanfar och vi får nu höra sidotemat spelas av förstaviolinerna. Introduktionen avslutas med en B-durskala i hela stråket som leder fram till solistens insats. Solisten inleder i takt 35 med att spela huvudtemat ackompanjerat av endast stråk. I takt 45 kommer en överledning som inleds med att fagotten får visa upp sina snabba staccatotoner i ett arpeggio i F-dur. Vi får återigen höra fanfaren i oboer och horn och det är nu dags för sidotemat. Förstaviolinerna spelar samma stämning som tidigare medan fagotten lägger till en kompletterande stämning och det utvecklas nu en dialog mellan de olika stämmorna. Genomföringen startar i takt 71 av ett orkestertutti som bekräftar att vi befinner oss i dominanten. Nio takter senare inleder fagotten ett nytt tema som avbryts av skalor i orkestern. Detta upprepas två gånger först i c-moll och sedan i B-dur. Dialogen intensifieras och orkestern avbryter solisten i varje takt. Genomföringen avslutas för fagotten med en *Eingang*, en kadensliknande övergång (se s. 28), som leder oss in i återtagningen. Denna inleds med ett orkestertutti men redan efter fyra takter tar fagotten över huvudtemat igen. I takt 112 kommer överledningen med dess arpeggio, denna gång i Ess-dur. Sidotemat spelas nu i B-dur och består av samma material som tidigare men fagotten och förstaviolinerna har bytt stämmor med varandra. Därefter får fagotten visa upp sig i snabba skalor och arpeggion och vi får höra den högsta tonen b¹. Detta leder oss fram till ett orkestertutti och sedan till takt 160 där en solokadens förväntas spelas. Vi är tillbaka i B-dur och satsen avslutas med ytterligare ett orkestertutti.

4.2 Sats 2 Andante ma adagio

Andra satsen är skriven i en ABA-form och går i F-dur. Fagotten får här visa upp sin lyriska sida i en sjungande melodi och i suckande appoggiaturas. Satsbeteckningen är *Andante ma adagio* och enligt Turković bör det tolkas som om *Andante* är den egentliga tempoangivelsen och *ma adagio* syftar på satsens karaktär¹¹. Temat som Mozart använde sig av förekommer i flera av hans verk. Det mest kända är arian "Porgi, Amor" som sjungs av grevinnan i *Figaros Bröllop*. Temat förekommer också i Symfoni nr 21 A-dur K.134 och i Stråkkvartetterna K.80 och K.172¹². Om det är en slump eller om det är en medveten bearbetning av det tematiska materialet är svårt att avgöra. Satsen inleds med en orkesterintroduktion och temat presenteras av förstaviolinerna. I takt 7 kommer fagotten med temat och ackompanjeras av sordinerade stråkar. Oboerna skapar en dialog genom att svara solisten i takt 14. Orkestern leder över till B-delen där fagotten startar ett kort tema i c-moll i takt 23 och därefter fortsätter med en synkoperad rytm. I takt 28 återkommer solisten med A-delen som byggs vidare med ett tema med stora språng och fagottens lägsta ton, kontra B, presenteras. Vi kommer fram till ett kort orkestertutti som leder fram till en kadens för solisten i takt 49 som för oss tillbaka till F-dur. Satsen avslutas med ett tre takter långt orkestertutti.

¹¹ Turković: Analytischen Überlegungen, s. 16

¹² Sadie: Mozart the Early Years, s. 337

4.3 Sats 3 Rondo (Tempo di Menuetto)

Sista satsen är ett Rondo i B-dur och den påminner oss om en danssats där solisten och orkestern växelspelar. Det är tydligt att den unga Mozart här står under starkt inflytande av sin far, Leopold Mozart, och andra förebilder såsom C.P.E. Bach¹³. Detta syns tydligt då man tittar på orkesterns stämmor. Ett exempel är att Mozart här låter basstämman fungera som en continuostämma och detta framhäver den dansanta karaktären hos detta Rondo. Fagotten får nu åter visa upp sin burleska sida och Mozart låter den göra snabba löpningar, stora språng och rytmiska effekter. Orkestern inleder med ett glatt åttatakters tema som repriseras. I takt 21 kommer solisten in, men inte med temat utan med en triolrörelse över stråkets punkterade åttondelar. Fagotten spelar en variant med sextondelar för att sedan återkomma med triolerna. Därefter kommer orkestern tillbaka och spelar temat igen. I takt 58 startar ett mollparti där fagotten har en helt annan karaktär och ackompanjeras av upprepade åttondelar i stråket. Växelspelet fortsätter och orkestern spelar temat för att därefter låta fagotten återkomma med sina sextondelslöpningar och triolfigurer. Partiet avslutas i takt 106 där solisten förväntas spela en *Engang* som leder över till inledningstemat. Det är först nu i slutet som fagotten för första gången får möjligheten att spela temat. Satsen avslutas med ett orkestertutti.

5. Instrumentet och dess utveckling

Mozart använde fagotten mycket i sina symfonier, operor och kammarmusik. Han var väl insatt i instrumentets möjligheter och använde det på bästa tänkbara sätt. Hade Mozart tyckt att instrumentet hade för stora begränsningar och dålig kapacitet är det inte troligt att han skulle ha skrivit som han gjorde och riskerat att musikerna inte skulle klara av att utföra de viktiga melodiska och harmoniska funktioner han gav fagotten¹⁴.

Standardfagotten under 1700-talet hade fyra klaffar för a^b/A^b, F, D och kontra B. Mozarts fagottkonsert är troligen skriven för ett sådant instrument. Mensuren hos instrument från den här tiden varierar, men jämfört med dagens instrument är de alla bredare upptill. Esset, som är den metall-del som ansluter fagotten med rörbladet, hade heller inte något hål för oktaven¹⁵. Fagotterna var vid den här tiden smalare i stöveln och basröret samtidigt som klockstycket drogs ihop till en smalare midja. Detta för att förhindra att de lägsta tonerna skulle låta för skarpt och också för att jämna ut resonansen hos instrumentet i det stora hela. Den största utvecklingen hos fagotten från mitten till slutet av 1700-talet var inte uppkomsten av fler klaffar utan förändringen av instrumentets klang¹⁶. Instrumentets mensur hade börjat förändras. En barockfagott har stor klang på djupet men längre upp är klangen liten och ostabil. På grund av detta användes den främst till att spela baslinjer i orkestern tillsammans med cello, kontrabas och cembalo. Under 1700-talet började kompositörer intressera sig för instrumentet och såg dess potential för soloinsatser i orkestern och instrumentet påbörjade då sin utveckling mot ett tenorinstrument. Mot slutet av 1700-talet blev fagotter tillverkade av firman Grenser populära eftersom deras instrument hade en förbättrad sjungande kvalitet i tenorregistret¹⁷. Detta skedde på grund av förändringar i mensuren. Längden av fagottens

¹³ Lahnstein: Mozarts Fagottkonzert, s. 7

¹⁴ Stone: The Evolution of the Bassoon, s. 18

¹⁵ Baines: Woodwind Instruments and their History, s. 287

¹⁶ Video: Jackson, The Development of the Bassoon

¹⁷ Stone: The Evolution of the Bassoon, s. 16

olika delar förändrades också och några av tonhålen flyttades samt gjordes större. Det är ett instrument av denna typ som vi idag kallar för en klassisk fagott.

Med tanke på dess mekanik var fagotten under Mozarts tid fortfarande relativt simpel. För att kunna spela en kromatisk skala behövde man använda sig av en mängd olika gaffelgrepp. Den tidens instrument beredde musikern svårigheter vad gällde spelbarhet och utförande som vi idag med våra instrument inte längre behöver tänka på. Drillen g^1-a^1 i takt 70 i första satsen (se Notexempel 23) var inte spelbar på en klassisk fagott. Etienne Ozi skrev sin *Fagottschule* 1787 och har där utöver en grepptabell även en lista över svårspelade drillar. Denna drill finns inte med där och man kan då anta att det var känt att den var ospelbar¹⁸. Mozart använde denna drill i sin konsert men noterade den även en oktav lägre för att den skulle vara spelbar. En teori skulle kunna vara att Mozart hoppades på att instrumentet skulle utvecklas och möjliggöra den höga drillen han efterfrågade¹⁹. Med hjälp av våra moderna fagotter och alla dess klaffar får vi möjligheten att lättare och renare utföra de drillar som finns i konserten.

Men samtidigt menar Turković att allt inte är lättare på ett modernt instrument²⁰. Många tekniska svårigheter som uppstår när musik från 1700-talet spelas på ett modernt instrument, elimineras när ett tidstroget instrument används. Vissa tekniska passager, exempelvis inledningen av Overtyren till Figaros Bröllop, är mycket mer lättspelad på en fagott från Mozarts tid. Även klangligt når man ibland lättare vissa resultat med ett tidstroget instrument. Ett exempel är Telemanns Dubbelkonsert för Blockflöjt och Fagott. Verket fungerar inte att spela på en modern fagott på grund av balansen mellan de olika instrumenten men fungerar utmärkt med tidstroga instrument. Ett annat exempel är att spela continuostämmor på en modern fagott. Fagotten blir då ofta för stark i förhållande till cello och cembalo. På en tidstrogen fagott är det inga problem och det är tydligt att musiken är skriven för just den här kombinationen.

Konserten erbjuder fortfarande många svårigheter för en klassisk fagott. Det är viktigt att komma ihåg att tempot som användes under Mozarts tid kanske inte alls överensstämmer med det vi förväntar oss idag. Detta kan ha gjort den lättare att utföra. Men fagotten från Mozarts tid var inte på något sätt oförmögen att utföra verket. Detta bevisar många inspelningar gjorda på historiska instrument. Ett exempel på detta är fagottisten Marc Vallon som tillsammans med Amsterdam Baroque Orchestra gjort en inspelning av konserten med tidstroga instrument²¹. Ett annat exempel är Danny Bond som gjort en inspelning tillsammans med *The Academy of Ancient Music*²². Bond spelar på en klassisk fagott och påstår att om man spelar på ett instrument från den här tiden öppnas en helt ny värld av klangfärger och tekniska möjligheter²³. På grund av användningen av gaffelgrepp under den här tiden framträder de typiska öppna och stängda kvaliteterna hos individuella toner. Detta har gått förlorat hos dagens instrument där vi istället strävar efter att få en så jämn klang som möjligt. Bond säger vidare att om den klassiska fagotten jämförs med tidigare modeller, visar dess

¹⁸ Lahnstein: Mozarts Fagottkonzert, s. 9

¹⁹ Lahnstein: Mozarts Fagottkonzert, s. 9

²⁰ Turković: Analytischen Überlegungen, s. 10

²¹ CD: Mozart, Amsterdam Baroque Orchestra

²² CD: Mozart, The Academy of Ancient Music

²³ Bond: CD-text till Mozart, The Academy of Ancient Music

spelegenskaper en tydlig utveckling mot det moderna instrumentet. Klangen är mycket mer koncentrerad, artikulationen är mycket vassare och det är generellt mer inbyggt motstånd i instrumentet.

Mozarts fagottkonsert kan låta vacker och något trivial på ett modern instrument. Turković insåg efter att ha studerat autentiska instrument från Mozarts tid att konserten måste tolkas som en mycket djärv komposition. Att han utnyttjar hela den klassiska fagottens omfång och möjligheter på ett sätt som tidigare inte gjorts är ett bevis på detta²⁴. Att spela Mozart på ett tidstroget instrument visar hur otroligt svårt det var och det extrema omfånget konserten kräver. Konserten använder sig av både den lägsta och den högsta spelbara tonen hos en klassisk fagott. Vid flera tillfällen i konserten visar Mozart upp fagottens olika register med hjälp av stora intervall. De här intervallen har en stark musikalisk mening och enligt Turković bör de därför inte spelas på ett för snällt sätt utan de är mycket dramatiska²⁵. Ett annat exempel på detta är inledningen av *Våroffer* som Stravinsky skrev för fagotten i ett högt läge för att den skulle låta ansträngd. Idag är de höga tonerna standard och utdraget låter vackert och lätt och inte alls så som Stravinsky troligen en gång i tiden avsåg.

6. Orkestern

Även de övriga instrumenten under Mozarts tid skiljer sig från de vi använder oss av idag. Stråkinstrumenten hade en mer tonsvag men samtidigt klarare och spetsigare klang jämfört med våra moderna²⁶. Träblåsinstrumenten hade även de en svagare klang och varje instruments klangfärg var mer karaktäristisk jämfört med idag. Brassinstrumenten var också mindre tonstarka och hade en mer färgrik klang som var rik på övertoner. Detta eftersom de var längre än dagens ventilinstrument. De var begränsade till naturtonserien eftersom de saknade ventiler och detta medförde att de endast kunde spela toner som ingick i deras egen naturtonserie. I det lägre registret var det långt mellan tonerna, vilket förklarar det så vanligt förekommande treklangsmotivet. Det är först i det höga registret tonerna ligger så nära varandra att stegvisa melodier är möjliga att spela. Klockstycket var smalt och tunt vilket medförde att klangen blev öppen och smattrande vid starkare nyanser vilket gav en heroisk, aggressiv och triumferande effekt. Man kan tänka sig att inledningen av fagottkonserten hade en mycket skarpare karaktär på grund av detta. Eftersom de enskilda instrumenten klingade annorlunda får vi också föreställa oss en annan klang hos orkestern jämfört med den vi är vana vid idag²⁷. I det stora hela måste en orkester från denna tid även i *forte* ha klingat mindre massiv än en modern orkester med samma besättning. Klangen var mer färgrik och mindre rund och inte lika enhetlig som en orkester med moderna instrument.

²⁴ Keesecker: Milan Turkovic Comes to the South, *The Double Reed* 1994:17, s. 22

²⁵ Turković: Analytischen Überlegungen, s. 13

²⁶ Harnoncourt: *The Musical Dialogue*, s. 88

²⁷ Lahnstein: Mozarts Fagottkonzert, s. 10

7. Grundläggande principer i Mozarts musik

En tonsättare bör skriva ner sitt verk på ett sådant sätt att utövaren förstår hans/hennes intention. Milan Turković menar att musiker på Mozarts tid var insatta i de stilistiska tolkningar som gällde då²⁸. De hade också helt andra färdigheter än vi när det gällde att genom improvisation medverka i kompositionsprocessen. Dagens musiker är vana vid att ha all information nedtecknad i noterna. Vi behöver information i noterna som visar oss exempelvis *ritenuto* eller *accelerando*. Musiker från tidigare epoker gjorde förmodligen detta självständigt och därför behövdes det inte noteras. Ett Mahlerpartitur är noterat in i minsta detalj. Ett Mozartpartitur är däremot avsiktligt inte komplett. På den tiden var det så mycket som togs för givet och skrevs därför inte ut. Ett exempel på detta är att inte skriva ut en båge över en dissonans och dess upplösning eftersom alla på den tiden visste att de var en enhet och därför måste vara bundna. Turković sammanfattar med att påstå att vara lojal mot ett verk och kompositören kräver inte enbart lojalitet mot det tryckta notpappret utan till största del kunskap om de regler som gällde då verket skrevs²⁹.

7.1 Solisten i tutti och basso continuo

Som fagottsolist under 1700-talet förväntades man antagligen även att delta i basstämman under konsertens tuttipartier. Basstämman var under denna tid inte avsedd för något särskilt instrument utan delades mellan många olika såsom cello, kontrabas, fagott och cembalo. Det specifika antalet berodde på orkesterns storlek och repertoar. I partituret hade basstämman endast ett notsystem. Vilde kompositören ha en obligatostämman, det vill säga en bestämd självständig stämman, med exempelvis cello eller fagott fick den då en egen rad. Ofta verkar det endast ha funnits en basstämman som musikerna fick dela på och därför var de placerade tillsammans så att de alla skulle kunna läsa stämman över axeln på cembalisten. Att fagotten var en del av basstämman är bekräftat av många författare från den tiden. Carey Lynn Campbell, som har skrivit en avhandling om solistens medverkan i orkesterns tuttipassager, skriver att fagotten bidrar med färg och klarhet till stämmans klang³⁰.

Under 1800-talet splittrades basstämman och fagotten förflyttades till blåssektionen i orkestern och fick då en egen noterad rad i partituret. Detta ledde till missförstånd när nya utgåvor av den äldre musiken gavs ut. Det togs ofta ingen hänsyn till de stämmor som inte var noterade i partituret vilket ledde till att de inte noterades i de nya utgåvorna. Detta ledde till att fagott- och cembalostämmorna försvann från verket där de tidigare hade spelat en viktig roll. I en del symfonier av Haydn finns små fagottsolon noterade och detta är det enda beviset på att en fagott var förväntad att finnas representerad i orkestern. Det är enligt Campbell självklart att fagottisten inte satt och väntade hela symfonin för att få spela några få toner utan han spelade med basstämman resten av tiden.

I fagottkonserter hade självklart solisten en egen noterad stämman. I den finns i de flesta fall även basstämman noterad i fullstora noter då det inte finns några soloinsatser. En teori är att denna stämman är noterad som en inprickning för solisten att följa då han inte spelar. Detta är enligt mig inte är troligt eftersom fagotten då den spelar med basstämman inte endast dubblar stämman utan bidrar till dess klang. Fagottens medverkan var då ett viktigt tillskott för satsen vid tuttipartierna.

²⁸ Turković: Analytischen Überlegungen, s. 5

²⁹ Turković: Analytischen Überlegungen, s. 9

³⁰ Campbell: To Play or Not To Play, s. 80

Vanligtvis var antalet instrument som spelade under solopartierna reducerat, ibland spelade endast en cello och cembalo. Enligt förordet i Bärenreiters Urtextutgåva spelade ofta endast första pult i varje stråkstämman under solosektionerna³¹. När resten av instrumenten och fagotten tillkom i tuttipartierna borde detta ha bidragit med en effekt. Hade det funnits extra fagotter i orkestern som inte var noterade i partituret hade de naturligtvis spelat med i tuttipartierna och då hade solofagottens insats där inte haft så stor betydelse. En spekulation är att fagotterna i orkestern inte spelade under solopartierna då orkestern var reducerad.

Som tidigare nämnts är den äldsta utgåvan som finns bevarad av Mozarts fagottkonsert från 1790-talet. På basstämman har Andre skrivit "Basso e Violincello". Det är oklart om detta inkluderade cembalo och fagott. Campbell beskriver en intressant detalj i takt 71 i konsertens första sats³². Den tidigare omnämnda drillen löses upp på första slaget i takten och resten av orkestern kommer in i ett tutti. I soliststämman är resten av den takten tom för att i takten efter åter följa basstämman. Om stämman inte hade varit avsedd att spelas borde basstämman startat på det andra slaget i takt 71 men nu ges solisten tid att hämta andan för att kunna fortsätta spela i takt 72 som en medlem av orkestern.

The image shows a musical score excerpt for measures 70-72 of Mozart's Bassoon Concerto. The score is arranged in six systems, each with a different instrument part. The instruments are Oboe I, II; Horn I, II in Sib alto; Bassoon principal; Violino I; Violino II; and Viola I, II / Violoncello e Basso. The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4. A 'TUTTI' marking is placed above the Oboe staff at the beginning of measure 71. Dynamics include 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte). The bassoon part has a long rest in measure 71, while the other instruments play. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

Notexempel 1: Mozart Fagottkonsert sats 1, takt 70-72

Ett annat ställe som är värt att noteras är rekapitulationen i takt 98. Takten innan avslutas med en *Eingang* (se s. 28) av solisten som ska leda över till grundtonarten. Det som är konstigt är att fagottstämman har paus i takterna efter *Eingangen* och därför gör sin överledning till ingenting. Mer naturligt hade varit om fagotten hade varit med och spelat med basstämman även här som på övriga parallellställen. Enligt Campbell kan det här tänkas att det skett ett misstag vid kopieringen av dessa takter³³.

³¹ Giegling: förord till Mozart, Konzert in B für Fagott und Orchester

³² Campbell: To Play or Not To Play, s. 94

³³ Campbell: To Play or Not to Play, s. 97

7.2 Artikulation

Idag tänker vi på artikulation mest som en teknisk företeelse, men under 1700-talet hade begreppet en vidare betydelse och påverkade musikens struktur och uttryck. Frans Vester (1922-1987), flöjtist och professor vid Royal Conservatory i Haag, påstår att musikens framförande var styrt av tal och retorik³⁴. Under 1700-talet beskriver han sättet att framföra musik som "talande" och det kännetecknas främst av separerade toner och korta bågar. Man kan jämföra detta med det "sjungande" sättet under den romantiska perioden där breda linjer och långa legatobågar dominerade. I musiken från 1700-talet bör därför artikulationen vara distinkt och tydlig precis som i talat språk.

Under 1700-talet noterades artikulationen sparsamt. Det var för det mesta upp till utövaren själv att lägga till den typ av artikulation han önskade förutsatt att han följde de traditioner som fanns. Tonsättaren markerade de passager där han/hon hade en särskild önskan om ett speciellt utförande som inte överensstämde med traditionen. Nikolaus Harnoncourt har specialiserat sig på äldre musik och har jobbat som konstnärlig ledare och dirigent för ensemblen *Concentus Musicus* i Wien. Harnoncourt beskriver en takt med endast sextondelar utan artikulationsmarkeringar³⁵. Idag skulle vi spela den precis som det står – varje ton lika lång, lika stark och varje ton separerad. För två hundra år sedan såg reglerna annorlunda ut. I sin Violinskola behandlar Leopold Mozart just denna fras och de olika möjligheterna till dess utförande³⁶. Om en båge skrivs ut av kompositören betyder det att han vill att dessa toner inte ska spelas separerade utan bundna till varandra. Den första tonen i en sådan här figur måste spelas med mer betoning och de övriga mjukt och efterhand svagare. Tonerna går att binda i olika varianter och detta ger olika betydelser vad gäller frasering. Leopold Mozart ger oss inga regler att utgå ifrån om hur och vilka toner som bör bindas till varandra. Det viktigaste är enligt honom att utveckla en god smak! Genom att studera hans exempel i Violinskolan kan man ändå dra slutsatsen att toner som ligger nära varandra i tonhöjd ofta binds samman och att större språng separeras.

I Mozarts musik finns det ofta långa passager utan någon artikulation. Ett exempel på detta är sista satsen av Symfoni nr 35 K.385 (Haffner) där Harnoncourt menar att vi idag ofta spelar åttondelarna som en hagelstorm³⁷! På Mozarts tid användes antagligen en hel del bågar i denna passage. Notexempel 2 visar hur frasen enligt Harnoncourt kan ha spelats.



Notexempel 2: Mozart Symfoni nr 35 "Haffner" sats 4, takt 20-21, violin I

³⁴ Vester: W.A. Mozart, s. 45

³⁵ Harnoncourt: The Musical Dialogue, s. 108

³⁶ Mozart: Violin Playing, s.114-120

³⁷ Harnoncourt: The Musical Dialogue, s. 109

Om man artikulerar som musikerna från den tiden var vana vid och använder bågar inte bara som stråk utan som betoningsanvisningar, uppstår ett helt annat rytmiskt mönster. Detta ger passagen en helt annan rytmisk struktur jämfört med att spela alla åttondelar lika. Om Mozart förväntade sig att musikerna på hans tid skulle artikulera på ett organiserat sätt innebär detta att vi idag går miste om verkets fullkomlighet genom vår tids sätt att inte artikulera.

Ett annat exempel ser vi i Notexempel 3 som är hämtat från inledningen av samma sats där Mozart använder sig av artikulationsmarkeringar. Hade Mozart inte skrivit ut bågar hade musikerna vid den tiden inte spelat frasen så som han ville utan spelat legato på de ställen det var naturligt enligt traditionen. För att få musikerna att spela som Mozart ville, var han här tvungen att skriva ut bågar för att få den artikulation som han eftersträvade.



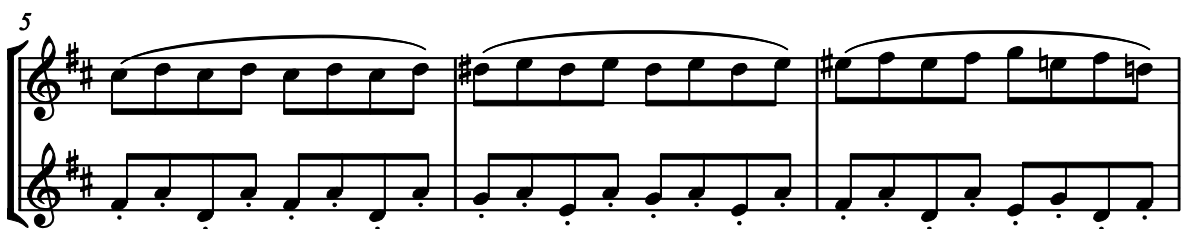
Notexempel 3: Mozart Symfoni nr 35 "Haffner" sats 4, takt 1-5, violin I

Om Mozart inte hade skrivit några artikulationsmarkeringar skulle musikerna på hans tid antagligen ha spelat frasen som Notexempel 4 visar.



Notexempel 4: Mozart Symfoni nr 35 "Haffner" sats 4, takt 1-5, violin I

I Notexempel 5 skriver Mozart ut punkter över varje åttondelsnot. Detta för att förhindra att andraviolinstämman gör samma typ av artikulation som förstastämman.



Notexempel 5: Mozart Symfoni nr 35 "Haffner" sats 4, takt 5-7, violin I och II

Mozart använder sig av punkter över noterna för att visa att han inte vill ha frasen bunden. Hade frasen saknat punkterna hade antagligen musikerna vid den tiden enligt Harnoncourt spelat bundet enligt det traditionella sättet. Mozart måste alltså använda punkterna här och de har ingenting med dagens *staccato* att göra utan är skrivna enbart i syfte att förhindra musikerna att spela bundet.

Notexempel 6 visar ett utdrag ur fagottkonserten där det finns möjligt att experimentera med artikulationen. Mozart har valt att inte skriva ut några bågar utan det enda han har noterat är punkter i andra halvan av näst sista takten. Detta betyder att vi är fria att sätta ut bågar överallt förutom på de toner han uttryckligen noterade att han ville ha separerade.



Notexempel 6: Mozart Fagottkonsert sats 1, takt 146-149

Studerar man ackompanjemanget i Notexempel 7 får man ledtrådar till vad Mozart kan ha tänkt sig med frasen. Vi ser att i första takten ligger betoningen på slag 1 och 3 för att i andra takten tättna och ligger då på varje slag för att slutligen landa på ett långt ackord i tredje takten. Detta bör man ta hänsyn till då man artikulerar fagottstämman. Som man ser nedan har jag valt att lägga bågar på de viktiga slagen 1 och 3 i första takten. Detta eftersom en båge vid den här tiden gav en effekt av betoning. Jag vill inte ha någon betoning på de övriga taktslagen och väljer därför att inte lägga bågen på slagen där utan låter den komma på en obetonad takt. I den andra takten där ackompanjemanget kommer på varje slag väljer jag att låta bågarna göra detsamma förutom på fjärde slaget som istället får leda in till nästa takt. I den tredje takten stannar pulsen i ackompanjemanget av och jag är därför fri att göra vad jag vill i fagottstämman. Enligt Anders Engström kan man välja att se denna takt som en liten kadens³⁸. Man kan då ta den tid man behöver dels för att andas men också för att ge sig själv tid och lugn att utföra den andra halvan av takten som annars ofta är ett problem eftersom den är svår rent tekniskt. I fjärde takten väljer jag att binda de första fyra tonerna två och två för att ge dem mer tyngd. Andra hälften av den takten spelas separerat enligt Mozarts önskemål och i tempo för att leda fram till den femte takten där ackompanjemanget åter igen ger oss en puls (Notexempel 7, Ljudexempel 1).

³⁸ Anders Engström, solofagottist i Kungliga Hovkapellet Stockholm

146

The image shows a musical score for measures 146-149 of Mozart's Bassoon Concerto, first movement. The score is in 3/8 time and B-flat major. It consists of three systems. The first system has a bassoon line with many ornaments, a piano accompaniment with chords and eighth notes, and a second bassoon line with sustained chords and a rhythmic pattern. The second system continues the bassoon line with ornaments, the piano accompaniment with chords and eighth notes, and the second bassoon line with sustained chords and a rhythmic pattern. The third system continues the bassoon line with ornaments, the piano accompaniment with chords and eighth notes, and the second bassoon line with sustained chords and a rhythmic pattern.

Notexempel 7: Mozart Fagottkonsert sats 1, takt 146-149

7.3 Ornament

Johann Joachim Quantz (1697-1773) var en tysk flöjtist och kompositör som även byggde flöjter. Han beskriver i sin flöjtskola vikten av att använda ornament sparsamt³⁹. Även de vackraste ornament kan orsaka förödelse om de används för ofta eller på ett felaktigt sätt.

Hör vi ordet ornament i dag tänker vi ofta på olika typer av förslag och drillar. Under 1700-talet räknades även vibrato som ett ornament⁴⁰. Det noterades för det mesta inte utan det var istället upp till utövaren att själv lägga till det där det passade. Idag använder vi oss av luftvibrato men under Mozarts tid åstadkoms vibratot istället med hjälp fingrarna genom växlingar mellan olika grepp. Jag har valt att inte fördjupa mig i vibratot från denna tid eftersom jag anser att detta bruk av vibrato är förknippat med den tidens instrument och därför inte så användbart på en modern fagott.

Under 1700-talet var musikerna vana vid att använda ornament, både att spela redan utskrivna och att själva lägga till dem där det passade. Det är möjligt att dela in stycken från den här tiden i tre olika kategorier; "complete", "semi-complete" och "incomplete"⁴¹. En "incomplete" melodi är ett skelett som består av endast harmoniska toner, ett fåtal genomgångs- och återgångstoner eller brutna ackordfigurer. En "semi-complete" melodi innehåller några icke harmoniska toner och ett fåtal ornament medan en "complete" melodi består av ett betydande antal utskrivna ornament som fyller ut sprången i melodin. Redan på 1700-talet rådde det oenigheter om i vilken grad ornamenten bör läggas till. Det skiljde sig också från land till land. Den största friheten hade musikerna i Italien eftersom de italienska kompositörerna tenderade att skriva "incomplete" melodier. Franska kompositörer skrev däremot för det mesta ut sina ornament eftersom de franska musikerna inte var

³⁹ Quantz: On Playing the Flute, s. 99

⁴⁰ Bania: "Sweetenings" and "Babylonish Gabble", s. 6

⁴¹ Massol: Ornamentation and Variation in Eighteenth-Century Bassoon Solos from South Germany, The Double Reed 2012:35, s. 87

vana vid att själva improvisera dem⁴². De tyska och engelska kompositörerna hamnar någonstans mellan dessa. Skillnaden betyder inte nödvändigtvis att den italienska musiken hade mer ornament utan att där var musikern ansvarig för ornamenten till skillnad mot i Frankrike där kompositören tog det ansvaret.

Om vi skulle placera Mozarts fagottkonsert i någon av de tre kategorierna skulle jag vilja kalla den "semi-complete" eftersom den innehåller en mängd utskrivna ornament och på varandra följande sextondelar. Ofta är det de långsamma satserna som erbjuder de mesta möjligheterna till att själv lägga till ornament och så även i fagottkonserten. Det är framför allt när A-delen kommer för andra gången det finns möjlighet att lägga till några ornament. Om kompositören själv har smyckat ut sin melodi med ornament bör man vara väldigt försiktig med att själv tillföra mer av dem. Det finns då en stor risk att man förstör mer än vad man bidrar med.

Mozart musik är otroligt genomtänkt och han skrev oerhört detaljrikt. Det finns exempel på att man bör vara försiktig med att tillföra egna ornament. Som vi ser i Notexempel 8 har Mozart noterat en appoggiatura (se s. 19) på tredje slaget (Ljudexempel 2).



Notexempel 8: Mozart Fagottkonsert sats 2, takt 11

Några takter senare i Notexempel 9 kommer samma figur igen men den här gången utan noterade appoggiaturas (Ljudexempel 3).



Notexempel 9: Mozart Fagottkonsert sats 2, takt 34-36

Man skulle kunna tro att Mozart här har glömt skriva dit dem och lockas till att själv lägga till appoggiaturas. Enligt mig blir detta helt fel eftersom man måste se till sammanhanget. Vid detta tillfälle upprepas figuren tre gånger. Skulle man lägga till appoggiaturas i varje figur skulle frasen stanna av. Eftersom figuren upprepas är det inte lämpligt att spela förhållningar då frasen måste leda vidare.

⁴² Massol: Ornamentation and Variation in Eighteenth-Century Bassoon Solos from South Germany, *The Double Reed* 2012:35, s. 87

De utskrivna ornamenten i fagottkonserten är relativt okomplicerade men det finns ändå många olika sätt att tolka dem. Det går inte att enbart studera fagottstämman utan man måste ta hänsyn till harmoniken för att avgöra hur varje ornament bör utföras. Se Notexempel 10 nedan där ornamenten är noterade identiskt men utförs på olika sätt på grund av harmoniken. De två första är förslag till redan utskrivna appoggiaturas och bör därför spelas korta innan slaget. Det tredje däremot är en dissonans mot ackordet och bör därför behandlas som en lång appoggiatura. Detta innebär att det utförs som jämna sextondelar med betoning på appoggiaturen som ligger på slaget (Notexempel 10, Ljudexempel 4).

Notexempel 10: Mozart Fagottkonsert sats 2, takt 7-8

7.4 Appoggiatura

Ordet appoggiatura kommer från det italienska verbet *appoggiare* som på svenska betyder stödja, luta sig mot. Leopold Mozart beskriver den som något naturen har skapat för att binda samman toner och göra melodin mer sångbar⁴³. En appoggiatura är ibland en dissonans, ibland en upprepning av en föregående not och ibland en utsmyckning av en enkel melodi för att ge den mer liv. Det finns både långa och korta appoggiaturas och de är inte alltid noterade på olika sätt. Leopold Mozart ger oss en regel där det inte finns några undantag och det är att appoggiaturen aldrig är separerad från sin huvudnot. Detta innebär att appoggiaturen alltid är bunden till den efterkommande noten även om ingen båge finns noterad.

Utförandet av appoggiaturas och drillar påverkar enligt Harnoncourt det melodiska, harmoniska och rytmiska flödet av ett stycke⁴⁴. På 1600-talet noterades standardutsmyckningar med en mängd olika tecken och små noter för att inte störa intrycket av den rena notationen. Just appoggiaturas är komplicerade för under Mozarts tid började de ibland skrivas ut i stora noter och är därför svåra att urskilja. Under 1700-talet löstes många av de gamla reglerna upp och även de som gällde dissonanser förbisågs ofta. Philipp Emanuel Bach ledde en reform vars syfte var att minska oklarheterna som omgav appoggiaturas. Den traditionella notationen ansågs som gammalmodig och förvirrande och kompositörer uppmanades att skriva ut dem i normal notation. Enligt Harnoncourt var både Mozart och Schubert konservativa när det gällde notation och fortsatte att notera sina appoggiaturas i små

⁴³ Mozart: Violin Playing, s. 166

⁴⁴ Harnoncourt: The Musical Dialogue, s. 115

noter⁴⁵. Senare utgåvor av Mozarts musik har blivit editerade och hans appoggiaturas har skrivits ut precis som den tidens reformerare strävade efter. Under 1700-talet var det här sättet att notera appoggiaturas i stora noter kanske mindre förvirrande än det är idag eftersom de kändes igen i sin dolda form och spelades på motsvarande sätt. Idag har vi inte längre samma kunskap och de spelas ofta som vanliga sextondelar när de är noterade på det här sättet, vilket resulterar i en allvarlig förlust eftersom de har en annan djupare betydelse. Som appoggiaturas måste de ha mer tyngd, mer längd och mer spänning än andra toner. Under Mozarts tid noterades en appoggiatura med små noter för att den skulle uppmärksammas och betonas. I modern notation är tenutomarkeringen det som närmast skulle kunna beskriva denna funktion.

I Mozarts fagottkonsert finns även utskrivna appoggiaturas. Ett exempel på detta finns på det första slaget i Notexempel 11. Mozart skrev ut åttondelarna här som vanliga noter eftersom han antagligen inte ville att de skulle betonas lika starkt som en noterad appoggiatura (Ljudexempel 5).

Notexempel 11: Mozart Fagottkonsert sats 1, takt 47

Leopold Mozart beskriver i sin violinskola två typer av en nedåtgående appoggiatura, lång och kort⁴⁶. Notexempel 12 visar hur en lång appoggiatura utförs. Appoggiaturen spelas här på slaget och tar halva värdet av noten som kommer efter.

⁴⁵ Harnoncourt: The Musical Dialogue, s. 115

⁴⁶ Mozart: Violin Playing, s. 167



Notexempel 12: Leopold Mozart Violinskola

En lång appoggiatura betonas alltid och den efterkommande noten spelas svagare. Leopold Mozart skriver att detta uppnås genom att man försiktigt accentuerar appoggiaturen och låter den öka hastigt i styrka så att den högsta volymen hamnar i mitten av appoggiaturen för att sedan göra ett diminuendo ner till huvudnoten⁴⁷. I de två exemplen ovan ser vi att Leopold Mozart har noterat appoggiaturen i det notvärde som den kommer att anta, det vill säga i exempel a. som en åttondel och i exempel b. som en sextondel. Detta är inte alltid fallet och olika förläggare väljer att notera den på olika sätt.

En kort appoggiatura spelas enligt Leopold Mozart⁴⁸ så fort som möjligt och är inte betonad utan betoningen kommer på huvudnoten⁴⁹. Harnoncourt påstår att en kort obetonad appoggiatura aldrig kan spelas på slaget eftersom betoningen alltid bör komma på slaget⁵⁰. Vi kan då anta att appoggiaturen spelas före slaget eftersom rytmen annars skulle bli förskjuten. Leopold Mozart ger oss följande situationer då de ska användas:

- När flera halvnoter följer på varandra och de alla föregås av små appoggiaturanoter.
- Om harmoniken och därmed lyssnarens öra skulle störas av en lång appoggiatura.
- I ett allegro eller annat livligt tempo då det finns på varandra följande nedåtgående intervall och där varje ton föregås av små appoggiaturanoter. Detta görs för att behålla den livliga karaktären.

Leopold Mozart beskriver också något som han kallar genomgångsappoggiaturas⁵¹. De hör inte till huvudnoten utan tar istället värde från den föregående tonen som Notexempel 13 visar.

Genomgångsappoggiaturas är vanligt förekommande i nedåtgående serier av toner i terssprång. Betoningen kommer här inte på appoggiaturen utan istället på huvudnoten.



Notexempel 13: Leopold Mozart Violinskola

⁴⁷ Mozart: Violin Playing, s. 171

⁴⁸ Här skiljer sig Leopold Mozarts åsikt från Quantz. I On Playing the Flute s. 93 skriver Quantz om korta förslag som ska spelas på slaget (Anschlagende Vorschläge)

⁴⁹ Mozart: Violin Playing, s. 171

⁵⁰ Harnoncourt: The Musical Dialogue, s. 117

⁵¹ Mozart: Violin Playing, s. 177

Nedan följer några exempel ur fagottkonserten. I andra takten på fjärde slaget i Notexempel 14 ser vi ett exempel på en lång appoggiatura (Ljudexempel 6).

Notexempel 14: Mozart Fagottkonsert sats 1, takt 37-39

Tonen g är dissonant mot ackompanjemangets B-durackord. Appoggiaturan tar som tidigare nämnts halva värdet av noten som kommer efteråt vilket innebär i det här fallet att rytmen kommer att bli som jämna sextondelar. För att visa att det är en appoggiatura måste vi betona den. Första slaget i den tredje takten är också en lång appoggiatura och behandlas på samma sätt. Eftersom huvudnoten här är en fjärdedel tas halva värdet av den till appoggiaturan vilket innebär att de kommer att spelas som jämna åttondelar.

I Notexempel 15 ser vi en appoggiatura men denna gång i ett språng. Appoggiaturan är här inte dissonant till ackompanjemanget och behöver alltså inte behandlas som en lång appoggiatura (Ljudexempel 7).

Notexempel 15: Mozart Fagottkonsert sats 1, takt 94-95

Ornamentet bör enligt Neumann utföras som om en sångare skulle göra ett portamento och glida för att komma upp till tonen⁵². Det är ett språng mellan två noter och den exakta rytmen är inte given.

⁵² Neumann: Ornamentation and Improvisation in Mozart, s. 70

Man kan därför vara fri och ta sig den tid man vill. Leopold Mozart skriver att en appoggiatura inte behöver vara en ton stegvis från huvudnoten utan kan tas antingen över eller under från avlägsna toner⁵³. Även här kommer betoningen på appoggiaturan. Vester anser här att man kan välja om man vill spela den före eller på slaget, men i detta fall passar det bäst på slaget på grund av den föregående taktens synkopering⁵⁴. Jag väljer att spela den som en åttondel på slaget för att ge den tyngd.

I Notexempel 16 ser vi en takt som kan tolkas på många olika sätt.

Notexempel 16: Mozart Fagottkonsert sats 1, takt 64

Man kan se den som ett exempel på en genomgångsappoggiaturas (Notexempel 17a, Ljudexempel 8) som tidigare nämnts. Men Leopold Mozart skriver själv att just genomgångsappoggiaturas och andra liknande utsmyckningar där betoningen kommer på huvudnoten sällan noteras av kompositören⁵⁵. Det är därför inte troligt att Mozart önskade denna variant här. Det andra alternativet (Notexempel 17b, Ljudexempel 9) skulle kunna vara att se dem som korta toner på slaget. Vad som talar emot alternativ b. är som tidigare nämnts att betoningen alltid bör komma på slaget⁵⁶. Harnoncourt anser även att denna typ av appoggiaturas inte bör spelas på detta sätt eftersom denna rytm ofta skrevs ut i stora noter av Mozart. Vad som också talar emot alternativ b. i detta fall är karaktären hos de olika tonerna. På en fagott är de tre tonerna som Mozart skrivit som appoggiaturas mycket vekare än de tre huvudtonerna⁵⁷. Detta skulle medföra att betoningen kommer på huvudtonerna och rytmiken blir då skev. Det tredje alternativet (Notexempel 17c, Ljudexempel 10) är att se dem som långa appoggiaturas och spela dem som åttondelar. Eftersom appoggiaturorna i detta fall är dissonanta till harmoniken anser jag att det bästa alternativet i det här fallet är c. Jag väljer också detta alternativ eftersom det händer väldigt mycket i satsen runt den här passagen och detta alternativ är det som mest leder framåt.

⁵³ Mozart: Violin Playing, s. 176

⁵⁴ Vester: W.A. Mozart, s. 110

⁵⁵ Mozart: Violin Playing, s. 177

⁵⁶ Harnoncourt: The Musical Dialogue, s. 117

⁵⁷ Anders Engström, solofagottist i Kungliga Hovkapellet Stockholm



Notexempel 17: Mozart Fagottkonsert sats 1, takt 64. Utförande av appoggiaturas på olika sätt

7.5 Drill

I sin Violinskola ger Leopold Mozart oss fyra olika sätt att påbörja en drill⁵⁸. Man kan välja att börja drilla direkt från den övre tonen (Notexempel 18a.). Men man kan också förbereda drillen med antingen en nedåtgående (Notexempel 18b.) eller en uppåtgående appoggiatura (Notexempel 18c.). Det fjärde sättet kallas *Ribattuta* (Notexempel 18d.) och är enligt Leopold Mozart vanligt att använda sig av i avslutningen av kadenser eftersom man där inte är bunden till någon strikt takt.

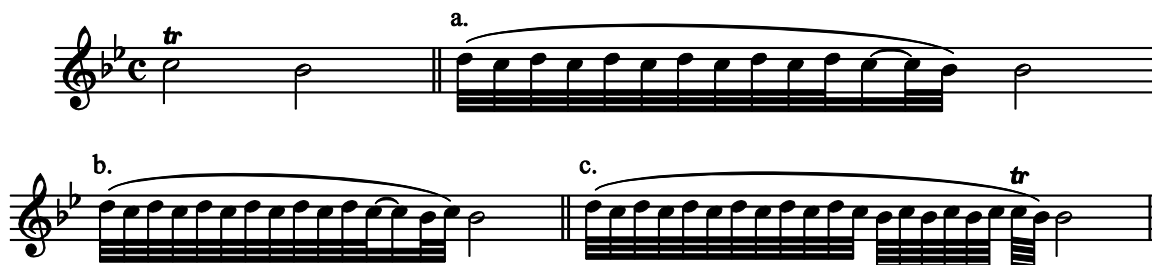


Notexempel 18: Leopold Mozart Violinskola

I alla notexempel där Leopold Mozart skriver ut hur drillen ska spelas, påbörjas drillen från den övre tonen så vi kan därför anta att det var tradition att göra så.

⁵⁸ Mozart: Violin Playing, s. 187-188

Leopold Mozart ger oss också olika alternativ då det gäller att avsluta drillen⁵⁹. Man kan antingen avsluta den enkelt som i exempel a. och b. eller med en utsmyckning som i exempel c.



Notexempel 19: Leopold Mozart Violinskola

Vad Leopold Mozart menar med sitt exempel c. är svårt att förstå. Han ger oss en alternativ utsmyckning och skriver sedan ytterligare en drill men ger oss ingen förklaring på hur den ska utföras. Man kan se en intressant detalj om man studerar exempel a. och b. Det verkar som om drillen alltid stannar av på huvudtonen innan den avslutas.

Leopold Mozart skriver att alla korta drillar ska spelas med en snabb appoggiatura och avslutas med ett efterslag⁶⁰. Vad han definierar som en kort drill framgår dock inte.



Notexempel 20: Leopold Mozart Violinskola

Eftersom Leopold Mozart skrev detta i sin Violinskola får vi anta att detta gäller för violiner. Hur han ansåg drillen skulle utföras på övriga instrument kan vi bara spekulera i eftersom han inte förklarar detta. I takt 4 i fagottkonsertens första sats har violinerna och oboerna en kort drill tillsammans med hornen. Ett horn kan vad jag vet omöjligtvis utföra denna drill med både en snabb appoggiatura och efterslag.

Leopold Mozart visar oss också ett exempel då en drill förekommer i mitten av en fras. Appoggiaturan hålls då genom halva värdet av noten och drillen med sitt efterslag påbörjas inte förrän på den andra hälften⁶¹.

⁵⁹ Mozart: Violin Playing, s. 188

⁶⁰ Mozart: Violin Playing, s. 188

⁶¹ Mozart: Violin Playing, s. 190



Notexempel 21: Leopold Mozart Violinskola

Nedan följer några exempel ur fagottkonserten. I takt 50 i den första satsen har Mozart skrivit ut avslutningen på drillen. I de efterkommande takterna finns samma drill fast utan utskrivna efterslag. Enligt Vester betyder detta att man bör fortsätta utföra drillarna på samma sätt som den Mozart skrev ut⁶². Att Mozart inte skulle ha skrivit ut resten av drillarna på grund av tidsbesparing tycker inte jag känns som en rimlig förklaring eftersom han ofta skriver oerhört detaljrikt. Man kan därför anta att Mozart skrev ut den första så som han ville att den skulle utföras för att undvika andra varianter. De övriga skrev han inte ut och gav då sitt samtycke till att de kunde varieras och inte behövde spelas som den första. Man skulle till exempel kunna välja att inte göra efterslag på de senare. Jag tycker att det passar bra att göra efterslag även på dessa så jag spelar dem likadant som den första trots att de är noterade på olika sätt (Notexempel 22, Ljudexempel 11).



Notexempel 22: Mozart Fagottkonsert sats 1, takt 50-55

Leopold Mozart skriver att långa drillar bäst avslutas med efterslag före upplösningen⁶³. Dessa efterslag spelas något långsammare och leder direkt till sluttonen. Ett exempel på detta i finns i takt 70 i första satsen av fagottkonserten. Som jag tidigare nämnt gav Mozart oss här två olika toner att välja mellan. På den klassiska fagotten var den övre drillen svårspelad men idag spelas den i de allra flesta fall. Det blir då ett stort språng mellan drillen och den föregående tonen. Här väljer de flesta att lägga till en uppgång för att leda fram till drillen. Ett exempel på detta kan vi se noterat med små noter i Notexempel 23 (Ljudexempel 12).

⁶² Vester: W.A. Mozart, s. 119

⁶³ Mozart: Violin Playing, s. 191

69

ossia

tr

Tutti

cresc.

f

Notexempel 23: Mozart Fagottkonsert sats 1, takt 69-71

På första slaget i takt 38 i första satsen finns det en drill utskreven på en appoggiatura. Leopold Mozart nämner inget om hur en sådan bör utföras. Han skriver däremot att det är fel att lägga till en accentuerad appoggiatura till en redan utskreven appoggiatura eftersom man då går miste om effekten av dissonansens spänning och upplösning⁶⁴ (Notexempel 24).

37

tr

Notexempel 24: Mozart Fagottkonsert sats 1, takt 37-39

Jag väljer ändå i provspelningssammanhang att starta drillen med en appoggiatura eftersom det är så som de flesta förväntar sig att få höra den. Däremot väljer jag att inte avsluta drillen med några efterslag för att på så sätt försöka få fram den utskrivna appoggiaturans funktion (Ljudexempel 6).

Harnoncourt föreslår att i snabba passager kan en drill ersättas av en enkel appoggiatura. Han skriver också att det enda sättet att behålla betoningen på den utskrivna appoggiaturan är att placera en oaccentuerad och kort appoggiatura före slaget, det vill säga innan den utskrivna appoggiaturan⁶⁵.

⁶⁴ Mozart: Violin Playing, s. 179

⁶⁵ Harnoncourt: The Musical Dialogue, s. 116



Notexempel 25: Harmoncourt The Musical Dialogue

I fagottkonserten i den ovan nämnda takten är det fullt möjligt att utföra drillen på detta sätt. Det klingar ovan eftersom vi är vana vid att alla spelar en vanlig drill där. Jag tycker absolut att detta är värt att testa för att få fram den utskrivna appoggiaturans verkliga funktion.

I takt 32 i den tredje satsen har Mozart själv noterat en appoggiatura till drillen. Enligt Leopold Mozart spelas alla korta drillar med en snabb appoggiatura och efterslag⁶⁶. Eftersom Mozart här bemödade sig att skriva ut förslaget måste han ha haft något annat i åtanke. Vester föreslår att när det är noterat på det här sättet bör förslaget spelas långt och drillen kommer först på den andra åttondelen⁶⁷. Detta är samma princip som Leopold Mozart beskriver kan användas vid drillar som förekommer i mitten av en fras⁶⁸ (se s. 25). Jag anser att det passar utmärkt vid denna passage eftersom appoggiaturen är en dissonans och därför bör spelas lång och betonad (Notexempel 26, Ljudexempel 13).

31

Notexempel 26: Mozart Fagottkonsert sats 3, takt 31-32

⁶⁶ Mozart: Violin Playing, s. 188

⁶⁷ Vester: W.A. Mozart, s. 118

⁶⁸ Mozart: Violin Playing, s. 190

7.6 *Eingang*

Eingang är en ornamentalt passage som leder tillbaka in till temat⁶⁹. Den indikeras av en fermat över ett dominantackord i den rådande tonarten eller över en paus efter ackordet. Detta är en inbjudan för musikern att improvisera en kort överledning som för oss tillbaka till temat som vi redan tidigare hört i expositionen. I en del verk finns den redan utskriven. När det gäller solokonserten finns den i de flesta fall inte utskriven och det är då upp till solisten att improvisera något under fermaten. En *Eingang* kan inträffa var som helst i satsen och tjänar som en introduktion till ett viktigt tema. Den kan starta fritt utan koppling till vad som har föregått den men vanligare är att den fungerar som en koppling mellan slutet av en fras till början av en annan. I fagottkonserten finns två sådana möjligheter att använda sig av en *Eingang*, den första i takt 97 i första satsen och den andra i takt 106 i tredje satsen. Det finns delade meningar om vart den ska spelas i den första satsen eftersom det som vi ser i Notexempel 27 finns två fermater utskrivna i fagottstämman.

Notexempel 27: Mozart Fagottkonsert sats 1, takt 97

Turković anser att det inte finns någon orsak till att inte spela den under den första fermaten⁷⁰. Man kan då tolka sextondelarna som en utskriven avslutning. Vad som jag tycker talar emot den här tolkningen är att vi då går miste om den överledande funktionen hos en *Eingang* eftersom vi stannar kvar i dominantens tonart. Det andra alternativet är att spela en *Eingang* under pausen på det fjärde slaget och man kan då utföra en riktig överledning till huvudtemat som kommer igen. Frågan blir då vad man gör med den första fermaten? Ignorerar man den och spelar i tempo kommer fagottens e¹ att kollidera med det låga stråkets f. Det återstår då två alternativ. Antingen kan man hålla ut den första fermatens utskrivna ton tills det att orkestern landat på det tredje slaget och sedan spela den utskrivna avslutningen. Eller så kan man välja att spela en kortare kadens även här så som Turković föreslog. Campbell anser att Mozart på detta ställe ger oss två möjligheter till att improvisera⁷¹. Den första fermaten leder oss från f¹ till f under de första tre slagen och den andra är den egentliga överledningen som tar oss från f tillbaka till grundtonarten och återtagningen. Jag tolkar detta som att vi är fria att spela en kortare kadens under den första fermaten och avsluta den med den utskrivna avslutningen. Därefter kan vi utföra vår egentliga *Eingang* som leder till grundtonarten.

⁶⁹ Neumann: Ornamentation and Improvisation in Mozart, s. 264

⁷⁰ Turković: Analytischen Überlegungen, s. 14

⁷¹ Campbell: To Play or Not To Play, s. 97

7.7 Kadens

Kadenser improviserades inte alltid utan det var inte ovanligt att solisten förberedde delar eller hela kadensen före framträdandet⁷². 1700-talets kompositörer visar att en kadens efterfrågas genom att notera en fermat över ett dominantkvartsextackord. Kadensens funktion var att skapa spänning i slutet av rekapitulationen som är den del av satsen där man återgår till huvudtonarten. I sitt partitur skrev Mozart, enligt den tidens bruk, endast introduktion och avslutning av kadensen för att underlätta samspelet mellan solist och orkester. Eftersom Mozart inte skrev någon kadens till en konsert han själv inte skulle spela, finns det inga kadenser till hans konserter för blåsinstrument. De enda solokonserter för vilka han skrev kadenser var hans eget instrument, pianot. Han skrev kadenser till två tredjedelar av alla sina pianokonserter och ofta flera versioner till varje.

Alla Mozarts pianokadenser avslutas med en drill i höger hand över ett dominantseptimackord i vänster hand. I konserterna för blåsinstrument spelas drillen av solisten och halvvägs genom drillen kommer orkestern med dominantseptimackordet. Det här var så vanligt förekommande under denna tid och det noterades därför sällan i partituret⁷³. Tyvärr har denna tradition gått förlorad och eftersom ackordet är utelämnat i många utgåvor leder detta till att det heller inte spelas.

Under barocken ansågs en blåsarkadens vara så länge som luften från ett andetag räckte men under 1700-talet frångicks denna princip. Musiker från Mozarts tid begränsade sina kadenser till några få andningar och träblåskadenserna var oftast endast två till fyra rader långa. Antagligen skedde begränsningen inte på grund av musikerns behov av att andas utan blåsmusikerns oförmåga att bibehålla intresset utan något harmoniskt stöd från orkestern⁷⁴.

Kadenser skrivna på senare tid är ofta väldigt långa och de kan också ha en invecklad harmonik. Mozarts egna kadenser innehåller inga betydande modulationer utan rör sig för det mesta från kvartsextackord till dominantseptimen för att sedan lösas upp på slutnoten. Många moderna kadenser är skrivna av virtuosa och framstående musiker. De förstår sig ofta på hur man skriver briljant för att visa upp sina specifika instrument, men kanske inte nödvändigtvis hur man skriver musik som bidrar med något till konserten⁷⁵. Under 1900-talet skrevs ett antal kadenser till konserten av andra kompositörer, bland annat av Ibert och Schnittke⁷⁶. De är skrivna i tonsättarnas egna stilar och reflekterar tiden då de skrevs istället för att efterlikna något som skulle kunna vara en tidstrogen kadens.

Leopold Mozart behandlar inte ämnet kadenser i sin violinskola. Frans Vester sammanfattar sitt kapitel om kadenser med en lista med följande kriterier för en kadens skriven för blåsinstrument under 1700-talet⁷⁷:

- En kadens spelas i slutet av satsen över ett dominantkvartsextackord och markeras med en fermat.

⁷² Grymes: If Mozart Had Been a Bassoonist, IDRS Journal 1997:25, s. 15

⁷³ Grymes: If Mozart Had Been a Bassoonist, IDRS Journal 1997:25, s. 18

⁷⁴ Grymes: If Mozart Had Been a Bassoonist, IDRS Journal 1997:25, s. 18

⁷⁵ Corina: The Cadenza Problem in Classical Concerto Movements, s. 1

⁷⁶ Miller: John Miller's Master Class, The Double Reed 2005:28, s. 64

⁷⁷ Vester: W.A. Mozart, s. 161

Mozarts original kan ha blivit stulet och det har rått stor förvirring när det gällde originalutgåvan och dess korrekta opusnummer⁸⁰. Mellan 1817 och 1873 publicerades inga nya utgåvor. Under 1870- och 1880-talen publicerade Breitkopf und Härtel *The Complete Works of Mozart*⁸¹. Den här utgåvan stod till grund för många senare utgåvor.

Mellan 1954 och 2007 arbetade International Mozarteum Foundation med att förbereda och färdigställa *Neue Mozart Ausgabe* som är en komplett samling av Mozarts musik inklusive granskande texter och kommentarer⁸². De bygger på Mozarts originalmanuskript i de fall de finns bevarade och hänsyn har tagits till den historiska information som finns tillgänglig. De kan därför ses som ett försök att återskapa Mozarts musik såsom den en gång skrevs baserad på forskning och uppförandepaxis⁸³. Samtliga verk finns fritt tillgängliga på nätet.

Bärenreiter har publicerat en Urtextutgåva av konserten i arrangemang för fagott och piano. Den är baserad på *Neue Mozart Ausgabe* och fagottstämman är oförändrad⁸⁴.

Jag har valt att dela in utgåvorna i tre olika typer efter utgivarnas sätt att förhålla sig till materialet:

1. Urtext försöker efterlikna originalet och tonsättarens intensioner i så lång utsträckning som det är möjligt utan att lägga till eller ta bort material. Vanligtvis innehåller utgåvan ett förord där information finns om vilka källor som ligger till grund för utgåvan. Bärenreiters utgåvor av *Neue Mozart Ausgabe* är ett exempel på detta där utgivaren Franz Giegling har försökt återskapa originalet⁸⁵. Där finns tydligt noterat de rättningar och tillägg som utgåvan innehåller. Legatobågar som inte finns i den tidigaste utgåvan av André men som ändå anses vara av Mozart är markerade med streckade linjer. Det finns också i förordet beskrivet hur appoggiaturas är noterade.

2. Urtext med interpretationsförslag är en utgåva där utgivaren har utgått från en Urtextutgåva men även lagt till sina egna förslag. Ett exempel på detta är Universal Editions utgåva som Milan Turković har editerat⁸⁶. Han har utgått från *Neue Mozart Ausgabe* men inkluderat sina egna idéer när det gäller några av solistens möjligheter och några olika val som solisten måste göra. Han visar tydligt varje ändring han har gjort och varje dynamik- eller artikulationsmarkering som skiljer sig från originalet genom att markera dem med parenteser. Han beskriver också hur han väljer att interpretera några ornament och appoggiaturas.

3. Editerad utförandeutgåva är en utgåva då utgivaren har gått in och gjort ändringar i materialet utan att påvisa att de skiljer sig från det som kompositören skrev. Ett exempel på detta är The Luck's Music Library's utgåva som är editerad av Walter Gütter på 1930-talet⁸⁷. Gütter, solofagottist i Philadelphia Orchestra, fick chansen att framföra konserten med orkestern och detta var en stor ära och i samband med detta gavs denna utgåva ut. Gütter gjorde vad som var väldigt vanligt vid denna tid, han arrangerade stämman efter sitt eget tycke och smak. Han lade till sina egna ornament och

⁸⁰ Peeples: Early Editions of the Bassoon Concerto, Journal of IDRS 1991:19, s. 51

⁸¹ Bärenreiter

⁸² New Mozart Edition

⁸³ Bärenreiter

⁸⁴ Giegling: förord till Mozart, Konzert in B für Fagott und Orchester

⁸⁵ Mozart: Konzert in B für Fagott und Orchester KV 191, Bärenreiter

⁸⁶ Mozart: Konzert für Fagott und Orchester KV 191, Universal Edition

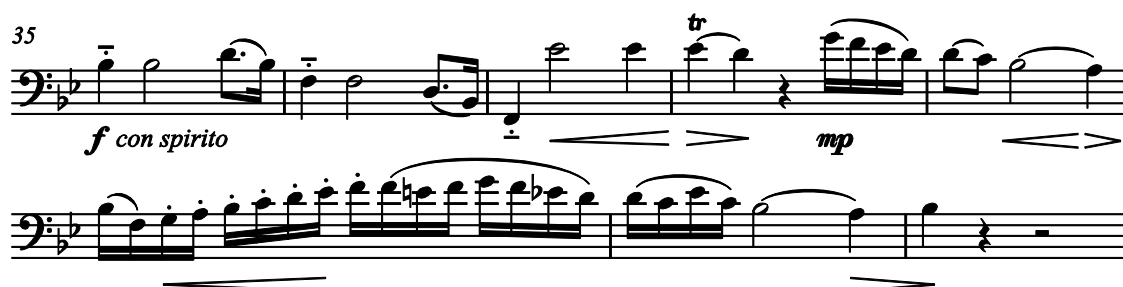
⁸⁷ Chambers: Mozart's Bassoon Concerto, s. 2

bytte ut noter utan att antyda att de inte var skrivna av Mozart. Ornament och appoggiaturas skrevs ut som vanliga noter för att förenkla notskriften.

Jämför vi fagottstämman i Bärenreiters urtextutgåva med den som är editerad av Gütter kommer vi snart att märka många saker som skiljer de båda utgåvorna från varandra⁸⁸. Dynamik finns utskrivet i bägge men i urtextutgåvan endast i tuttipartierna som för övrigt hos Gütter är noterade med pauser i solostämman. I urtextutgåvas solostämma finns inga dynamikmarkeringar medan de hos Gütter förekommer i stor utsträckning efter hans tids ideal. En annan stor skillnad är att hos Gütter finns många instruktioner till solisten. Han markerar bland annat *espressivo*, *leggiero*, *con spirito*, *grazioso*, *dolce*, *risoluto* och *pesante*. De här beskrivningarna är till för att visa solisten de olika karaktärerna vid särskilda partier av stycket men de finns inte nedtecknade i urtextutgåvan. Gütter lägger även till tempomarkeringar i sin utgåva, han markerar bland annat *meno mosso*, *piú mosso* och *rallentando*. Båda utgåvorna innehåller legatobågar och staccatomarkeringar men de är inte överens om dess placeringar. I urtextutgåvan är de sparsamt använda medan Gütter ger oss en notbild med väldigt mycket information.

De två utgåvorna behandlar appoggiaturas på olika sätt. I urtextutgåvan är de utskrivna som små noter. Gütter skriver istället ut appoggiaturas som vanliga noter och förklarar detta i sitt förord med att han vill notera dem såsom de enligt tradition spelas och ignorerar då hur de skrevs i originalet⁸⁹. Gütter lägger även till efterslag vid avsluten av drillarna vilket inte finns noterat i urtextutgåvan.

Det räcker med att studera öppningstemat i fagottstämman i de olika utgåvorna för att se en mängd av de olika skillnaderna. Vi ser direkt alla Gütters tillägg av artikulations- och dynamikmarkeringar i Notexempel 29 (Ljudexempel 14).



Notexempel 29: Mozart Fagottkonsert enligt J. Walter Gütters utgåva (Luck's music Library) sats 1, takt 35-42

⁸⁸ Jämförelse baserad på de båda artiklarna Chambers: Mozart's Bassoon Concerto, s. 1-7 och Miller: John Miller's Master Class, *The Double Reed* 2005:28, s. 63-68

⁸⁹ Chambers: Mozart's Bassoon Concerto, s. 5

Tittar vi på takt 38-40 ser vi jämna sextondelar och åttondelar i Gütters utgåva. Jämför vi med urtextutgåvan ser vi tydligt Mozarts noterade appoggiaturas (Notexempel 30, Ljudexempel 15).



Notexempel 30: Mozart Fagottkonsert enligt Urtext (Bärenreiter) sats 1, takt 35-42

Gütters utgåva visar hur många skulle välja att spela de här takterna idag men det är mycket viktigt att veta hur Mozart faktiskt skrev. Detta för att man då kanske skulle välja en helt annan typ av artikulation och frasering. Ett exempel där detta blir väldigt tydligt är i takt 40 där Gütter har skrivit jämna sextondelar och sedan bundit in tredje slaget med en legatobåge. Detta gör att det fjärde slagets betoning som Mozart utmärkte med sin appoggiatura går förlorad och vi missar då en viktig detalj.

En annan skillnad finns vid förslagen i takt 57 i fagottkonsertens första sats. Dels är de noterade på olika sätt men de skiljer sig också åt i tonhöjd. I Notexempel 31 ser vi Gütters utgåva där förslaget går ner till ett h (Ljudexempel 16).



Notexempel 31: Mozart Fagottkonsert enligt J. Walter Gütters utgåva (Luck's music Library) sats 1, takt 57-58

I urtextutgåvan går den istället ner till ett noterat b (Notexempel 32, Ljudexempel 17).



Notexempel 32: Mozart Fagottkonsert enligt Urtext (Bärenreiter) sats 1, takt 57-58

Ackompanjemangnet innehåller b men ändå väljer Gütter att använda sig av h⁹⁰. Det är möjligt att det melodiskt lät bättre med ett h i Gütters öron men ser vi till harmoniken anser jag att det borde passa bättre med ett b.

⁹⁰ Miller: John Miller's Master Class, The Double Reed 2005:28, s. 63-68

Tittar vi på passagen i Notexempel 33 ser vi att Gütter har bundit andra och tredje sextondelsnoten i varje figur (Ljudexempel 18).



Notexempel 33: Mozart Fagottkonsert enligt J. Walter Gütters utgåva (Luck's music Library) sats 1, takt 45-47

I urtextutgåvan saknas dessa legatobågar som vi ser i Notexempel 34 (Ljudexempel 19).



Notexempel 34: Mozart Fagottkonsert enligt Urtext (Bärenreiter) sats 1, takt 45-47

Att spela med legatobågarna har blivit standard i USA eftersom många av de lärare som är verksamma idag en gång lärde sig av lärare som använde sig av Gütters utgåva. Använder man sig av den här bågen blir det lättare för solisten att utföra passagen eftersom man slipper att stöta alla toner men det ger också en helt annan rytmisk struktur som stör flödet och musikens riktning⁹¹.

I takt 95 i fagottkonsertens första sats finns ett ornament som endast förekommer en gång i konserten. Som vi ser i Notexempel 35 har här Gütter gått långt från originalet och gjort en egen variant (Ljudexempel 20).



Notexempel 35: Mozart Fagottkonsert enligt J. Walter Gütters utgåva (Luck's music Library) sats 1, takt 94-95

Som tidigare nämnts är det enligt Neumann ett ornament som saknar en exakt rytm⁹². Använder vi Gütters utgåva har vi inte den möjligheten. I Notexempel 36 ser vi hur ornamentet är noterat i urtextutgåvan (Ljudexempel 7).

⁹¹ Miller: John Miller's Master Class, The Double Reed 2005:28, s. 66

⁹² Neumann: Ornamentation and Improvisation in Mozart, s. 70



Notexempel 36: Mozart Fagottkonsert enligt Urtext (Bärenreiter) sats 1, takt 94-95

I urtextutgåvan finns ingen kadens noterad i solostämman utan ett löst blad ingår där några olika förslag av kadenser finns. Dessa är noga utarbetade efter den information som finns tillgänglig om hur kadenser spelades på Mozarts tid. I Gütters utgåva finns hans egen kadens som han spelade vid sitt framförande av konserten 1934 inskriven i stämman. I tredje satsen i takt 106 markerar urtextutgåvan att en *Eingang* ska spelas medan Gütter har noterat en egen kadens.

Gütter har gett solisten mycket information om hur konserten ska spelas genom alla sina tillägg. Han skriver i sitt förord: "And in certain passages I have altered the old notation in favor of versions which I believe to be musical and the intent of which cannot be misconstrued by a modern performer."⁹³ Det verkar som om Gütters avsikter är att försöka notera musiken så som han ansåg att den skulle spelas för att en musiker samtida med honom skulle kunna förstå. Gütter tror att om hans tillägg med stil- och artikulationsmarkeringar inte skulle ha funnits med så skulle en solist med stor sannolikhet utföra konserten på ett enligt honom felaktigt sätt.

De olika utgåvorna har olika målsättningar. De flesta är idag överens om att en urtextutgåva är att föredra om man vill framföra Mozarts konsert på ett så autentiskt sätt som möjligt. Dess mål är att porträttera originalmanuskriptet åt utövaren utan någon yttre påverkan. Med hjälp av en editerad utgåva för praktiskt bruk försöker redaktören kompensera för den kunskap som inte längre är självklar för oss genom att notera musiken så som den enligt honom bör låta. Faran med denna typ av utgåva är att den ofta är bearbetad utan hänvisningar, kommentarer och förklaringar. Detta gör det omöjligt att skilja mellan original och tillägg. Gütters utgåva ger oss ett porträtt av hur en enskild person föredrog att framföra konserten. Denna utgåva anses idag vara förlegad och de flesta musiker föredrar en urtextutgåva eller en editerad urtextutgåva. Gütter kan närmast framställas som en legend i USA och han gjorde många inspelningar men tyvärr har de alla gått förlorade⁹⁴. Denna utgåva är därför ett intressant historiskt dokument och en referens om hur konserten spelades på 1930-talet.

9. Slutsats och mina lärdomar av denna uppsats

På Mozarts tid spelades endast samtida musik. Vi ställs inför fler utmaningar eftersom vi förutom samtida musik också måste kunna spela musik från flera olika epoker och även sådan som är flera hundra år gammal. Detta på ett modernt instrument som är byggt för att tillfredställa våra preferenser för idag. Men det betyder inte att ett framförande på ett modernt instrument skulle vara sämre.

⁹³ Gütter: Förord till Mozart Fagottkonsert citerat ur Chambers: Mozart's Bassoon Concerto, s. 5

⁹⁴ Phelan: The Legend of J. Walter Guetter, The Double Reed 1994:17, s. 5

Milan Turković påstår ”better to play the eighteenth century music on a modern instrument with the information of performance practice at the time then play it on an older instrument without that information.”⁹⁵ Det är viktigt att först skaffa sig informationen om 1700-talets utförandepraxis innan man börjar fundera på att ta upp ett instrument från den tiden. Turković menar att man först behöver läsa Quantz, Telemann, C.P.E. Bach och Leopold Mozart för att sedan använda sig av den informationen och överföra den till sitt instrument. Man kommer då att upptäcka vissa saker man kan göra på ett tidstroget instrument. Men man kommer också att upptäcka att det finns saker man kan göra på ett modernt instrument som om det vore ett tidstroget. Saknar man kunskapen om 1700-talets utförandepraxis kommer det bara låta som en modern fagottist som försöker spela på ett tidstroget instrument och det tillför ingenting till musiken. Att framföra Mozarts fagottkonsert på en modern fagott och samtidigt ta 1700-talets utförandepraxis i beaktande är fullt möjligt.

Om vi vet bakgrunden till den musik vi spelar är det möjligt att ge musiken en helt annan dimension. Turković anser att vi inte ska använda musiken till att spela våra instrument utan i första hand låta musiken tala genom våra instrument⁹⁶. Vi kommer till ett dilemma när det gäller Mozarts fagottkonsert eftersom den alltid förekommer i provspelningssituationer. För det mesta spelas endast första och andra satsen fram till rekapitulationen och det som kommer senare ägnar vi ofta inte en tanke. För att komma så långt som möjligt i en provspelning tycks det vara så att man spelar konserten så som juryn förväntar sig att få höra den och detta överensstämmer kanske inte alltid med Mozarts intentioner. Vill man vinna en provspelning måste man anpassa sig. Däremot anser jag att om man har möjligheten bör man försöka framföra konserten på ett informerat sätt. Framför man den på en konsert finns det inte någon anledning till att inte våga ta risker och framföra den så som man själv väljer att tolka musiken utifrån den information som finns tillgänglig.

Att lyssna på någon annans inspelning och sedan kopiera rakt av hur den personen fraserar, artikulerar och utför utsmyckningar är inte intressant eftersom man då saknar en relation till det. För att göra musik krävs det att man har en tanke med det man gör. Efter att ha fördjupat mig i Mozarts musik har jag fått kunskap och en djupare förståelse av musiken. Genom att läsa Leopold Mozart har jag lärt mig hur ornament såsom appoggiaturas och drillar användes på Mozarts tid. Tidigare spelade jag fagottkonserten såsom jag blev tillsagd att spela och där jag hade någon valfrihet gick jag enbart på min egen känsla. Nu känner jag att jag är mycket mer öppen för de olika alternativ som finns och vågar testa nya idéer. Jag känner också att jag nu i större utsträckning kan basera mina val på kunskap. Med hjälp av den här kunskapen kan jag bilda mig en egen uppfattning om hur jag vill framföra konserten och framförallt varför.

Det är viktigt att ha en tillförlitlig utgåva av verket. Att spela efter en utgåva där utgivaren har återgett sina personliga tolkningar är missledande eftersom vi då inte vet vad som är original. En utgåva bör endast återge det som kompositören en gång skrev eller alternativt tydligt visa vilka ändringar som gjorts om några sådana lagts till. Detta möjliggör för den som spelar verket att själv bilda sig en uppfattning om hur man vill tolka den information som finns.

Musik från 1700-talet förutsätter att musikerna har en generell kunskap om musik och förståelse av de traditioner som gällde frasering, artikulation och ornamentering. Mozarts musik är inget

⁹⁵ Keesecker: Milan Turkovic Comes to the South, *The Double Reed* 1994:17, s. 20

⁹⁶ Turković Intervju

undantag. En av de viktigaste upptäckterna efter att ha läst på om ämnet är hur mycket som inte är noterat på pappret utan hur mycket som lämnades åt den som framförde verket. På 1700-talet skrevs musiken avskalad och musikern förväntades sätta sin personliga prägel på den. Detta står i direkt kontrast till 2000-talets sätt att skriva då minsta lilla detalj är förklarad och utskriven. Som musiker bör man fördjupa sig i böcker som behandlar tiden då Mozart skrev sin musik. En intressant sak som Miller påpekar i sin artikel är att C.P.E. Bach och Quantz, som båda levde och verkade under samma tid och även arbetade i samma palats hos Fredrik den Store, skrev böcker där de är oense om mycket⁹⁷. Det är därför svårt att hitta några regler som gäller all musik skriven på 1700-talet. Det är också svårt att hitta böcker skrivna under den här tiden som behandlar fagotten och dess repertoar. För att framföra fagottkonserten på ett informerat sätt är det den generella kunskapen om musiken från den här tiden som är viktig att förstå.

Leopold Mozarts violinskola är den viktigaste källan som ger oss många ledtrådar till hur musiken en gång kan ha framförts. Korrespondens mellan Mozart och hans far år 1774 visar tydligt att han stod under stort musikaliskt inflytande av sin far under denna tid⁹⁸. Men inte heller violinskolan ger oss alltid några klara besked utan den förlitar sig på att utövaren har vad Leopold Mozart kallar för en god musikalisk smak.

Skulle all information och kunskap om hur musiken spelades på Mozarts tid finnas tillgänglig skulle det inte längre finnas lika mycket att diskutera och detta skulle medföra att musiken förlorade något av sin attraktionskraft och magik för oss. Det som är intressant med musik är att den är levande och ständigt förändras. Den kan tolkas på många olika sätt och uppfattas på minst lika många sätt hos dem som lyssnar till den. Varje framförande är unikt och en tolkning förändras ständigt för att bevara sitt liv. Det är därför viktigt att experimentera och våga tänka på nya sätt istället för att fastna i det sättet man alltid har spelat på. Om alla tolkade musiken och spelade den likadant skulle den inte längre vara intressant. Mozarts musik går ständigt att tolka på nya sätt och det är det som gör den så fascinerande och spännande.

⁹⁷ Miller: John Miller's Master Class, *The Double Reed* 2005:28, s. 65

⁹⁸ Turković: *Analytischen Überlegungen*, s. 9

10. Ljudexempel

Ljudexempel 1. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 146-149

Ljudexempel 2. Mozarts fagottkonsert sats 2, takt 11

Ljudexempel 3. Mozarts fagottkonsert sats 2, takt 34-36

Ljudexempel 4. Mozarts fagottkonsert sats 2, takt 7-8

Ljudexempel 5. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 47

Ljudexempel 6. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 37-39

Ljudexempel 7. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 94-95

Ljudexempel 8. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 64, alternativ a

Ljudexempel 9. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 64, alternativ b

Ljudexempel 10. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 64, alternativ c

Ljudexempel 11. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 50-55

Ljudexempel 12. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 69-71

Ljudexempel 13. Mozarts fagottkonsert sats 3, takt 31-32

Ljudexempel 14. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 35-42, enligt J. Walter Gütters utgåva

Ljudexempel 15. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 35-42, enligt Urtext

Ljudexempel 16. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 57-58, enligt J. Walter Gütters utgåva

Ljudexempel 17. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 57-58, enligt Urtext

Ljudexempel 18. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 45-47, enligt J. Walter Gütters utgåva

Ljudexempel 19. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 45-47, enligt Urtext

Ljudexempel 20. Mozarts fagottkonsert sats 1, takt 94-95, enligt J. Walter Gütters utgåva

11. Litteraturlista

Baines, Anthony *Woodwind Instruments and their History*, London 1977

Bania, Maria *"Sweetenings" and "Babylonish Gabble": Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries*, Göteborg 2008 <http://hdl.handle.net/2077/17310> (2013-06-09)

Bond, Danny CD-text till *Mozart*, The Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood, Decca 417 622-2, London 1988

Bärenreiter <https://www.baerenreiter.com/en/about-baerenreiter/baerenreiter-encyclopedia/new-mozart-edition/> (2012-04-06)

Campbell, Carey Lynn *To Play or Not To Play: The Soloists Expected Contribution During Tutti Sections of Mozart's Concertos for Strings and Winds*, Minnesota 2008
<http://books.google.se/books?id=WMABxGUr8M8C&printsec=frontcover&hl=sv#v=onepage&q&f=false> (2012-04-06)

Chambers, Frank *Mozart's Bassoon Concerto K. 191: A comparison of the J. Walter Gütter and Bärenreiter Urtext Editions*
<http://www.class.uh.edu/Music/Koozin/techSeminar/fchambers/K191paper.htm> (2012-02-16)

Corina, John *The Cadenza Problem in Classical Concerto Movements*,
<http://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL3/cadenza.html> (2012-02-16)

Ewell, Terry John Miller's Master Class on the Mozart Bassoon Concerto K191, *The Double Reed* 28:1 (2005)

Giegling, Franz Förord till Mozart, Wolfgang Amadeus *Konzert in B für Fagott und Orchester KV 191*, Klavierauszug, Bärenreiter, New York 2003

Grymes, James A. If Mozart had been a Bassoonist: Suggestions for a First-Movement Cadenza to K. 191, *Journal of the IDRS* 25 (1997)

Harnoncourt, Nikolaus *The Musical Dialogue*, London 1989

Hurd, Kent *Getting Acquainted with the Mozart Bassoon Concerto*, 2008
<http://www.thomaskenthurd.com/wp-content/uploads/2010/03/Getting-Acquainted-with-the-Mozart-Bassoon-Concerto-A-Bibliography.pdf> (2012-02-16)

Keesecker, Jeff Milan Turkovic Comes to the South, *The Double Reed* 17:2 (1994)

Kingdom Ward, Martha Mozart and the Bassoon, *Music and Letters* Vol 30:1 (1949)

Lahnstein, Britta *Mozarts Fagottkonzert*, 1999 <http://home.arcor.de/britta.lahnstein/mozart.html> (2012-02-16)

Langwill, Lyndesay G. *The Bassoon and Contrabassoon*, London 1971

Massol, James Ornamentation and Variation in Eighteenth-Century Bassoon Solos from South Germany, *The Double Reed* 35:2 (2012)

Mozart, Leopold A *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, Oxford – New York 1985

Mozart, Wolfgang Amadeus *Konzert für Fagott und Orchester KV 191*, Ausgabe für Fagott und Klavier, Universal Edition, Wien 1987

Mozart, Wolfgang Amadeus *Konzert in B für Fagott und Orchester KV 191*, Klavierauszug, Bärenreiter, New York 2003

Mozart, Wolfgang Amadeus *Konzert in B für Fagott und Orchester KV 191*, Studienpartitur Bärenreiter, New York 1986

Neumann, Frederick *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, New Jersey 1986

New Mozart Edition <http://www.mozarteum.at/en/research/mozart-institute/new-mozart-edition.html> (2012-04-06)

Peeples, Georgia Early Editions of Mozart's Concerto for Bassoon, K. 191, *Journal of the IDRS* 19 (1991)

Phelan, Jack The Legend of J. Walter Guetter, *The Double Reed* 17:2 (1994)

Quantz, Johann Joachim *On Playing the Flute*, London 1985

Sadie, Stanley *Mozart The Early Years 1756-1781*, New York – London 2006

Stone, Emily Clare *The Evolution of the Bassoon and its Impact upon Solo Repertoire and Performance*, 2008

<http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/50102/25/02whole.pdf> (2012-02-16)

Turković, Milan *Analytische Überlegungen zum klassischen Bläser-Konzert am Beispiel von Mozarts Fagott-Konzert KV 191*, München – Salzburg, 1981

Turković, Milan Hemsida <http://www.milanturkovic.com/bio.html> (2012-05-31)

Turković, Milan Intervju <http://www.bruceduffie.com/turkovic2.html> (2012-05-31)

Vester, Frans W.A. *Mozart On the Performance of the Works for Wind Instruments*, Amsterdam 1999

12. Övriga källor

Jackson, Sally The Development of the Bassoon: From Baroque to Modern <http://www.youtube.com/watch?v=ykjHPZDj9uU> (2012-04-07)

Mozart, Danny Bond, The Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood, Decca 417 622-2, London 1988

Mozart, Marc Wallon, Amsterdam Baroque Orchestra, Ton Koopman, Erato 745099172428, USA 1993