



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

MOZARTS VIOLINKONSERT NR 4 I D-DUR, SATS 1
tre nyskrivna kadenser

Sofia Hallberg

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

Author: *Sofia Hallberg*

Title: Mozarts violinkonsert nr 4 i D-dur, sats 1, tre nyskrivna kadenser

Title in English: *Mozarts violin concerto in D-major, first movement, three new cadenzas*

Supervisor: *Anders Tykesson*

Examiner: *Einar Nielsen*

ABSTRACT

Key words: violin, concerto no 4, cadenza, W.A Mozart, Daniel Türk, Joseph Joachim, Leopold Auer, Gidon Kremer, James Ehnes,

Since none of W.A Mozart's own cadenzas for his Violin Concerto no. 4 in D major have been preserved, and there is only one existing standard cadenza by Joseph Joachim, I have chosen to write my own cadenza, but in the end I decided to write three cadenzas. As a background to my thesis I analyzed and studied the different motives in the first movement, as well as four cadenzas from different eras. I made a comparison of these four cadenzas, looking at how the composers have used the different themes and motives from the concerto. I have also explained the meaning and purpose of the term cadenza. Finally I have described how I composed my cadenzas. Daniel Türk has given guidelines for composing a cadenza and I have partially used them in composing my cadenzas.

Innehållsförteckning

Inledning

- Bakgrund och syfte
- Metod
- Litteratur

Solokadensen

- Terminologi
- Kadensens syfte och utveckling genom historien
- Kadensens uppbyggnad
- Türks riktlinjer för kadenser

Mozarts Violinkonsert nr 4, sats 1: analys

Fyra kadenser

- Joseph Joachims kadens
- Leopold Auer kadens
- Gidon Kremer kadens
- James Ehnes kadens
- Sammanfattning av kadensanalyserna

Tre nya kadenser

- Kadens 1
- Kadens 2
- Kadens 3
- Avslutning

Ljudfiler

Källförteckning

Inledning

Bakgrund och syfte

Eftersom det inte finns några bevarade kadenser skrivna av W.A Mozart till hans violinkonserter tänkte jag därför komponera min egen. De flesta kadenser som spelas idag till hans violinkonserter är skrivna efter Mozarts död, då främst på 1800-talet, och är på grund av det inte särskilt tidstrogena. Jag tänkte att det kunde vara spännande och intressant att komponera en kadens och försöka göra den tidstrogen. När jag skulle välja ämnet till min uppsats var jag tidigt inriktad på att jag ville göra något som skulle utveckla min kreativa och skapande sida hos mig själv, som att komponera något. En av anledningarna var att jag aldrig tidigare har gjort det och trodde att det skulle bli en rolig och lärorik utmaning.

Eftersom Mozarts violinkonsert nr 4 i D-dur är på min repertoar nu bestämde jag mig alltså för att skriva en kadens till den. Att valet föll på att komponera en kadens var att jag gärna ville utveckla något som någon annan redan hade komponerat, i detta fall konsertsatsen, och inte skriva t.ex. ett helt nytt stycke. Jag ville även använda mig av befintligt material, d.v.s. konsertsatsen, men få tillfälle till att utveckla det på mitt eget sätt i mitt kadensskapande.

Oftast spelar vi kadenser som redan är komponerade av någon annan på grund av tradition, men nu ville jag prova på att skriva en egen kadens.

Syftet med detta arbete är att skapa min egen kadens till Mozarts violinkonsert nr 4 i D-dur, första satsen, med hjälp av analyser som jag har gjort av fyra redan befintliga kadenser skrivna av fyra olika violinister.

De frågeställningar jag har är följande:

1. Vad är en kadens?
2. Vad är syftet med kadenser?
3. Finns det något speciellt att tänka på när man skriver en kadens, t.ex några regler/riktlinjer?

Metod

Jag valde att analysera fyra solokadenser skrivna av Joseph Joachim, Leopold Auer, Gidon Kremer och James Ehnes. Den äldsta är skriven ca 170 år tidigare än den nyaste. I analyserna av de olika kadenserna koncentrerade jag mig på hur materialet från konsertsatsen användes, hur långa kadenserna var och vilken harmonik det rörde sig om. Jag analyserade kadenserna var för sig men jämförde dem även med varandra för att undersöka vilket material och vilka teman från satsen som kompositörerna använde sig av och hur. Jag gjorde en övergripande analys av konsertsatsen för att få kunskap om vilka teman och motiv som användes, och finna relation mellan satsen och kadenserna.

Jag försökte även att ha Daniel Gottlieb Türks riktlinjer i bakhuvudet när jag analyserade Ehnes och Kremers kadenser eftersom de är komponerade i klassisk stil.

Litteratur

Jag använde mig av följande böcker och artiklar:

Artikeln *Cadenza* av Eva Badura-Skoda/Andrew V. Jones/William Drabkin ur Oxford Music Online har hjälpt mig att redogöra för termens ursprung och betydelse, men även dess utveckling genom historien.

If Mozart had been a bassoonist är en artikel utgiven av International Double Reed Society, där James A. Grymes redogör för begreppet kadens. Denna artikel har bl.a hjälpt mig svara på en av mina huvudfrågor angående vad syftet med kadenser är.

Jag hade en del hjälp från kapitlet *On the problem of cadenzas in Mozart's violin concertos* skrivet av Eduard Melkus, ur boken *Perspectives on Mozart performance*. Där analyserar han solokadenser och det kapitel hade jag användning av när jag själv skulle göra mina analyser av de fyra befintliga kadenserna. Där framgår vad man bör tänka på när man väljer en kadens, och han ger tips och riktlinjer som man som violinist kan ha i åtanke för att hålla sig inom Mozarts stil när man själv ska komponera.

Isabelle Andö har gjort en liknande studie i sin masteruppsats i Musikalisk gestaltning från Luleå tekniska universitet, "Vi spelar som det står..." - *En studie av solokadensens utformning då och nu med syfte att komponera en egen.*

Jag har även haft ett par sidor ur Giuseppe Tartinis bok *Traite des Agréments* som inspiration. Det är en lärobok från 1700-talet, i hur man ornamenterar och hur man utformar olika förlopp i en kadens.

Solokadensen¹

Terminologi

Det italienska ordet *cadenza* är en synonym till latinets *clausula* som betyder slutledning eller slutsats. Termen kommer ursprungligen från *cadere* som betyder att falla, dvs. en nedåtgående melodisk linje som i de flesta fall kommer före den sista tonen i ett musikaliskt avsnitt eller en fras.

Den italienska teoretikern Pietro Aaron (1489-1545) var den förste att använda begreppet solokadens för utsmyckade slut, och kompositören Giovanni Bassano skrev redan 1585 en avhandling om hur man kunde skapa solokadenser och i den gavs det exempel på sådana.

Kadens brukar oftast beskrivas som en virtuos passage som nästan alltid är placerad nära slutet av en konsertsats, ofta i samband med en fermat eller ett ofullständigt ackord, som t.ex. ett kvartsextackord. Kadensen kan fritt improviseras fram av utövaren, men den kan också vara nedskriven av kompositören, och är en viktig strukturell del av satsen. I bred mening kan man referera termen kadens till enkla ornament i solostämman eller som en samling utsmyckningar. På engelska skiljer man mellan *cadence*, som betyder harmoniskt slutfall och *cadenza* som betyder solokadens. På svenska och tyska betyder ordet kadens både harmoniskt slutfall och solokadens².

¹ Badura-Skoda et.al *Cadenza*

²http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/grove/music/43023?q=cadenza&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Kadensens syfte och utveckling genom historien³

Min uppfattning rörande kadensen är att musikern ska få tillfälle att visa sin musikaliska kreativitet för publiken, både tekniska färdigheter och musikaliska. Man ska även få tillfälle att visa prov på sin egen uppfinningsförmåga och försöka ge sken av att kadensen är komponerad just vid det tillfälle man framför den. Man ska alltså försöka få den att framstå som om den är improviserad. Publiken ska förhoppningsvis bli överraskad och hänförd och ska få höra något de inte tidigare har hört under framförandet. Man ska även få tillfälle att genom sitt instrument ge uttryck för sina känslor och låta sin virtuositet blomstra.

I artikeln *Cadenza* framgår det att ett skäl till att man använde kadenser var att kompositörerna ville ge sina stycken vackra avslut, men även försöka göra så att musiken inte stördes av alltför överdrivna utsmyckningar mitt i satsen. Istället samlade man dem i slutet. Många kompositörer kom att skriva ner sina kadenser eftersom de kände sig tveksamma till musikernas improvisationsfärdigheter.

Under den senare halvan av 1700-talet blomstrade Italien i improviserad ornamentik, främst inom sången, och det italienska sångsättet var länge ett ideal för stråkmusiker. Att improvisera fram en kadens var något som förväntades av musikern. Det var inte ovanligt att solokonserterna hade en kadens till varje sats men med tiden blev det vanligare med bara en eller högst två kadenser.

Man kan diskutera om kadenserna som skrevs under 1700-talet borde ha skrivits ned, och på så sätt bevarats eller ej, eller ”försvunnit” efter framförandet, ur två synvinklar. Kadensen byggde nämligen under den tiden oftast på improvisation som uppkom i samband med att musikern framförde den, men började efter hand skrivas ner. Den ena synvinkeln var om kompositören föredrog att skriva ner kadensen eller istället lämna den åt musikern, dels om det från musikerns sida var bäst att förbereda den innan framförandet och kanske även skriva ner den, och den andra synvinkeln var diskussionen man hade angående att improvisera fram kadensen på plats. De flesta teoretiker och författare före 1780 var dock eniga om att kadensens utformning skulle lämnas åt musikern.⁴ Under romantiken började tonsättarna själva skriva ut kadenserna i satsen, som t. ex Mendelssohn, Brahms och Tjajkovskij gjorde.

³ Badura-Skoda et.al *Cadenza*

⁴ Andö, ”Vi spelar som det står...” s. 5

Kadensens uppbyggnad

Det finns bevarade kadenser till Mozarts pianokonsalter som han har skrivit själv, och i dessa använde han nästan alltid högst tre motiv hämtade från huvudsatsen. Eftersom han ju redan i konsertsatsen hade utvecklat allt material ordentligt ansågs det därför vara accepterat att bara ta med ett fåtal i kadensen. Teoretiker under Mozarts tid var väldigt specifika angående vilka typer av motiv som kunde användas men också på vilket sätt.

Kadensens början får gärna innehålla ett motiv hämtat från satsen, allra helst huvudtemat, eller eventuellt motivet spelat av orkestern precis innan kadensen börjar. Vid enstaka tillfällen är det ett tema från mitten av satsen som används i början av kadensen. Alla kadenser jag valde att analysera inleddes med samma tema, dock inte med huvudtema 1 som satsen börjar med, utan ett tema hämtat längre in i satsen, vilket jag finner mycket intressant.

Ofta utvecklas början av kadensen till virtuosa passager och därefter utvecklas olika teman hämtade från satsen och då med förändrad harmonik. I den avslutande delen av Mozarts kadenser var han mycket friare och sluttakterna innehöll ofta en rad virtuosa löpningar och arpeggion som ledde fram till den sista drillen innan orkestern tog över med sin avslutande del, den s.k. codan. Man ansåg under 1700-talet att den sista drillen, som oftast är placerad i näst sista takten, skulle avsluta kadensen och drillen skulle då placeras på andra tonsteget i skalan.

Man brukar säga att längden på Mozarts kadenser står i direkt proportion till satsen. I den aktuella satsen är genomföringen 30 takter och kadensen bör vara antingen hälften så lång som den, eller en tiondel av hela satsen som är 220 takter.⁵

Eftersom jag har med ett antal drillar i en av mina kadenser tyckte jag att det var intressant det som Leopold Mozart skriver i sin violinskola, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* angående dem, nämligen att en lång drill bör spelas i ett och samma stråkdrag, eftersom han menar att drillen inte får bli hur lång som helst, och att man ska hålla sig till vad som anses vara god smak. Detta har jag dock valt att gå emot i mina kadenser på grund av att tonkvaliten blev bättre när jag delade upp drillen i två stråk.

⁵ Grymes, If Mozart had been a bassoonist, sid 15

Türks riktlinjer för kadenser

Daniel Gottlob Türk (1750-1813) var en tysk kompositör och organist som 1809 blev professor i musikteori och akustik på universitetet i Halle. Han skrev en hel del danser och menuetter för piano. Hans mest kända skrift är hans *Klavierschule* som är en lärobok för pianister. Boken innehåller bl.a tio regler eller riktlinjer rörande kadenser. Poängen med dessa riktlinjer var att Türk ville undvika alltför långa kadenser, som inte hade mycket innehåll hämtat från satsen, och som då kunde göra att stycket blev ”bortkadenserat” (wegkadenziert), vilket innebar att det gled alltför långt från ursprunget. Hans tio regler rörande kadenser är (min översättning)⁶:

1. Kadensen ska förstärka intrycket man fått av stycket genom att man ger en kort summering av de viktiga motiven från stycket i kadensen.
2. Kadensen ska ej vara för svår bara för sakens skull, utan innehålla tankar som är passande för huvudkaraktären av stycket.
3. Kadensen ska inte vara för lång, speciellt inte i sorgsna stycken.
4. Modulationer bör undvikas eller bara användas i förbigående, och aldrig sväva bort från huvudtonarterna i stycket.
5. Kadensen ska förutom att uttrycka en samlad känsla innehålla variation för att upprätthålla lyssnarens intresse.
6. Idéer bör ej upprepas, varken i samma eller i olika tonarter.
7. Dissonanser måste upplösas på ett korrekt sätt.
8. En kadens bör inte läras in utan uppvisa prov på ”nymodigheter, kvicktänkthet, och ett överflöd av idéer”
9. Utövaren bör ej stanna i samma tempo för länge, och ska ge ett uttryck av ”ordnad oordning”. En kadens kan jämföras med en dröm i vilken händelser har blivit komprimerade i ett utrymme av några minuter för att göra intryck, både i avsaknad av sammanhang och klart medvetande.
10. En kadens ska bli framförd som om den just hade fallit utövaren in. Dock är det riskabelt att improvisera en kadens på plats och mycket säkrare att skriva ner den, eller åtminstone skissera i förväg.

⁶ Badura-Skoda m.fl., Cadenza

Mozarts Violinkonsert nr 4, sats 1: analys

Denna konsertsats är inte riktigt uppbyggd på samma sätt som flertalet andra inledningssatser. Huvudtemat, som orkestern inleder med, återkommer i soloviolinens första insats, takt 42, (notexempel 1A) men spelas sedan inte mera i satsen. Vid reprisens början, takt 146, (notexempel 1 B) spelar solostämman temat från takt 58. Detta tema spelas bara av violinen och aldrig av orkestern. Ett tredje tema är det som spelas första gången i orkesterintroduktionen, takt 19, då i huvudtonarten D-dur. Det återkommer i soloviolinens exposition i dominanttonarten A-dur, takt 87, (notexempel 1C), och i reprisen i tonikatonarten, takt 181. Även om violinens tema i takterna 42 och 146 har karaktären av ett sidotema väljer jag på grund av tonartssammanhangen att betrakta temat i takterna 19, 87 och 181 som det egentliga sidotemat. Sidotemat används i två av de kadenser jag analyserat, de av Joseph Joachim och James Ehnes.

Violinens tema i takterna 58 och 146, som alltså inleder reprisdelen, benämner jag som huvudtema 2, medan det fanfarartade öppningstemat benämns huvudtema 1. Med huvudtema 2 börjar alla de fyra kadenserna jag har analyserat. Huvudtema 1 förekommer i alla kadenserna utom i Gidon Kremers kadens.

I takt 38, (notexempel 1D) börjar orkesterns avslutning på introduktionen med ett särskilt tema, för att på så sätt leda över till violinens första insats. Samma avslutningstema finns också i slutet av expositionen, takt 113, men då tar violinen över med samma tema två takter senare och därmed blir det inget naturligt avslut utan temat utgör här en övergång till satsens genomföringsdel. Detta epilogram används i en av de kadenser jag analyserat, den av Leopold Auer.

Notexempel 1A, Huvudtema 1



Notexempel 1B, Huvudtema 2



Notexempel 1C, Sidotema



Notexempel 1D, Epilogtema



Fyra kadenser

De fyra solokadenser jag har valt att analysera är skrivna under olika epoker och komponerade av följande violinister:

- Joseph Joachim
- Leopold Auer
- Gidon Kremer
- James Ehnes

När jag skulle välja vilka kadenser jag ville arbeta med och analysera hade jag redan några tankar angående mina val. Den mest självklara kadensen var Joachims eftersom den betraktas som en standardkadens, det är den mest spelade både på konserter och på provspelningar. Eftersom jag själv studerar in denna var den därför ett givet val. Jag började fundera på varför Joachims kadens egentligen är den mest spelade eftersom den går mot det mer romantiska hållet och ger också ett sken av att vara mer uttrycksfull än vad man eventuellt komponerade under Mozarts tid. En anledning är att Joachims kadens blivit tradition sedan romantiken.

Ett annat val var Leopold Auers kadens eftersom den ingår i samma häfte som Joachims kadens (Bärenreiter Urtext). Jag tyckte att det skulle vara spännande att jämföra Joachims och Auers med varandra för att se om den sistnämnde eventuellt har inspirerats av Joachim eftersom Auer under en tid var elev till honom.

Den tredje kadensen jag valde var Gidon Kremers eftersom jag gärna ville använda mig av en tidstrogen sådan. Det han har gjort är att komponera kadensen i ”mozartsk” stil, dvs så tidstrogen som möjligt. Gidon Kremer skriver i sitt förord till sina kadenser: ”The present cadenzas and lead-ins to Mozart’s five violin concertos KV 207, 211, 216, 218 and 219 attempt to present the violinist with stylistic and idiomatic solutions based upon the compositional technique of Mozart’s piano concerto cadenzas.”⁷ Jag valde denna för att få en inblick i hur en kadens till Mozarts violinkonsert kunde se ut i slutet av 1700-talet, men även för att se hur Kremer har gjort för att komma fram till sitt tidstrogna resultat.

Den sista kadensen jag valde var James Ehnes kadens som är skriven 2006. Har han valt att stanna kvar i Mozarts stil eller har han skrivit något modernt och nytänkande? En tanke som också slog mig var att försöka se hur kadensen har utvecklats från Mozarts tid fram till 2006, i fråga om längd, harmonik och struktur.

Joseph Joachims kadens⁸ (notexempel 2, sid 14)

Kadensen är uppbyggd uteslutande med motiv från satsen. Kadensen är 43 takter lång och därmed längre än vad den rimligtvis skulle vara om den var skriven på Mozarts tid. Den inleds med huvudtema 2, hämtat från takt 58 från konsertsatsen. Förändringen kommer i takt 2, med uppåtgående rörelser och snabbare notvärden, för att komma upp till d⁷ som är en vilopunkt eftersom musiken avstannar efter ett diminuendo på en fermat.

Kadensen fortsätter med ett sextondelsmotiv som ska spelas *delicatamente*, d.v.s delikat eller med finess. Motivet, hämtat från satsens takt 70, är identiskt med sidotemats sex första toner, men i halverade notvärden. Joachim låter motivet, som upprepas i nedåtgående rörelse, bilda övergång till sidotemat, konsertsatsens takt 19, som kommer i takt 6 och landar på dominanten A-dur i mitten av takt 7. Den följande sextondelsrörelsen är en utbyggnad av sextondelarna i sidotemats fortsättning, konsertsatsens takt 20. Den nedåtgående rörelsen mynnar ut i ett d-moll utan kvint i takt 9. Joachim upprepar sedan sidotemat och sextondelsrörelsen, men nu i B-dur.

⁷ Cadenzas to Mozart's Violin Concertos, KV 207; 211; 216; 218; 219, with a preface by Gidon Kremer.

⁸ Joseph Joachim (1831-1907) var en österrikisk violinist. Han var redan i 8-årsåldern ansedd att vara ett musikaliskt underbarn, och från det att han fyllde tolv fick han mentorskap av bl. a Mendelssohn, Robert och Clara Schumann, Gade och Liszt. Han blev senare direktör för Hochschule für Musik i Berlin och ansågs vara en av sin tids främsta violinlärare. Han fick smeknamnet ”violinkonungen”.

Takt 13-17 är en form av tvåstämmighet, den övre stämman är hämtad från orkesterintroduktion efter sidotemat, takt 26. Passagen, med föredragsbeteckningen *scherzando*, ökar även i dynamik från piano i takt 13 till forte i takt 17 där man först landar på ett c-mollackord för att med hjälp av kromatik ta sig fram till ett F med liten septim, följt av fermat på ackordet och pausen efter. Den följande sextondelsrörelsen upp till c⁷ (takt 18-19), som ska spelas *brilliant*, bygger på en sextondelsfigur ur satsens genomföring takt 126.

I takt 20 startar något nytt. Även om sextondelarna är en upprepning från takt 18, så rör sig musiken vidare fram till brutna ackord i sextondelar, som sedan övergår till sextoler, i takt 24. Sextolerna påminner om slutet av kadensen i första satsen av Mendelssohns violinkonsert (skriven 1844; notexempel 3). Jag misstänker att Joachim har blivit influerad av Mendelssohn eftersom Joachim studerade för honom i Leipzig. Kanske har han även spelat Mendelssohns konsert och blev på så sätt inspirerad att använda samma harmoniska förlopp.

Hela detta förlopp ser jag som en ledande fras fram till huvudtema 1 i takt 27, med ackord i tonikan som pågår fram till takt 30. Då fortsätter kadensen med D-durtreklanger både uppåt och nedåt som spelas *brillante*, med tillägg av en orgelpunkt i form av en lös klingande A-sträng. Joachim hade kunnat välja att utesluta orgelpunkten men med hjälp av den bildas det ett brutet dominantkvartsextackord. På så sätt tar han sig ner till a där musiken lugnas ner av en fermat.

Från takt 35 rör sig sextondelarna upp med små intervall (motivet är hämtat från konsertsatsens takt 62, strax efter huvudtema 2) för att i takt 37 låta växelspelet framhävas. Detta pågår med ett crescendo fram till takt 40 där en drill spelas *con fuoco* följt av ett brutet A7-ackord. Dominantkänslan pågår i ackordform ända från takt 40 till slutet, uppåtgående med en avslutande drill på dominantackordet innan orkestern träder in igen.

Jag har lyssnat på ett antal olika inspelningar och fann att man hoppar över takterna 40-42 i vissa fall och går direkt från takt 39 till drillen i sista takten av kadensen. Det kan finnas flera skäl att hoppa över dessa takter. Ett kan vara att de brutna treklanger och ackorden uppfattas som lite för "romantiska" för att passa in, ett annat skäl kan vara att man helt enkelt vill göra kadensen kortare genom att vid platsen där den första drillen finns gå direkt till den avslutande drillen.

En av de musikaliska höjdpunkterna i Joachims kadens anser jag vara när sextolerna övergår i vanliga sextondelar för att sedan gå över till det jag kallar huvudtema 1 som inte presenterats i kadensen förrän nu, i takt 27, då i huvudtonarten D-dur. Det egentliga huvudtemat kommer oftast tillbaka i återtagningen i satsen, men inte i denna violinkonsert. Detta tycker jag ger extra effekt när man får höra det i takt 27, då med ackord som förtydligar temat och som gör det mer ståligt. Den andra musikaliska höjdpunkten för mig är från takt 35 och fram tills slutet av kadensen. Växlestämmorna i takt 37-39 ger även de stor effekt och efterhand stegras melodin upp till drillen i takt 40.

8 Cadenza

5 *sul A*

10 *p* *delicatamente*

14 *espress.* *calando* *in tempo*

18 *p* *schierzando*

22 *brillante* *creac.*

25 *poco* *ed allarg.* *f* *in tempo*

30 *brillante*

34 *f* *con fuoco*

42 *Tutti*

216

Notexempel 2, Joseph Joachims kadens till Mozarts violinkonsert nr 4 i D-dur, 1 sats med tillstånd från Bärenreiter



Notexempel 3, kadens till Mendelssohns violinkonsert i e-moll, sats 1. Publicerad med tillstånd från Bärenreiters förlag

Leopold Auers kadens⁹ (notexempel 4, sid 18-19)

Detta är den kadens som överlagset har mest dubbelgrepp, ackord och utsvävande harmonik. Den lutar åt det virtuosa hållet och är med sina 54 takter den längsta av de jag har valt att analysera. Jag spelade igenom alla kadenser själv i mitt övningsrum för att få en uppfattning om hur de skulle låta och hur svåra de var, och detta var den jag utan tvekan hade mest problem med att spela. Den innehåller en hel del svåra dubbelgrepp och ackord som inte ligger så bra till på violinen och även mycket kvinter

⁹ Leopold Auer (1845-1939) var en ungersk violinist. Han både undervisade, var dirigent och kompositör. Hans debut med Mendelssohns violinkonsert i e-moll blev en succé, och han fick i samband med detta framförande ett stipendium som gjorde att han beslöt sig för att börja studera för Jakob Dont, (som har skrivit ett antal violinskolor) i Wien. Några år senare tog hans stipendiepengar slut och han visste inte vad han skulle göra, men bestämde sig då för att söka råd hos konsertmästaren i Hannover som var ingen mindre än Joseph Joachim. Detta innebar att han blev kvar i Hannover och studerade två år för honom. Detta blev ett uppsving för Auer och Joachim kom att bli en viktig förebild. Så småningom flyttade han till Ryssland för att arbeta som violinprofessor i St Petersburg, där han blev kvar i nästan 50 år. Auer skrev följande: "Joachim was an inspiration for me and opened before my eyes horizons of that greater art of which until then I had lived in ignorance. With him I worked not only with my hands but with my head."

som är svåra att få rena, helt enkelt den mest tekniskt krävande kadensen av de fyra. Denna kadens, anser jag, är även väsentligt svårare än själva huvudsatsen.

Auer inleder kadensen med samma tema som Joachim, med huvudtema 2, konsertsatsens takt 58, som nästan genast utsmyckas med dubbelgrepp, då främst med hjälp av terser. Kadensen fortsätter liksom huvudtema 2 med sextondelar som leder fram till ett f' med fermat som ger effekten av att något nytt börjar efter den långa tonen.

Därefter påbörjas en lång passage som leder fram till fermaten i takt 12. Takt 5-6 är upprepningar av varandra. Man kan beskriva det som en fråga/svar-teknik, där Auer använder sig av tre åttondelar som jag upplever gärna vill gå vidare till första slaget i nästa takt båda gångerna för att i takt 7 gå över till raka fjärdedelar med dubbelgrepp. Den nedåtgående sextondelsrörelsen i takterna 9 och 10 leder till en stigande rörelse med brutna ess-durackord upp till den höga måltonen ess'''. Därefter kommer temat från takt 1 in igen, men nu i Ess-dur. Via en snabb löpning från ett C7-ackord leder kadensen fram till huvudtema 1 (fanfaren) i takt 17, dock i F-dur. Medan kadensen börjat i *Moderato* är tempot nu detsamma som i konsertsatsen, *Allegro*. Huvudtemat upprepas omväxlande med sextondelar och dubbelgrepp, tredje gången med ett dimackord, takt 26, som blir tonikaackordet D-dur i takt 29.

Den nya sextondelsrörelsen (*Allegro vivace*) i takt 30 är tagen från satsens genomföring, takt 126, med samma harmoniska mönster. Här börjar förloppet i g-moll, går till c-moll i takt 32 och f-moll i 34. Från takt 35 till och med 39 är det en enda lång sekvens av brutna treklanger, tonalt obestämt innan kadensen landar i A-dur i takt 37, andra slaget. I takt 39-40 använder Auer sig av ledtoner för att ta sig till a''' och sedan via oktaver ner till a med fermat för att sätta punkt för det här avsnittet.

Takt 42 (*Moderato*) är en variation av satsens takt 38 och 113 (epilog temat före solostämmans första insats resp. genomföringen) på så sätt att Auer väljer att skriva hela passagen med sexter fram till takt 44. Där utvecklar han åttondelarna till trioler och går sedan över till dubbelgrepp med sexter för att sedan i takt 46 lägga till terser. Kadensen avslutas med drillar, synkoper och dubbelgrepp som rör sig uppåt via dominanseptimackordet till den avslutande drillen innan orkestern kommer in igen.

I kadensen anser jag att det totalt finns fyra teman och motiv från konsertsatsen som Auer använder sig av. Kadensens första del betecknas *Moderato* och sträcker sig från takt 1-16, och bygger i stort sett på huvudtema 2. I takt 17 introduceras en ny del, *Allegro*, där huvudtema 1 är mest framträdande och avslutas i takt 29. I takten efter startar det tredje avsnittet, ett *Allegro vivace*, som bygger på sextondelsmotivet ur genomföringen från konsertsatsen, takt 126 och framåt. Kadensen avslutas likadant som den inleds, med ett *Moderato*, och där utgår Auer från epilog temat som leder fram till orkesterns coda. Värt att påpeka är att Auer inte valde att skriva några av motiven i originaltonarten och att han valde att utveckla dem genom förändring i harmoniseringen men inte rytmiskt.

Något som de andra violinisterna inte använder lika mycket som Auer gör är förminskade ackord, som i takt 26 och framåt. Han har också relativt många fermater

som ger musiken lite ro, och förbereder lyssnaren på att något nytt ska komma, som i takterna 28, 29 och 41. Auer använder också mer utskrivna nyanser så som *forte* och *piano*, men också *crescendo* och *diminuendo*. Även tempobeteckningar skriver han in i kadensen t. ex *moderato*, *allegro* och *allegro vivace*. Treklanger är något Auer också använder sig flitigt av, ofta när han vill ta sig från en punkt till en annan. Sextondelspassager med eller utan dubbelgrepp är också något återkommande. Sammanfattningsvis är detta ur mitt perspektiv en relativt teknisk svår kadens som innehåller mycket ackord, utsvävande harmonik och dubbelgrepp.

Allegro vivace Motiv

301

331

351

371

391

Moderato

III cresc.

421

Motiv

451

481

p

511

ritenuto

f

Tutti

BA 4866a

Notexempel 4, Leopold Aurers kadens till Mozarts violinkonsert i D-dur, sats 1.
Publicerad med tillstånd från Bärenreiter

Gidon Kremers kadens¹⁰ (notexempel 5, sid 21)

Kremers ambition var att komponera en kadens i Mozarts stil. Kadensen innehåller nästan uteslutande material hämtat från satsen. Kadensen är särskilt intressant eftersom den inte skriven på samma sätt som den tre andra, man kan nämligen utföra den på olika sätt. Man spelar som det är skrivet fram tills man kommer till slutet på rad 6. Därefter har man två val, som jag har valt att kalla för modeller. Det ena är att spela modell 1, eller 2, för att efter det gå vidare till slutet av raden där man då väljer till modell 3 eller 4 beroende på vilket slut man vill ha. Kort sagt kan man säga att man i slutet av rad 6 väljer modell 1+3 alternativt 1+4, 2+3 eller 2+4, och sedan 2+3 alternativt 2+4.

Beroende på vilken modell man vill använda sig av kan kadensen bli allt från 24 till 29 takter lång. Strukturen och formen är ganska enkel, Kremer använder nästan uteslutande teman och motiv från huvudsatsen. Det enda undantaget är det alternativa slutet, siffra 3 som är den långa fermaten med en snabb passage upp till den avslutande drillen.

Kremer börjar med huvudtema 2, som de andra violinisterna, hämtat från takt 58. Detta är en kopia från satsen med undantag av de sex sista sextondelarna i takt 3, och han rör sig mot h-moll. Den melodiska linjen han använder sig av i takt 5 och framåt skiljer sig inte mycket från satsen och ibland vidgar han tonaliteten. I takt 8 kommer en förhållning som gör att man upplever tonaliteten som e-moll, och när man spelar kadensen tar man naturligt lite tid på sig där innan man går vidare. Takt 9 är hämtad från genomföringen, och är identisk med konsertsatsens takt 128. Takt 10 har dock en annan melodisk rörelse jämfört med takt 129, och takt 11 är identisk med takt 130. Takt 13 innehåller brutna D-dur ackord som leder fram till ett C i takt 14 och även detta är från satsen, takt 136 och framåt, men där skiljer sig den harmoniska sekvensen åt. Takt 14 börjar med ett D7 som går till ett G-dur, följt av E7 och slutligen ett A-dur innan det i takt 18 kommer en sextondelspassage som går över i brutna treklanger i takt 19, och de är både uppåt och nedåtgående.

¹⁰ Gidon Kremer är från Riga och är född 1947 av tysk-judiska föräldrar. Han flyttade i sin ungdom till Moskva för att studera för David Oistrakh. Han har mottagit priser i de flesta stora internationella violintävlingarna. Han är känd för sin breda repertoar, från Vivaldi till nutida kompositörer, och han har ett stort intresse för de sistnämnda, därav bl. a. Piazzolla, Schnittke och Pärt. Han har även grundat både en kammarmusikfestival och en kammarorkester i Österrike bestående av unga musiker från de baltiska länderna.

A

The musical score consists of six systems of notation in treble clef, D major, 4/4 time. The first system includes a trill marked with a bracket and 'tr'. The second system features a slur over a series of notes. The third system contains a trill marked with a bracket and 'trill'. The fourth system includes two ornaments marked with a bracket and 'ornia'. The fifth system features a trill marked with a bracket and 'trill'. The sixth system includes a trill marked with a bracket and 'trill'. The score concludes with a double bar line and a circled '2'.

①

The first variation is marked with a circled '1' and includes a trill marked with a bracket and 'tr'. It concludes with a double bar line and a circled '4'.

②

The second variation is marked with a circled '2' and includes a trill marked with a bracket and 'tr'. It concludes with a double bar line and a circled '4'.

③

The third variation is marked with a circled '3' and includes a trill marked with a bracket and 'tr'. It concludes with a double bar line and a circled '4'.

④

The fourth variation is marked with a circled '4' and includes a trill marked with a bracket and 'tr'. It concludes with a double bar line and a circled '4'.

UE 17 588

Notexempel 5, Gidon Kremers kadens till Mozarts violinkonsert i D-dur, sats 1.
Publicerad med tillstånd från förlaget.

De fyra alternativen:

Alternativ 1 är hämtat från återtagningen ur konsertsatsen, takt 168, men Kremer har valt att starta en sext upp i jämförelse med i konsertsatsen. Han har även dubblerat takten, den kommer nämligen bara en gång i huvudsatsen.

Alternativ 2 startar med ett brutet D-dur ackord, följt av ett A-dur som går till samma sekvens som finns alternativ 1, då en oktav upp och även två takter istället för en som i satsen.

Det näst sista alternativet består endast av en fermat på ett a som via en skala gå upp till ett d för att sedan leda vidare till dominantackordsdrillen.

Alternativ 4 är också taget från satsen, takt 200. Det är samma rytm, men han har inte använt samma ackordföljd som i satsen. Han fortsätter med en sextondelspassage upp till a⁷ där han sedan låter musiken vandra ner genom att bryta D-dur ackord för att avsluta med dominantackorddrillen.

Sammanfattningsvis kan man säga att takt 9-17 är en slags fri bearbetning av genomföringen. Det finns inget i kadensen som gör att den får naturliga vilopausar, så som fermater eller långa toner, inte förrän man kommer till det alternativa slutet nummer 3 och heller ingen dynamik som gör att det blir någon variation. Kremer använde sig i en inspelning på Youtube¹¹, med ackompanjemang av Wienfilharmonikerna, av modellen 1 + 4.

Jag anser att denna kadens är den mest nytänkande eftersom man får själv välja hur man ska spela den p.g.a. de alternativa slutet men den trots det komponerad i klassisk stil. Kadensen innehåller tre teman och motiv från konsertsatsen, och kadensen är i stort sett nästan bara uppbyggd av dem. Det första temat är huvudtema 2 som kadensen inleds med. Det andra motivet är takt 9 som är hämtat från konsertsatsen, takt 126 och det sista temat är hämtat från takt 134. Han använder sig inte av överledningar eller utvecklar teman på ett avancerat sätt själv. Jag får en känsla av att Kremer har tagit en massa fragment från satsen och ”klistrat” ihop alla delar så att de bildar en kadens, men med en idé bakom naturligtvis. Kadensen har inte några avancerade modulationer som gör att man som lyssnare får svårt att orientera sig i tonaliteten. Jag anser även att han summerar huvudsatsen på ett bra sätt som gör att lyssnaren kan skapa sig en relativt klar bild över huvudsatsen baserat på de olika temana i kadensen.

Jag valde att undersöka om Kremer hade tagit fasta på några av Türks riktlinjer angående hur Kremer komponerade sin kadens. De punkter jag valde att undersöka var punkt 1, 4, 6 och 10. Den första punkten handlar i stort sett om att man ska summera de viktiga motiven från huvudsatsen. Jag tycker att det är en brist att Kremer inte valde använda sig av varken huvudtema 1 eller sidotemat i kadensen eftersom de två teman anser jag ha en viktig roll i konsertsatsen och det hade tillfört kadensen något om man fick höra dem igen. I punkt 4 skriver Türk att ”modulationer bör undvikas eller bara användas förbigående, och aldrig sväva bort från huvudtonarten i stycket”. Eftersom Kremer har, anser jag, komponerat denna kadens i klassisk stil så finns här inte mycket

¹¹ http://www.youtube.com/watch?v=W9wmq0Av_c

harmoniska utsvävningar och heller inte mycket modulation som gör att han rör sig för långt bort från huvudtonarten.

Türk anser i punkt 6 att man inte bör upprepa idéer, varken i samma eller i olika tonarter. Kremer upprepar bara sina teman på ett ställe och det är takt 6 och framåt som är en variation av takt 2. Jag håller inte med Türk angående denna punkt, jag tycker snarare att kadensen blir mer spännande och intressant om man som lyssnare får höra utövaren utveckla en passage, antingen rytmiskt eller harmoniskt. I den första meningen under punkt 10 skriver Türk att ”en kadens ska bli framförd som om den just hade fallit utövaren in”. Jag får en känsla av att denna kadens mycket väl skulle vara improviserad på plats och inte nedskriven i förväg. Det är svårt att sätta fingret på vad som gör det, men jag tror att det handlar om att han inte använder sig av så mycket tillfälliga förtecken, att kadensen är relativt kort och framför allt lättspelad dvs. inte är tekniskt svår.

James Ehnes kadens¹² (notexempel 6, sid 26)

Jag upplever inte att denna kadens är lika romantisk och virtuos som exempelvis Auers, utan den håller sig mer inom den klassiska stilen, som Kremers, trots att det skrivet i nutid. Ehnes överdriver inte användningen av tillfälliga förtecken som gör att den håller sig relativt nära huvudtonarten. Han använder sig av mycket upprepningar, främst tänker jag på hans upprepningar av teman, som i takt 1 och 3.

Kadensen börjar även denna med huvudtema 2 och inte med huvudtema 1. Takt 3 och 4 är en upprepning av de två första takterna, dock med andra toner. I upptakt till takt 4 använder han en bruten D-durtreklång både uppåt och nedåtgående för att sedan landa på ett G-durackord i takt 5 som genom sextondelar och drillar leder fram till ett A. I takt 8 och 9 använder han sig av sidotemat, takt 181, men fullföljer inte det eftersom han använder sig en del tillfälliga förtecken som gör att man upplever att kadensen får en mollkaraktär.

I takt 10, 11 och 12 använder han sig av sekvenser som sträcker sig över 7 takter. Han börjar då med A7, Dm, Cm och Fm. Han använder ett nytt ackord i varje takt för att befästa tonarten men även en del sextondelar med tillfälliga förtecken som utsmyckning. Från takt 12 till 18 är det genomgående samma rytm, sextondelar, men han använder sig av en melodi som stegras uppåt i varannan takt.

I takt 20 och 21 skriver han brutna G-dimackord både uppåt och nedåt för att sedan låta huvudtema 1 introduceras i takt 22. Detta är en direkt kopia av takt 27 ur Joachims kadens, och jag tycker att det är intressant att han väljer att använda sig av det. Kanske är det så att han tyckte att Joachims förslag var så pass bra att han valde att använda det. Inte förrän i takt 31 använder Ehnes sig av sitt eget material igen, då för att avsluta kadensen med dominantackordet innan han landar på sluttonen.

Generellt använder han sig av mycket sextondelar och åttondelar. I jämförelse med Auers har denna betydligt enklare harmonik, inga modulationer långt bort från huvudtonarten, heller inga tjocka ackord eller avancerade dubbelgrepp. Ehnes håller sig även inom Türks riktlinje angående att inte överstiga tre motiv, det är just så många han använder sig av.

Jag valde att relatera till samma punkter från Türks riktlinjer som jag använde mig av gällande Ehnes kadens, nämligen punkt 1, 4, 6 och 10. Jag tycker att Ehnes lyckas att ”förstärka intrycket man fått av stycket genom att man ger en kort summering av de viktiga motiven” eftersom han, till skillnad från Kremer, har med de tre viktigaste teman från konsertsatsen, nämligen huvudtema 1, huvudtema 2 och sidotemat. Han upprepar sig en del, som tvåtakts-fraserna som börjar i takt 13, men det tycker jag inte gör något eftersom han ändrar harmonik och det gör snarare att det byggs upp en spänning som når sin kulmen i första slaget i takt 22. När jag spelat och analyserat denna kadens får jag även här en uppfattning att den skulle kunna vara improviserad på plats, som Türk nämner i punkt 10 att en kadens ska försöka förmedla. Jag resonerar på

¹² James Ehnes (1976-) är en kanadensisk violinist som började spela när han var 4 år. 1997 avslutade han sina studier från Julliard School i New York. Han är hyllad som ”vår tids Jascha Heifetz” av en Amerikansk tidning, och har spelat in många skivor och vunnit otaliga priser.

samma sätt som med Kremers kadens, att även Ehnes kadens inte är så harmoniskt utsvävande och han använder inte heller sig av en massa tillfälliga förtecken. Han upprepar sig en del, som tvåtakts-fraserna som börjar i takt 13, men jag tycker inte att det gör något eftersom harmoniken ändras och det gör snarare att kadensen blir extra spännande och musiken intensifieras fram till första slaget i takt 22. Även denna kadens är relativt tekniskt enkel, det enda som jag anser kan vara svårt att få rent är dubbelgreppen, eftersom det innehåller kvinter, som finns i takt 13, 15 och även takt 23 eftersom man måste förflytta handen från första läget upp till fjärde på violinen, vilket är ett relativt långt språng.

The image displays a musical score for a violin cadenza, consisting of 12 staves of music. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score begins with a treble clef and a common time signature. The first staff (measures 1-3) shows a melodic line starting with a quarter note D4, followed by eighth notes. The second staff (measures 4-6) features a more complex melodic line with slurs and ties. The third staff (measures 7-10) continues the melodic development with various rhythmic patterns. The fourth staff (measures 11-13) shows a melodic line with a prominent slur. The fifth staff (measures 14-15) features a melodic line with a slur and a tie. The sixth staff (measures 16-17) shows a melodic line with a slur and a tie. The seventh staff (measures 18-19) features a melodic line with a slur and a tie. The eighth staff (measures 20-21) shows a melodic line with a slur and a tie. The ninth staff (measures 22-25) features a melodic line with a slur and a tie. The tenth staff (measures 26-27) shows a melodic line with a slur and a tie. The eleventh staff (measures 28-29) features a melodic line with a slur and a tie. The twelfth staff (measures 30-32) shows a melodic line with a slur and a tie, ending with a double bar line.

Notexempel 6, James Ehnes kadens till Mozarts violinkonsert i D-dur, sats 1.¹³

¹³ <http://en.scorser.com/S/Sheet+music/james+ehnes+mozart+cadenzas/-/1/1.html>

Sammanfattning av kadensanalyserna

Sammanfattningsvis kan man säga att de olika violinisterna använde nästan lika många teman var, 3-4 stycken. Auer använde sig av 4, den kadensen var också den längsta. Alla kompositörerna inledde sina kadenser med samma tema, nämligen huvudtema 2, takt 58 från satsen. En anledning till att de faktiskt inte valde huvudtema 1 är att det är huvudtema 2 som kommer tillbaka i repriserna och inte det huvudtema 1.

Ehnes och Joachim använde sig av samma tema i sina kadenser, takt 8-9 respektive 5-6, dock inte i samma oktav. Ehnes använde sig också av några takter ur Joachims kadens, nämligen takt 27-35. Jag fann att Auers kadens innehöll mycket mer förtecken och modulationer, både i samband med teman men också i till exempel snabba passager, mer än vad t.ex. än Kremers gjorde, som höll sig mer inom den klassiska stilen. Auers kadens var 55 takter lång och hade mest utsvävande harmonik och jag anser att Auers kadens var den tekniskt svåraste eftersom den innehöll många dubbelgrepp och ackord som var tekniskt svåra, och det var också en utmaning att få dem att klinga bra när jag spelade igenom den. Alla utom Kremer använde sig av huvudtema 1. Att Kremer undviker det tycker jag var intressant eftersom violinkonserten inleds med just det temat i orkestern.

Som jag skrev tidigare undersökte jag även om Kremer och Ehnes tog hänsyn till Türks riktlinjer. Jag tyckte att båda kadenserna gav en bra sammanfattning av de viktiga motiven från huvudsatsen, och violinisterna valde i stort sett att använda samma teman och motiv.

Tre nya kadenser

Jag hade innan jag började komponera mina kadenser en relativt klar bild över hur jag ville ha dem. Jag visste att jag ville skriva dem som om de var komponerad i klassisk stil och jag hade några punkter jag ville försöka följa för att förhoppningsvis få kadenserna så tidstroga som möjligt:

- Försöka att hålla mig inom ramen angående längden på kadensen, att den bör vara max 1/10-del av satsen (22 takter), eller hälften så lång som genomföringen (15 takter).
- Undvika för mycket utsvävande harmonik och modulationer för att inte låta kadensen glida alltför långt bort från huvudtonarten.
- Vara relativt sparsam med dubbelgrepp och stora ackord, innehållande högst tre toner.
- Börja med huvudtemat för att hålla mig inom stilen.¹⁴
- Använda mig av ett fåtal teman från satsen, helst inte fler än tre.

Jag utgick enligt Tartinis modell¹⁵ (se sid 6) för att komponera sluttakterna, takt 18 och framåt, men hade då transponerat modellen till D dur som är huvudtonarten. Såhär ser mina första utkast ut.



¹⁴ Melkus, Perspectives on Mozart Performance, On the problem of cadenzas, s. 75

¹⁵ Tartini, Traité des Agréments, s. 121

Detta är de sista takterna av kadensen innan orkestern tar över temat och avslutar satsen. Jag hade som tanke att göra sluttakterna först eftersom jag visste på vilket sätt jag ville avsluta kadensen, nämligen med någon form av snabb rörelse, lång drill och sedan ett D. Som man kan se på mina exempel har jag utvecklat de sista takterna lite varje gång, med hjälp av figuren nedan. Från att bara ha använt mig av halvnoter till att ersätta vissa av dem med snabbare notvärden och treklanger både uppåt och nedåt. Den här modellen använde jag mig av för att utforma de sista takterna av kadens 1.

est le suivant :

93. *Ex. 1*

Ex. 2
autre simple

Ex. 3

(G. Tartini, *Traité des agréments*)

Kadens 1 (sid. 32)

Jag började med huvudtema 1 i två takter. Jag ville utveckla det på något sätt och bestämde mig med fiolens hjälp att använda mig av temat igen men att då utveckla det till ackord i takt 5 och 6, för att få temat fylligare, men fortfarande i huvudtonarten. Jag tog mig dit via en skala och sextondelspassage i takt 3 och 4, både uppåt och nedåtgående. Jag tänkte att de fyra första takterna bildar en lång fras vars mål är att landa i takt 5 där huvudtemat kommer för andra gången och i *forte*.

Takt 7 och 8 är upprepningar av varandra, och brutna treklanger, först i tonikan och sedan i dominanten, A-dur men innehållande en septima. Jag tänkte att de två takterna skulle imitera varandra därav kontrasten från *forte* i takt 7 till plötsligt *piano* i takten efter. För att göra skillnaden mellan takterna ännu tydligare bestämde jag mig för att spela takt 8 *spiccato*, dvs. kort och med hoppande stråke.

Sextondelarna i andra halvan av takt 9 valde jag att göra nedåtgående för att på sätt leda de fram till fermaten i takten efter. Jag valde ett f, istället för ett Fiss i takt tio för jag ville överraska lyssnaren och för att ge kadensen mollkänsla. Fermaten lade jag till eftersom jag ville stanna upp och på så sätt ge kadensen en känsla av lugn och ro.

Därefter tänkte jag mig en ny fyrtaktsfras med ytterligare en fermat i takt 11 och med höjdpunkt i takt 13. Frasen börjar med huvudtema 2, som finns i konsertsatsen, takt 58, men jag bestämde mig för att fortsätta i moll, genom att ändra förtecknet på tonen Fiss till ett f. Jag lade även till två kvintackord i takt 11 och det var tanken att markera dem lite när man spelar, då med en aning längre stråk och snabbare stråkhastighet. Takt 12 och 13 hämtade jag delvis från Joachims kadens (takt 31), men jag ville förlänga mollkänslan en takt och beslutade mig för att ha kvar mitt f. Jag tänkte mig att takt 11 skulle börja i ett långsamt tempo och spelas mjukt, för att sedan accelerera upp mot höjdpunkten i takt 13. Samma tempo följer i hela takt 14 men i takt 15 går det tillbaka till ett lugnare tempo igen innan ett nytt tema kommer i takt 16.

Takt 16 tog jag från konsertsatsen, (takt 18) som är sidotemat, men valde att göra om rytmen och ändra vissa toner. Det här avsnittet tänkte jag skulle vara lite mer mystiskt, och använda mig lite av ”fråga-svar”-teknik. Takt 16 och 17 tänker jag mig är en fråga, och svaret spelas lite vemodigt i takt 18 och 19. I takt 20 ställs frågan igen men mer distinkt, men inget svar kommer utan allt avstannar på fermaten i takt 22, och här hålls fermaten för att göra lyssnaren uppmärksam på att frasen är slut.

Det finns ingen överledning till takt 23, som är tagen från satsen, takt 126, utan här valde jag att helt enkelt bara börja med ett nytt motiv. Jag valde att använda mig av varannan takt, 126, 128 osv, för att på så sätt göra ett harmoniskt förlopp, en form av kvintgång. För att komponera de sista takterna använde jag mig av Tartinis modeller ur hans bok ”Traité des Agréments”. Där utgår man från sex halvnoter, de fyra första utgör en treklang, med utgångspunkt i huvudtonarten, i mitt fall D-dur. De två sista halvnoterna i kadensen utgjordes av, precis som i de kadenserna jag analyserade, den första drillen på andra tonsteget i skalan och sedan grundtonen för att där låta orkestern

komma in och spela kodan.

Jag tycker att det finns två musikaliska höjdpunkter i den här kadensen. Den första är sextondelarna som leder fram till takt 5 där huvudtema 1 kommer och i takt 13 där fermaten finns och då musiken har accelererat och även stegrats upp dit.

Totalt har denna kadens 4 teman och motiv från konsertsatsen, nämligen huvudtema 1 som kadensen inleds med, huvudtema 2 i takt 11, sidotemat i takt 16 och slutligen takt 22 som är hämtat från konsertsatsen takt 126.

Kadens nr. 1

Sofia Hallberg

The musical score for "Kadens nr. 1" by Sofia Hallberg is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece consists of eight staves of music, each containing a single melodic line. The dynamics and articulations are as follows:

- Staff 1: *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), *rit.* (ritardando).
- Staff 2: *f* (forte), *p* (piano).
- Staff 3: *mp* (mezzo-piano).
- Staff 4: *cresc.* (crescendo), *f* (forte).
- Staff 5: *mf* (mezzo-forte).
- Staff 6: *mp* (mezzo-piano).
- Staff 7: *mf* (mezzo-forte).
- Staff 8: *mp* (mezzo-piano), *f* (forte).

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout.

Kadens 2 (sid 35)

Den här kadensen fick jag inspiration av tack vare Kremers kadens. Jag komponerade den på samma sätt som Kremer gjorde, men med tre alternativa slut istället för två. Till skillnad från Kremers kadens valde jag att göra på följande sätt: När man har spelat till och med takt 11 går man antingen till siffra 1, 2 eller 3 och avslutar då kadensen med något av de tre alternativen. Man kan alltså inte avsluta kadensen redan i takt 12.

Jag inledde den på samma sätt som min första kadens, med huvudtema 1 i två takter, och med ackord för att befästa tonarten. Eftersom jag valde att använda mig av ackord, och huvudtema 1, tyckte jag att det var naturligt att spela öppningen av kadensen i ett *forte*. Detta för att även få en ståtlig inledning av kadensen. Jag valde att i samband med den nedåtgående rörelsen, i takten efter, bestående av sextondelar även följa det med dynamik, nämligen med ett diminuendo. Diminuendot gör det även naturligt för musiken att stanna av lite för att i takt 4 börja på något nytt, dvs huvudtema 2. Även denna kadens inleds med en linje som sträcker sig över fyra takter.

Takt 4 tog jag från konsertsatsen, takt 58 (sidotemat), för att landa på ett F i takt 7, via en nedåtgående sextondelspassage i takt 6. Takt 4-6 har jag tänkt mig ska spelas glatt, och precis som i kadens 1, takt 11, ska det vara lite mer tyngd på slag 2 och 4 för att framhäva förhållningarna, dvs E som vill gå till d och g till Fiss. Även denna fras är fyra takter lång där höjdpunkten är i takt 5 på den punkterade fjärdedelsnoten.

Jag valde att återställa f:et i takt 7 för att på så sätt ge kadensen en mollkänsla. Takt 8 är hämtat från takt 4-5, men jag valde då att fortsätta skriva i moll, och jag lade även till två drillar för extra utsmyckning men också för att skapa variation gentemot första gången. I stället för att använda mig av t.ex sextondelar för att leda över till takt 10 valde jag att göra en naturlig avslutning och inte leda vidare. Jag använde mig av sextondelar i takt 10 och 11, då hämtade från satsen, takterna 126 och 128. Även här valde jag att utesluta takt 127 från huvudsatsen och bara använda mig av sekvenserna för att landa på dominanten a i takt 12. Här väljer man sedan ett av de tre alternativa sluten.

Alternativ 1 inleds med huvudtema 1, men inte med ackord som tidigare, utan bara med ett enkelt d. Takt 3 och 4 är tagna från min första kadens, nämligen takt 7, men jag ändrade vissa toner för att få lite mer variation och valde även att skriva åttondelar istället för sextondelar. Detta slut och slut nummer 2 är de kortaste. Jag valde att avsluta med sextondelar som leder fram till den avslutande drillen som är ett e med efterföljande efterslag som leder ner till avslutningstonen D. Jag tänkte att fanfaren i takt 13 skulle vara ett uns lägre dynamiskt sett än i takt 1 men med samma karaktär. Takt 15 ska börja svagt och spelas *spiccato* för att sedan öka i dynamik och då även längre stråk och mer i strängen för att leda fram till den avslutande drillen. 34

I alternativ 2 valde jag ett tema som inte finns i solostämman, men i orkestersatsen i takt 127. Jag transponerade ner det en oktav och la till två dubbelgrepp i den andra takten. I samma takt skrev jag en D-durskala uppåt i två oktaver för att sedan använda ett D-dur

ackord nedåtgående och avsluta kadensen med två långa halvnoter, a och e. Angående utförandet i slutet är att man ska starta i ett lugnt tempo för att sedan accelerera mot höjdpunkten som är d², innan kadensen i nästa takt avslutas. Inspirationen hämtade jag från takt 13 och framåt ur Joachims kadens, och hela passagen ska spelas lätt och luftigt.

I alternativ tre är temat från takt 13 hämtat direkt från kadens 1, takt 16-21, men jag har lagt till en extra takt innehållande sextondelar, ett brutet D-dur ackord uppåtgående och två avslutande halvnoter. Eftersom en upprepning av takt 13 kommer i takt 17 tänkte jag att det ska spelas mer övertygande den andra gången och lite vekare den första.

Kadens nr. 2

Sofia Hallberg

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three first endings, each starting at measure 13. The first ending (labeled '1') begins with a forte (*f*) dynamic and includes a *dim.* (diminuendo) marking. The second ending (labeled '2') starts with a piano (*p*) dynamic and features a *cresc.* (crescendo) marking. The third ending (labeled '3') begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes various musical notations such as accents (*acc.*), staccato (*stacc.*), trills (*tr*), and trills with wavy lines (*tr~~~~*). There are also dynamic markings like *f*, *dim.*, *p*, and *mp*. The first ending '1' has a box containing the numbers 1, 2, and 3 with arrows pointing to the end of the first, second, and third endings respectively. The score ends with a double bar line.

Kadens 3 (sid 37)

Jag ville inte börja den här kadensen på samma sätt som de två andra, och inte heller på samma sätt som de fyra kompositörerna gjorde, även om det går emot min egen punkt att jag ville att alla kadenserna skulle börja med huvudtema 1. Jag valde att inleda kadensen med sidotemat hämtat från konsertsatsen, takt 58. Genom en del sextondelar tog jag mig fram till takt 4 där jag valde att använda huvudtema 1 i två takter. Takt 6-7 hämtade jag från kadens 2, takt 18 och 19 och lade till 2 halvnoter med terser.

Huvudtema 2 valde jag att använda i takt 9, men inte fullfölja det utan att med sextondelar landa på dominanten i takt 10, med fermat. Takt 11 är hämtat från satsen, takt 70, och genom sextondelar landar man återigen på dominanten i takt 16. Huvudtema 2 använder jag igen i takt 16 för att därefter genom sextondelar stegra kadensen uppåt och låta huvudtema 1 spelas i takt 20 med sexter för att via dem gå över till temat som finns i kadens 1, takterna 23-24, och landar på ett A- durackord.

Jag bestämde mig för att upprepa huvudtema 2 tre gånger i denna kadens och det spelas den sista gången i takt 26, då i en fyrataktersfras som går över till sextondelar, som sekvenseras nedåt.

I takt 30 gjorde jag en form av variation på takt 13, (alternativ 2 från kadens 2) för att leda över till slutet som består av en lång uppåtgående rörelse med sextondelar med en orgelpunkt i form av en lös A- sträng i takt 33, där man landar på A^{'''} för att sedan gå ner två oktaver och avsluta kadensen med en drill.

Den första frasen är relativt lång och går i stort sett i tempo ända fram till takt 7. Inledningen har jag tänkt mig ska spelas mjukt och ganska svagt, med en aning betoning på första och tredje taktslagen i takt 3, som man ofta spelar på det sättet när det temat kommer i konsertsatsen. Jag har tänkt att sextondelarna som leder fram till huvudtema 1 ska spelas väldigt legato och låta dem leda naturligt in i takt 4 med hjälp av ett *crescendo*. När huvudtema 2 börjar i takt 9 valde jag att spela *forte* för att få en tydlig kontrast till takt 11 som ska spelas *piano*. Frasen är tänkt att gå fram till sista slaget i takt 13, som också är starkast, för att sedan gå ner i nyans igen och avsluta i ett *piano*. I takt 16 kommer huvudtema 2 igen och även det ska spelas svagt för att man sedan ska kunna öka i dynamik och intensitet fram till mitten av takt 19 där huvudtema 1 spelas igen och detta, fram till slutet av takt 22 är höjdpunkten av kadensen. Takt 30 och fram till slut har jag tänkt ska fraseras likadant som takt 13 och framåt i Joachims kadens, att den ska börja långsamt för att sedan accelerera fram till takt 32 där tempot är stabilt fram tills slutet och kadensen då avslutas i ett *forte*.

Avslutning

Alla mina kadenser blev längre än vad jag från början hade tänkt mig. Detta eftersom jag ville försöka hålla mig till Türks riktlinjer, men insåg snabbt att jag inte ville begränsas av dem, så jag bestämde mig för att se förbi punkterna och komponera fritt. Jag anser själv inte att jag hade några stora harmoniska utsvävningar eller onaturliga modulationer, utan jag höll mig relativt mycket inom tonarterna. Angående dubbelgrepp och stora ackord fanns där ett par, men inga som jag anser gjorde kadenserna lagda åt det mer romantiska hållet, eller som var tekniskt svåra att spela. I den första kadensen använde jag mig av enkla dubbelgrepp och ackord i takterna 5 och 6. I kadens två skrev jag två stycken i takt 14, (alternativ 2) och i den sista kadensen fanns de i takterna 20-21, 25 och i 29. Som jag skrev tidigare ville jag inte börja kadenserna som de andra violinisterna, utan med huvudtema 1 för att verkligen befästa den första insatsen av solostämman. I kadens tre valde jag dock att börja med något annat, nämligen med sidotemat för att få en mjukare och melodiösare start. Alla mina kadenser hade fler teman än tre och jag ville jag inte heller begränsa mig av några riktlinjer, eftersom det fanns många teman och motiv att välja mellan från konsertsatsen!

Fiolen var mitt bästa hjälpmedel under hela mitt kadensskapande. Genom violinen kunde jag prova mig fram till vad som lät bra, vilka register jag ville ha de olika partierna i, och hur jag ville att kadensen skulle utformas, fraserings och artikulationsmässigt. Jag använde mig av partituret, soloviolinstämman och de andra fyra kadenserna jag analyserade för att få tips och inspiration. Jag tog med mina kadenser till ett par violinlektioner där jag spelade upp dem för min lärare Tobias Granmo. Han gav mig förslag och idéer angående artikulation, frasering och dynamik.

Eftersom jag aldrig tidigare skrivit en kadens var det svårt i början och jag fick göra om mycket för att bli nöjd, men efter hand blev det lättare och lättare.

Avslutningsvis vill jag rikta ett stort tack till min handledare Anders Tykesson som har hjälpt mig med min uppsats. Tack även till min lärare Tobias Granmo.

Ljudfiler

STE-101 = Kadens 1

STE-104 = Kadens 2 med slut 1

STE-105 = Kadens 2 med slut 2

STE-107 = Kadens 2 med slut 3

STE-110 = Kadens 3

Källförteckningar

Wikipedia:

http://sv.wikipedia.org/wiki/Joseph_Joachim

http://en.wikipedia.org/wiki/Leopold_Auer

http://en.wikipedia.org/wiki/Gidon_Kremer

http://en.wikipedia.org/wiki/James_Ehnes

Andö, Isabelle, "Vi spelar som det står...": -En studie av solokadensens utformning då och nu med syfte att komponera en egen, masteruppsats i musikalisk gestaltning, Luleå Tekniska Universitet, 2012, <http://pure.ltu.se/portal/files/36241469/LTU-EX-2012-36208327.pdf> (hämtad 2012-11-01)

Badura-Skoda Eva; Jones, Andrew V; Drabkin, William: Cadenza. *Grove Music Online* http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/grove/music/43023?q=cadenza&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (hämtad 2012-11-01)

Borchard, Beatrix; Joachim, Joseph: *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/grove/music/14322?q=Joachim%2C+Joseph&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Grymes, James, A: If Mozart had been a bassoonist: Suggestions for a first-movement cadenza to K. 191. *International Double Reed Society*, No 25, sid 15-18, (1997)

Melkus, Eduard: On the problem of cadenzas in Mozart's violin concertos, Todd, R. Larry och Williams, Peter (ed.), *Perspectives on Mozart performance*, Cambridge, 1991, http://books.google.se/books?id=yF7ICaC4gXIC&pg=PA74&lpg=PA74&dq=perspectives+on+m Mozart+performance+melkus&source=bl&ots=vLejZicm mA&sig=EGhkCNOIdOrKwEuzehPIyG1ruFk&hl=en&sa=X&ei=YAG3UeiAFcfeswbsYG4Ag&redir_esc=y#v=onepage&q=perspectives%20on%20mozart%20performance%20melkus&f=false (hämtad den 2013-06-10)

Mozart, Leopold: *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, Oxford Oxford University Press 1985

