



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

MOZARTS OBOEKONSERT
En studie i uppförandep Praxis och interpretation

Erik Mårtensson

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik,

klassisk inriktning

Vårterminen 2016

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, klassisk inriktning

15 högskolepoäng

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårterminen 2016

Författare: Erik Mårtensson

Arbetets titel: Mozarts oboekonsert – En studie i uppförandep Praxis och interpretation

Handledare: Joel Eriksson

Examinator: Maria Bania

Nyckelord: Mozarts oboekonsert, uppförandep Praxis, interpretation, ornamentik, kadens

ABSTRACT

Mozarts oboekonsert K.314 är ett av de viktigaste standardverken inom oboerepertoaren. I detta arbete försöker författaren, genom att studera den uppförandep Praxis som rådde under 1700-talet, att reda ut hur man på ett informerat sätt kan framföra konserten på en modern oboe.

Författaren utreder hur man såg på olika aspekter av musiken så som artikulation, ornamentik och improvisation. För att närma mig hur konserten ursprungligen kunde ha låtit undersöker författaren även hur 1700-tallets instrument lät och fungerade.

Innehållsförteckning

Inledning	5
Syfte	5
Frågeställningar	5
Metod	5
Avgränsningar	6
Bakgrund	7
Beskrivning av stycket	8
Sats 1 – Allegro aperto	8
Sats 2 – Adagio non troppo	8
Sats 3 – Rondo, Allegretto	8
Instrumentet och dess utveckling	9
Orkestern	10
Grundläggande principer i Mozarts musik	11
Artikulation	11
Ornament	13
Appoggiatura	14
Drill	17
Improvisation i Mozarts musik	19
Eingang	20
Kadens	21
Vad förväntas av solisten i tutti- kontra solo-spel?	24
Jämförelse mellan oboekonserten och flöjtkonserten	26
Resultat och reflektioner	29
Källförteckning	32
Böcker	32
Noter	32
Artiklar	32
Internetkällor	33
Bifogade ljudexempel	34

Inledning

Mozarts oboekonsert K.314 är ett av de viktigaste standardverken inom oboerepertoaren. Oavsett vad man har för personlig åsikt om verket får man som oboist räkna med att stycket kommer följa med en genom hela ens karriär, då stycket efterfrågas som obligatoriskt stycke vid de flesta provspelningar - både till orkesterjobb och till utbildningar.

En något speciell aspekt angående oboekonserten är att Mozart själv även arrangerade om konserten till en flöjtkonsert. De båda verken är på det stora hela mycket lika varandra, men det finns en hel del detaljer som skiljer dem åt.

Syfte

Alla musiker har olika åsikter och tankar om hur konserten ska spelas, och man får nog lika många svar om hur det ska göras som personer man frågar. För att kunna bilda min egen uppfattning om hur jag vill spela den känner jag att jag behöver lära mig och ta reda på mer om musiken från den tiden verket skrevs. Jag vill lära mig mer om konserten ur ett historiskt perspektiv. Mitt mål är att få en helhetsbild av konserten och att få den kunskap som behövs för att göra ett musikalisk och historiskt informerat framförande av konserten på en modern oboe.

Frågeställningar

De frågor jag vill undersöka under det här arbetet är; Hur fungerade 1700-talets oboe? Hur kan oboekonserten ha låtit när den framfördes under Mozarts tid? Vad hade man för syn på olika aspekter av musiken så som artikulation, ornament, improvisation och liknande? Finns det någon relevans i att jämföra hur oboekonserten är skriven kontra flöjtversionen av konserten när man väljer hur man vill tolka musiken? Hur ska jag gå till väga för att kunna hitta min egen tolkning av konserten?

Metod

När jag har skrivit den här uppsatsen har jag framför allt utgått från litterära källor. Jag har försökt läsa det mesta jag kunnat komma över som behandlar oboekonserten, men tyvärr finns det inte så mycket skrivet specifikt om just denna. Därför har jag använt mig av litteratur som behandlar generella drag i musiken från denna tid. Min huvudkälla har framför allt varit Frans Vesters, flöjtist och professor vid musikkonservatoriet i Haag, bok *W.A Mozart. On the Performance of the Works for Wind Instruments*. Vester baserar sin bok på texter skrivna av några av 1700-talets mest inflytelserika musiker; Johann Joachim Quantz,

Johann George Tromlitz, Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart, Tosi-Agricola samt Daniel Gottlob Türk.¹

Det finns inte så mycket litteratur från Mozarts samtid skrivet specifikt om oboen, så jag får förlita mig på källor så som de Vester använder sig av. Även om det inte är skrivet specifikt för just oboen går det att lära sig mycket av dessa. Quantz menar att särskilt oboister och fagottister kan ha stor nytta av att studera flöjtlitteratur. Han skriver att så länge det inte handlar om specifika grepp eller embouchure, så har oboen och fagotten mycket gemensamt med traversflöjten och kan lära sig mycket från flöjten.² De övriga källorna kan man också lära sig mycket av hur man såg på olika musikaliska företeelser så som ornament och liknande, samt vad man på den tiden ansåg vara god smak när det gällde musik.

För att belysa olika notexempel från oboekonserten jag valt att ta med i uppsatsen har jag spelat in dessa. Jag har valt att inte göra en inspelning av konserten i sin helhet, utan i stället bara dessa utdrag för att belysa relevanta aspekter av resonemanget. Samtliga notexempel från oboekonserten är tagna ur Bärenreiters urtextupplaga av konserten, som förutom solistens stämning och pianoreduktion även innehåller ett referenspartitur med både oboe och flöjtversionen (transponerad till c-dur) av konserten.

Avgränsningar

Uppförandep Praxis och interpretation är mycket breda ämnen som det går att fördjupa sig mycket i. Därför var det viktigt för mig att sätta upp vissa ramar som jag skulle hålla mig inom för att arbetet inte skulle bli alldeles för stort. Jag har valt att fokusera på vissa aspekter lite djupare, och bara kort beskriva eller helt utelämna andra.

En ingång som skulle kunna vara intressant att fördjupa sig i kan exempelvis vara att jämföra olika inspelningar av andra musiker och deras tolkningar av konserten. I stället har jag valt att fokusera på den tryckta informationen till musiken, att lära mig mer om musikens bakgrund och att undersöka själva källan till informationen. För mig kändes detta mer intressant än att gå via andras tolkningar. Hur som helst är ämnet mycket stort och det finns gott om utrymme för fortsatt fördjupning inom det i framtiden.

¹ Frans Vester, *W.A. Mozart* (Broekmans en van Poppel 1999), 14-15.

² Johann Joachim Quantz and Edward R Reilly, *On Playing The Flute* (Faber and Faber 1976), 85.

Bakgrund

Mozart skrev sin oboekonsert mellan april och september 1777, strax innan han flyttade från Salzburg. Följande vinter gjorde han även ett arrangemang av konserten för flöjt i D-dur.³ Orkestern består av två oboer, två horn, samt stråkar.

I april 1777 flyttade en oboist vid namn Giuseppe Ferlendis till Salzburg och började spela i ärkebiskopens orkester, där Mozart vid den tidpunkten var konsertmästare.⁴ På så sätt stiftade dessa två musiker bekantskap, och bara veckor efter Ferlendis flytt till staden började Mozart att skriva en oboekonsert till honom. Det är oklart hur skicklig Ferlendis egentligen var som oboist; Mozarts far Leopold kallade honom för "en favorit i orkestern", vilket kan ha refererat till hans personlighet lika gärna som hans förmåga som musiker, men Haydn, som hörde honom framträda i London 1795, framhävde honom som tämligen medioker. Hur som helst inspirerade Ferlendis Mozart till att skriva den enda oboekonserten i hans produktion.

Samma månad som Mozart färdigställde sin konsert, september 1777, slutade han sitt jobb som konsertmästare i ärkebiskopens orkester och gav sig ut i världen tillsammans med sin mor för att hitta någon mer lukrativ position. Under följande vinter träffade han oboisten Friedrich Ramm i Mannheim, som fick noterna till den nya konserten. Ramm blev överförtjust i konserten och i februari hade han redan hunnit framträda med stycket fem gånger. Mozart rapporterade att konserten gjorde en stor sensation, "det är nu Ramms cheval de bataille" skrev han hem. Men efter att Mozart återvänt till Salzburg i januari 1779, ensam och arbetslös, hör man bara talas om konserten en gång till. År 1783 köpte oboisten Anton Meyer, oboist vid Eszterházy-palatsets orkester, konserten av Mozart för tre ducats och fick en ny uppsättning stämmor skickade till sig. Efter det försvann konserten spårlöst och började så småningom betraktas som ett av Mozarts förlorade mästerverk.⁵

År 1920 hittade Bernhard Pumgartner, dirigent och Mozart-forskare, en bunt gamla orkesterstämmor i Salzburgs Mozart-arkiv. Noterna var markerade med texten "concerto in C/Oboe principale" följt av Mozarts namn, och var nästan identisk med flöjtkonserten i D-dur. Pumgartner formade en teori om att oboekonserten var en föregångare till flöjtkonserten, baserat bland annat på Mozarts korrespondens med sin familj, och flera andra övertygande källor. Idag är denna teori vedertagen och konserten anses vara en oboekonsert samt flöjtkonserten vara ett arrangemang av denna.⁶

Som oboekonsert är stycket inte bara melodiöst och expressivt, utan också i mycket hög grad idiomatiskt för oboen (flöjtister hade exempelvis länge undrat över varför Mozart gav

³ Mozart, Wolfgang Amadeus, *Konzert in C für Oboe und Orchester KV 314 (285d)*, 4. Aufl., Bärenreiter, Kassel, 2008

⁴ Phillip Huscher, 'PROGRAM NOTES - Oboe Concerto In C Major, K. 314' (*Chicago Symphony Orchestra*) <http://cso.org/uploadedfiles/1_tickets_and_events/program_notes/programnotes_mozart_oboe_concerto_in_c_major.pdf> accessed 5 May 2016.

⁵ Ibid

⁶ Mozart, W. A., *Konzert in C für Oboe und Orchester KV 314 (285d)*

dem så få höga noter i konserten). Verket består traditionsenligt av tre satser- först en snabb, följt av en långsam, och till sist en snabb igen.

Beskrivning av stycket

Sats 1 – Allegro aperto

Första satsen går i C-dur och har den okonventionella beteckningen "allegro aperto", en beteckning som uteslutande användes av Mozart under hans tidiga karriär.⁷ Vad Mozart egentligen menade med beteckningen är i dag oklart, men det skulle kunna syfta till "öppet" eller "blottat" från italienskans "aperto" då konserten ger gott om utrymme för att visa upp sig, men inte för några fel.⁸ Satsen är skriven i sonatform med dubbel exposition, precis som de flesta solokonserterna från den tiden. Karaktären är lätt och lekfull med många snabba sextondelslöpningar i oboen. Hela satsen skulle nästan kunna liknas vid en skämtsam dialog mellan oboen och orkestern

Sats 2 – Adagio non troppo

Andra satsen är skriven i F-dur. Det är en elegisk sats, som är skriven i ett relativt högt register där oboens klang är tunn. Satsen präglas av en skir klang, och de långa vackra linjerna lämnar inte någon oberörd. Stilistiskt är satsen skriven inte helt olikt en smäktande opera aria. Jag upplever det lätt att falla in i ett väldigt långsamt tempo när jag spelar andra satsen, vilket är viktigt att undvika. Tempobeteckningen "Adagio non troppo" kan översättas ungefär "inte allt för långsamt", och musiken har en viss andante-karaktär över sig. Därför är det viktigt att inte välja ett allt för långsamt tempo i satsen. ♩=48 kan tyckas vara ett passande tempo.⁹

Sats 3 – Rondo, Allegretto

Tredje och sista satsen är skriven i en klassisk rondoform. Även i denna sats kan man se en distinkt koppling till operan; satsens huvudtema är nästan identiskt med Blondes aria "Welche Wonne, welche Lust" från operan *Die Entführung aus dem Serail* som Mozart komponerade bara några år senare.

Satsen har den någorlunda snabba tempobeteckningen allegretto och är skriven i 2/4 takt. Även om tempot i satsen inte är så rasande snabbt gör musikens distinkta rytm att solisten hela tiden måste spela i framkanten på taktslagen, för att musiken inte ska stanna av och

⁷ Katie Shaubeger, 'Mozart'S "Second Flute Concerto In D Major" – Katie Shaubeger' (*oudonquijote*, 2013) <<https://oudonquijote.wordpress.com/2013/03/01/mozarts-second-flute-concerto-in-d-major-katie-shaubeger/>> accessed 31 May 2016.

⁸ Ibid

⁹ Vester, *W.A. Mozart*, 82.

tappa sin lätta karaktär – nästan som att leda en dans!

Instrumentet och dess utveckling

Av allt att döma av hur Mozart skrev för oboen i sin musik kan man konstatera att han hade full förståelse för instrumentets kapacitet, tekniska möjligheter och en djup sympati för dess klang.

Den kanadensiske oboisten och specialisten på uppförandep Praxis Bruce Haynes skriver om oboen från Mozarts tid i en artikel i tidskriften *Early Music* 1992.¹⁰ Han menar att den klassiska oboen vid en första anblick kan se ut i mångt och mycket som en barockobo. Men man ska inte låta utseendet vilseleda, då den nya smalare borrhningen och de smalare tonhålen indikerar ett skarpt brott i historien. Medan barockobo representerar slutet av en era efter många år av utveckling, står den klassiska oboen för något nytt, innovativt och experimentellt. "Få tidsperioder genom oboens historia har sett så radikala förändringar inom ett så kort tidsspänn, och det är från denna klassiska oboe, inte barockobo, som dagens moderna instrument ytterst härstammar." skriver Haynes (översatt från engelska till svenska av mig).¹¹

Standardobo från den tid då Mozart föddes hade en enkel mekanik med endast två klaffar, jämfört med barockobo som faktiskt hade tre klaffar. Men i slutet av 1700 talet/början av 1800 talet, började allt större krav ställas från tonsättarna – framför allt i fråga om tonomfång. Det var framför allt på grund av dessa nya krav som det började experimenteras med att lägga till fler klaffar, och inte för att förbättra instrumentets tekniska möjligheter. På oboen hjälpte de nya klaffarna till med framför allt två saker; ett större tonomfång (främst uppåt, genom införandet av oktavklaffar) och de förminskade skillnaderna i klangfärg mellan instrumentets olika toner. Genom detta experimenterande och tonsättarnas allt högre krav på instrumenten utvecklades till slut den moderna oboe vi har idag.¹²

1700 talets oboer hade i regel endast en kromatisk klaff. Andra klaffar fungerade bara som förlängningar för fingrarna till tonhål som annars låg för långt bort. Kromatiska toner som inte var en del av den naturliga sju-håliga skalan spelades genom olika så kallade gaffelgrepp eller genom att bara täcka halva tonhål. Dessa grepp var mer komplicerade att spela och skapade en mer täckt eller beslöjad klangfärg. Resultatet av detta var 1700tals-oboens karaktäristiska ojämna skalor, som gav ett intryck av att sjunga en skala med olika vokaler för varje not. Att blanda dessa gaffelgrepp och halv-hålsgrepp tillsammans med de "normala" greppen gav varje skala sitt eget sound, teknik och intonation. När man då eliminerade dessa alternativa grepp genom att införa klaffar berövades toner så som t ex F, G# och Bb på sina

¹⁰ Bruce Haynes, 'Mozart And The Oboe' *XX Early Music* (1992)

¹¹ Ibid

¹² Ibid

utmärkande klangfärger. När musiken under 1800talet gradvis rörde sig mot allt extremare tonarter blev självklart en så homogen klang som möjligt mer önskvärd, vilket de nya klaffarna hjälpte till med.¹³

Förvisso lade man till de nya klaffarna med tanke på att underlätta för instrumentalisterna, men det är mycket tveksamt att de skulle ha bidragit till att öka instrumentets möjlighet till virtuositet. Tvärt om – i vissa fall, ju mindre ”hårdvara”, desto mer frihet till att använda alternativa grepp, som kan erbjuda tekniska lösningar och större kontroll av tonen, intonation och dynamik. Den kanadensiske oboisten och specialisten på uppförandep Praxis Bruce Haynes menar att klaffar till och med kan fungera som en broms för tekniken i enkla tonarter så som C-dur.¹⁴ Att tro att Mozarts oboekonsert skulle vara lättare att spela på en modern oboe är alltså inte helt sant! Haynes skriver att det som ledde till att han först började lära sig att spela den klassiska oboen var när provade spela Haydens C-dur konsert för oboe och Mozarts konsert på en blockflöjt och upptäckte hur mycket lättare det var utan klaffarna.

Orkestern

Inte bara oboen såg annorlunda ut under Mozarts tid, utan även alla andra instrument i orkestern. Stråkinstrumenten var inte lika ljudstarka som dagens moderna instrument. Strängarna var gjorda av tarmar, inte stål som idag, vilket gav en varmare mer subtil klang.¹⁵ Träblåsinstrumenten var inte heller lika ljudstarka som dagens instrument och varje instrument hade en mer egen och karakteristisk klangfärg jämfört med idag. Hornen, som var de enda brassinstrumenten Mozart använde i sin oboekonsert, skiljde sig också väldigt mycket från dagens instrument. Man spelade på så kallade naturhorn, som saknade ventiler och därför var begränsade till att endast spela på sin naturtonserie. Instrumenten var svagare i tonen än dagens instrument, och hade en färgrik klang rik på övertoner.

Eftersom alla instrument hade mycket mer karakteristiska sound än idag kan vi anta att även orkestern som helhet lät ganska annorlunda. Orkestern hade antagligen en mycket spretigare, mindre enhetlig, färgrikare och mindre rund klang än dagens orkestrar. Eftersom alla instrument även var mindre ljudstarka än idag lät det nog svagare om orkestern då än vad det skulle låta om en lika stor orkester idag. Kanske medförde detta att det var lättare för solisten att komma fram, särskilt i den känsliga andra satsen där solo-oboen ligger i ett relativt högt register som solisten måste projicera genom orkesterns textur. Genom hela satsen används det ”tunnare” registret från a” till c” flitigt, vilket har en sämre bärkraft på den moderna oboen jämfört med det klassiska instrumentet.¹⁶

¹³ Haynes, 'Mozart And The Oboe'

¹⁴ Ibid, 62.

¹⁵ 'Period Instrument Orchestra' (*Handelchoir.org*, 2016)

<<http://www.handelchoir.org/PeriodInstrumentOrchestra.htm>> accessed 29 March 2016.

¹⁶ Leon Goossens and Edwin Roxburgh, *Oboe* (Kahn & Averill 1993), 139.

Grundläggande principer i Mozarts musik

En kompositörs uppgift är att skriva ner sin musik på ett sådant sätt att utövaren förstår dennes intentioner, om musiken är menad att framföras av någon annan än kompositören själv. Det är ju genom detta manuskript som verket sedan lever kvar, som gör det möjligt att framföra ett stycke musik årtal senare precis som tonsättaren hade tänkt sig musiken. Dock är det inte helt självklart att en musiker idag förstår vilka intentioner som Mozart hade genom att bara läsa noterna.

En musiker som levde under 1700 talet hade inga problem med detta, eftersom musiken man spelade var från just den tiden. De var väl insatta i de stilistiska tolkningar som gällde då, de hade samma musikaliska idiom och språk. När det nu gått över 200 år sedan Mozart skrev sin oboekonsert måste vi acceptera det faktum att vår erfarenhet av musik är färgad och influerad av den enorma mängd olika musikstilar och genrer vi stöter på. Detta spelar en avgörande roll för hur vi som musiker förhåller oss till notbilden.¹⁷ Att därför studera stilen från den tiden är viktigt om vi vill göra ett historiskt korrekt framförande, och kunna sätta oss in i den tidens musikaliska språk.

Musiker idag är vana att ha all information utskriven på notpapperet. Vi behöver information i noterna som visar eventuella accelerandon, ritenuton eller liknande. Läser man exempelvis ett Mahlerpartitur står allt noterat in i minsta detalj, men det är inte alls på det viset när man läser Mozarts noter. På den tiden var det mycket som togs för givet och inte skrevs ut. Musikerna visste hur musiken skulle spelas, och de hade helt andra förutsättningar när det gällde att genom improvisation medverka i kompositionsprocessen.

Artikulation

Artikulation, vilket kan tyckas som en enbart teknisk aspekt av musiken, får en mycket vidare betydelse när man ser till kontexten av 1700-talets idéer om musikens struktur och uttryck. Frans Vester påstår att utförandet av musiken var driven av kraften från tal och retorik.¹⁸ Med det i åtanke är artikulationen avgörande för en uttrycksfull och livfull tolkning. Detta "talande" sätt att framföra musiken på, baserat på en artikulation där man framför allt använder stackaton och korta bågar, är på sätt och vis motsatt till det sjungande ideal som växte fram under romantiken, där det är breda linjer, långa legaton och bågar som dominerar. I 1700-talets musik bör artikulationen vara distinkt och förståelig, då det är ett "talande" språk. Att "mumla" är inte godtaget.¹⁹

¹⁷ Goossens and Roxburgh, *Oboe*, 140.

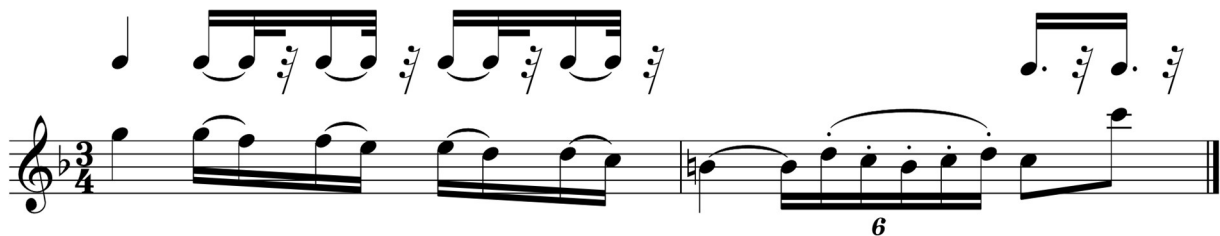
¹⁸ Vester, *W.A. Mozart*, 45.

¹⁹ *Ibid*, 45.

Flöjtisten Johann Joachim Quantz (1697-1773) beskriver i en lärobok om traversflöjtspel hur han såg på artikulation. Han menar att man måste noga med att undvika att binda toner som ska vara separerade och att artikulera toner som ska vara bundna. Tonerna får inte förefalla sitta ihop. "Stötandet på blåsinstrument, och användandet av stråken på stråkinstrument, måste alltid användas i konformitet med kompositörens mål, i enlighet med hans indikationer av bågar och slag; detta ger liv åt noterna. Artikulation av detta slag särskiljer dessa instrument från exempelvis säckpipan, som spelas utan att stöta toner." skriver Quantz.²⁰

En annan som också beskrev artikulation var Marie-Dominique-Joseph Engramelle (1727-1825). Engramelle menar att varje enskild not består av en del ljud och en del tystnad, och att dessa två komponenter skapar tonens fulla värde. Han kallar tystnaden mellan två noter för "artikulationspaus".²¹ Detta synsätt på artikulation motstrider dagens, där noten enbart blir tilldelad sitt fulla värde av ljud. Visserligen var det upp till den enskilda musikern hur långa dessa artikulationspauser skulle vara, men det fanns vissa riktlinjer menar Vester. Exempelvis skulle karaktären på musiken ha spelat en avgörande roll för hur lång artikulationspausen skulle vara. I mer graciös, mjuk och känslösam musik är tonerna längre än i lättfulla, glada stycken, där istället artikulationspauserna generellt är längre.²² Artikulationspausen kan alltså variera väldigt mycket i längd beroende på kontexten. Det viktiga är att musiken flödar och att inte fraserna blir "sönderhackade".

Med dessa aspekter i åtanke kan jag skapa mig en bild över hur Mozart oboekonsert bör spelas artikulationsmässigt. Nedan visar jag ett par takter ur andra satsen där jag implementerar de idéer som jag skrivit om ovan. (Ljudexempel 1)



Notexempel 1 sats 2 takt 21-22

Det är viktigt att se till att noterna tydligt separeras för att bågarna ska gå att urskiljas, och inte hela linjen verka sitta ihop. Dock är detta ur den långsamma andra satsen, vilket även betyder att artikulationspauserna bör vara så korta som möjligt, utan att för den delen helt plockas bort. Blir artikulationspauserna för stora tappas musiken sin karaktär, blir "hoppig", och fraserna faller sönder. Samma tankesätt kan användas under hela andra satsen.

Första och tredje satsen är dock snabba och lätta till karaktären. Här är det istället viktigt att artikulationspauserna inte blir för korta för att inte musiken ska bli för "smetig". Här nedan

²⁰ Vester, W.A. Mozart, 45.

²¹ Ibid, 46.

²² Ibid, 46.

visar jag i två exempel ur sats 1 mellan takterna 60-64 (Ljudexempel 2) samt ur sats 3 mellan takterna 1-7 (Ljudexempel 3) hur jag tänker att man ungefärligen kan förhålla sig i dessa satser.

Notexempel 2 sats 1 takt 60-64

Notexempel 3 sats 3 takt 1-7

Ornament

När vi hör ordet ornament idag tänker vi oftast på olika förslag, drillar och liknande. Under 1700-talet räknades dock även vibrato som ett ornament. Det var oftast inte utskrivet, utan lämnades till utövaren själv att lägga till det där det passade.²³ Om och hur mycket vibrato oboister använde under 1700-talet finns tvetydiga källor. Den franske oboisten Joseph-François Garnier (1755-1825), som var den förste oboeprofessorn vid pariskonservatoriet,

²³ Maria Bania, "Sweetenings" And "Babylonish Gabble" (University of Gothenburg 2008), 6.

beskrev i sin lärobok ett vibrato som skapades genom att "skaka" med läpparna.²⁴ Detta anser jag dock inte vara förenligt med de moderna instrument och rör vi har idag, utan väljer att inte studera detta närmare. Mozart ogillade dessutom den "darrande" klangen som producerades genom denna teknik. Han beskriver en gång den tyske oboisten Johann Christian Fischers (1733-1800) klang som alldeles för nasal och de långa tonerna han spelade darrade som tonerna från en orgel.²⁵ Mozarts egen favorit oboist Ramm spelade dock, av att döma från Mozarts beskrivningar, med en klarare klang och rakare toner.^{26 27} Med detta i åtanke bör jag nog vara sparsam med vibrato i min tolkning av oboekonserten.

De utskrivna ornamenten i Mozarts oboekonsert är relativt okomplicerade, men det finns ändå olika sätt de kan tolkas på. Det kräver att man har en förståelse för partituret för att förstå deras sammanhang och hur de ska framföras. De typer av ornament Mozart använder i sin oboekonsert består framför allt av drillar samt korta och långa appoggiaturer.

Appoggiatura

En viktig fråga att ställa sig när det gäller olika typer av ornament är varför tonsättaren valt att använda en typ av symbol för att notera sina intentioner i musiken, när han lika gärna skulle kunnat skriva ut det i vanliga noter. När det gäller appoggiaturer (som oftast är noterade med små noter) kan det finnas flera olika förklaringar. En anledning kan vara att tonsättaren vill indikera att appoggiaturen bör få en speciell behandling när det gäller uttryck och dynamik och få en tydligare betoning. Symboler bjuder generellt sett in till en större rytmisk och dynamisk frihet än vad vanligt noterade noter gör. Ett annat svar på frågan skulle kunna vara att symbolen tydligare visar att ett ornament redan är på plats, vilket kan fungera som en varning till musikern att inte tillföra något eget ornament på den platsen.²⁸

Ordet appoggiatura kommer från italienskans appoggiare, som på svenska betyder stödja eller "att luta sig mot". Appoggiaturen var ursprungligen en ton som spontant lades till av musikern för att fördröja upplösningen av ett ackord. Det kan ibland vara en dissonans, ibland en upprepning av föregående ton och ibland en utsmyckning för att ge en enkel melodi mer liv. Både långa och korta appoggiaturer finns, men dessa två skiljer sig inte alltid i notbilden, vilket ibland kan göra det svårt att avgöra vilken av dem som är menad. I båda fallen ska tonen före appoggiaturen förkortas aningen genom en distinkt artikulationspaus, och appoggiaturen är alltid bunden till den följande huvudnoten. Även om det inte indikeras med hjälp av en båge ska alltså appoggiaturen bindas till den följande noten.²⁹

En lång appoggiatura betonas alltid, men den bör varken vara för kraftigt accentuerad eller för vek. Den bör försiktigt accentueras, för att sedan om tid finns låtas växa i styrka och

²⁴ Anthony Baines, *Woodwind Instruments And Their History* (Dover 1991), 281.

²⁵ Ibid, 281.

²⁶ Ibid, 281.

²⁷ Goossens and Roxburgh, *Oboe*, 135.

²⁸ Frederick Neumann, *Ornamentation And Improvisation In Mozart* (Princeton University Press 1986) 6-7.

²⁹ Vester, *W.A. Mozart*, 99.

sedan diminueras ner till den följande huvudnoten beskriver Tromlitz.³⁰ Den långa appoggiaturan spelas alltid på slaget och bör få halva huvudnotens värde. Nedan visar jag ett notexempel där appoggiaturan bör behandlas som en lång. (Hör ljudexempel 2)

Piano

Notexempel 4 sats 1 takt 63-64

I takt 64 infaller här en appoggiatura på första slaget, där g:et är dissonant mot ackordet. Den är noterad som en åttondel, men enligt Vesters resonemang bör den i detta fall behandlas som en lång appoggiatura och får därför längden av en fjärdedel.³¹

En kort appoggiatura är mindre tydlig hur den ska utföras. Det finns fall där den ska spelas innan slaget då den fungerar som en vanligen väldigt kort, oaccentuerad not, som en anticipation för slaget. Men det finns även fall där den ska spelas på slaget, då den fungerar som en förhållning. Enligt Leopold Mozart ska den anteciperande sorten spelas så fort som möjligt, ha en svag attack och betoningen ska komma på huvudnoten istället för appoggiaturan.³² Exempel på en appoggiatura av detta slag kan vi hitta på fler ställen i både första och andra satsen. Nedan visar jag ett exempel ur andra satsen, takt 28-29. (Ljudexempel 4)

Notexempel 5 sats 2 takt 28-29

I takt 28 ser vi här en appoggiatura som kommer i ett oktavsprång. Här är alltså inte appoggiaturan dissonant mot ackordet och behöver då inte behandlas som en lång sådan. Frederick Neumann menar att man i fall som detta bör behandla ornamentet som en

³⁰ Vester, W.A. Mozart, 100.

³¹ Ibid, 100-101.

³² Ibid, 102.

sångare skulle göra ett portamento och glida för att komma upp till tonen.³³ Enligt Vester bör dessa oktavsprång alltid spelas innan slaget och vara korta.³⁴

En vanligt förekommande figur i Mozarts musik är en sextondelsgrupp där den första sextondelen är utskreven som en appoggiatura. Idag är det allmänt vedertaget att en sådan figur spelas som raka sextondelar.³⁵ Det är så jag fått lära mig att de ska spelas och det är så jag alltid hört dem spelas. Vester hävdar dock att det inte finns några belägg på att det var på detta viset dessa figurer utfördes om man letar i litterära källor från 1700-talet.³⁶ Istället pekar alla de viktigaste källorna på att dessa appoggiaturer istället skulle vara korta. Quantz hävdar att de bör spelas före slaget, medan C.P.E Bach menar att de bör spelas på slaget. Daniel Gottlob Türk (1750-1813), tysk kompositör och organist, menar även han att de bör spelas korta och på slaget. Türk menar att det är viktigt att musikern spelar figuren med appoggiaturan på ett sådant sätt att den inte skulle kunna misstas som en vanlig sextondelsgrupp av åhöraren.³⁷



Notexempel 6 sats 1 takt 129-132

I notexempel 6 här ovan visar jag hur rytmen i dessa figurer skulle kunna spelats enligt Quantz och Türk. Jag ser ingen anledning till att dessa inte skulle spelas på detta sätt, då det enligt min mening bara ger en större variation i rytmiken samt passar bra in i styckets karaktär. (Hör Ljudexempel 5)

När jag själv läser flöjtisten Tromlitz bok "*The Virtuoso flute-player*" finner jag dock att han beskrev att dessa figurer bör spelas som jämna sextondelar, så som vi idag känner igen

³³ Neumann, *Ornamentation And Improvisation In Mozart*, 170.

³⁴ Vester, *W.A. Mozart*, 110.

³⁵ Ibid, 106.

³⁶ Ibid, 106.

³⁷ Ibid, 106.

dem.³⁸ Att inte Vester tar upp det i sin bok känns märkligt, särskilt eftersom han använder Tromlitz som en huvudkälla.

Även Johann Peter Milchmeyer, en pianolärare i Strasbourg, beskriver i sin lärobok att dessa bör spelas jämna på det sättet vi vanligen gör idag, vilket Vester nämner i sin bok. Vester skriver att vi kan anta att båda sätten att utföra dessa figurer användes av musikerna under 1700-talet, även om den moderna tolkningen inte beskrivits innan Tromlitz (1791) och Milchmeyer (1797).³⁹ Att blanda dessa två varianter i min tolkning av Mozarts oboekonsert kanske därför skulle vara det bästa alternativet. Att spela alla dessa appoggiaturer i sextondelslöpningarna korta skulle nog ge en lite för haltande karaktär, och stycket skulle enligt min uppfattning förlora sin lätthet.

Drill

Drillen är ett komplext ornament som kan ta många former. Mozart använde sig nästan uteslutande av notationen 'tr' inte bara när han vill ha en vanlig drill, utan även när hans intention var en mordent, pralldrill och ibland även ett dubbelslag.⁴⁰ Exempel på ställen där Mozart väljer att skriva ut 'tr' istället för någon annan symbol som kanske egentligen skulle varit mer passande kan hittas på flera platser i framför allt tredje satsen av oboekonserten.



Notexempel 7 sats 3 takt 63-70

Här ovan ser vi att Mozart skrivet ut 'tr' symbolen på flera ställen i sextondelslöpningen (notexempel 7). Tempot i satsen är alldeles för högt för att kunna hinna med att göra en drill på dessa toner, så vi kan konstatera att det inte var en vanlig drill Mozart tänkte sig. I sammanhanget så skulle det på detta ställe (och på motsvarande ställen i resten av satsen) passa bäst att utföra dem som pralldrillar. (Ljudexempel 6)

Läser man Leopold Mozarts violinskola ger Leopold olika exempel på hur han menar att en drill ska utföras. W.A. Mozart skrev sin oboekonsert när han fortfarande levde hemma hos sina föräldrar, så vi kan anta att Leopold hade stort inflytande sin sons syn musik. Att anta

³⁸ Johann George Tromlitz, *The Virtuoso Flute-Player* (Cambridge University Press 1991).

³⁹ Vester, *W.A. Mozart*, 107.

⁴⁰ *Ibid*, 99.

att W.A. Mozarts syn på hur drillar ska utföras stämmer överens med hans fars åsikt bör inte vara så långsökt med andra ord.

Leopold Mozart ger oss fyra exempel på hur man skulle kunna starta en drill.⁴¹ Antingen kan man starta drillen direkt från den övre tonen (notexempel 8a), eller så kan man förbereda den med en antingen nedåtgående (notexempel 8b) eller uppåtgående (notexempel 8c) appoggiatura. Det fjärde sättet (notexempel 8d) kallas *Ribattuta* och är enligt L. Mozart vanlig att använda i avslutningen på kadenser då dessa inte är bundna till någon särskild taktart.

The image contains four musical staves, labeled a, b, c, and d, illustrating different ways to start a drill. Each staff is in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat).
a. Starts with a trill (tr) on the upper note, followed by a series of sixteenth notes.
b. Starts with a descending appoggiatura (a quarter note on the lower note followed by an eighth note on the upper note), then continues with a series of sixteenth notes.
c. Starts with an ascending appoggiatura (an eighth note on the lower note followed by a quarter note on the upper note), then continues with a series of sixteenth notes.
d. Starts with a series of sixteenth notes, followed by a trill (tr) on the lower note, and then continues with a series of sixteenth notes.

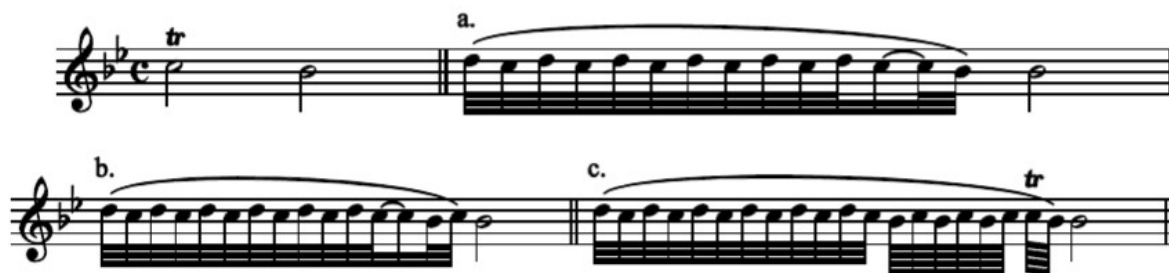
Notexempel 8 Leopold Mozart Violinskola

Något som är gemensamt för alla de exempel där Leopold Mozart visar hur en drill ska påbörjas är att drillen alltid börjar från den övre tonen, så vi kan anta att det var praxis att göra på det viset.

Leopold Mozart ger oss även tre sätt att avsluta en drill.⁴² Antingen gör men det enkelt så som i notexempel 9 a och b, eller så gör man det på ett mer utsmyckat sätt som i notexempel 9c.

⁴¹ Leopold Mozart, *A Treatise On The Fundamental Principles Of Violin Playing* (Oxford Univ Pr 1985) 187-188.

⁴² L Mozart, *A Treatise On The Fundamental Principles Of Violin Playing*, 188.



Notexempel 9 Leopold Mozart Violinskola

Vad Leopold Mozart egentligen menar i exempel c är svårt att förstå. Han ger oss en alternativ utsmyckning och sedan skriver han ytterligare en drill, utan att ge oss något egentligt exempel på hur den ska utföras.

Leopold Mozart skriver om ytterligare en aspekt av drillarna i sin violinskola. Han menar att alla korta drilla ska spelas med en snabb appoggiatura och avslutas med ett efterslag.⁴³ Vad han anser ska räknas som korta drillar framgår dock inte.



Notexempel 10 Leopold Mozart Violinskola

Eftersom Leopold Mozart skrev allt detta i sin violinskola får vi anta att detta gäller för violiner. Om han ansåg att även andra instrument skulle utföra drillarna på dessa sätt kan vi bara spekulera om, men enligt min mening finns det inte någon anledning till att inte bejaka dessa anvisningar som universella. Självklart kan det finnas instrument-tekniska problem att utföra drillar på det här sättet inom vissa instrumentgrupper, men för oboen bör det inte vara några problem. Därför väljer jag att utföra drillarna i Mozarts oboekonsert enligt dessa instruktioner, då detta tycks vara stilistiskt korrekt.

Improvisation i Mozarts musik

Mozart levde i en tid då tonsättarna fortfarande gav musikerna tillåtelse att göra vissa improvisatoriska tillägg till de utskrivna noterna, och Mozart var inget undantag. Sådana tillägg kunde till exempel vara appoggiaturer, små ornament så som drillar, mordenter,

⁴³ L Mozart, *A Treatise On The Fundamental Principles Of Violin Playing*, 188.

förslag eller liknande, och längre improvisatoriska passager för att fylla ut "tomrum" i kompositionen – så kallade kadenser eller eingang.⁴⁴

Flöjtisten Johann George Tromlitz (1725-1825) skriver dock att man bör vara försiktig när man lägger till extra ornamentik i musik. 'Ornament är försköningar och utsmyckningar av en melodi; om de används rätt gör den melodin mer tilltalande, varierande och flödande. Om tonsättaren själv har försett sin musik med ett överflöd av dessa, måste musikern vara väldigt sparsam och försiktig med att lägga till egna om han inte önskar att förstöra mer än han förbättrar.'⁴⁵ Även Quantz ansåg att ornament bör användas sparsamt. Han beskriver i sin flöjtskola vikten av att vara försiktig med att smycka ut musiken för mycket. Han menar att även de vackraste ornament kan ha en förödande effekt på musiken om de används för ofta eller på fel sätt.⁴⁶ Då Mozart tillhandahåller en hel del ornamentik i sin oboekonsert bör man alltså vara försiktig med att lägga till extra. Egna tillskott av detta slag blir överflödiga och får antagligen en motsatt effekt än vad man önskar.

Mozart är mycket detaljerad i sin musik och det han skriver är väl genomtänkt. Ett exempel på en sådan plats som enligt mig skulle "förstöras" av att tillföra egna ornament kan vi hitta i första satsen, takt 50-55. Han presenterar först en idé i takt 50-52, och sedan ett svar i takt 53-55. Första gången står det noterat utan några ornament, medan svaret är ornamenterat. Skulle man lägga till egna ornament i den första delen skulle kontrasterna mellan dessa gå förlorad, och man skulle tappa lite av djupet i musiken. (Se notexempel nedan)(Ljudexempel 7)



Notexempel 11 sats 1 takt 50-55

Eingang

Eingang är Mozarts egen term för en ornamental passage som leder fram till ett tema. I orkestral musik, vanligen i kammarmusik och ibland även i solistisk musik är den utskrivna, men oftast när det gäller solokonsert lämnar Mozart uppgiften att tillföra en eingang till musikern. Det finns framför allt två huvudsakliga problem; att fastställa vart den behövs och hur man ska utforma den.⁴⁷

⁴⁴ Neumann, *Ornamentation And Improvisation In Mozart*, 179.

⁴⁵ Vester, *W.A. Mozart*, 99.

⁴⁶ J Quantz and E Reilly, *On Playing The Flute*, 99-100.

⁴⁷ Neumann, *Ornamentation And Improvisation In Mozart*, 264.

Svaret på den första frågan är oftast relativt självklart. En eingång indikeras med en fermat över en not, paus eller både och. Oftast skrivs fermaten över ett dominantackord i rådande tonart, eller i pausen efter, och det är musikerns uppgift att under fermaten improvisera en kort övergång som leder tillbaka till det tema som tidigare presenterats i expositionen. Det är i rondosatser som eingång förekommer oftast, där den fungerar som en övergång mellan slutet på en sektion och återtagningen av huvudtemat.⁴⁸ Tittar vi i tredje satsen av oboekonserten hittar vi mycket riktigt ett sådant ställe där en eingång är nödvändig i takt 123.

Notexempel 12 sats 3 takt 121-124

Kadens

Det är inte någon lätt uppgift att improvisera eller komponera en kadens. ”Det går inte att förneka att kadenser fungerar som en försköning om de passar in på styckets krav, och introducerad på rätt plats. ... Och eftersom dessas natur och rätt sätt att utföras på inte är välkänt, blir de generellt sätt oftast en börda.” uttrycker sig Quantz ifråga om kadenser.⁴⁹ Idag är det väldigt ovanligt att improvisera en kadens, utan man spelar i regel en kadens som redan är skriven. Inte heller på Mozarts tid var det ovanligt att musikern förberedde hela eller delar av kadensen innan framträdandet.⁵⁰ Vart kadensen ska spelas indikeras med en fermat över ett dominantkvartsextackord i slutet av satsen. Själva meningen med en kadens är att överraska lyssnaren och skapa extra spänning i slutet av en sats, för att lämna ett lite extra starkt intryck efter sig hos åhörarna.⁵¹

Kadenser skrivna idag brukar inte sällan bryta kraftigt mot de stilistiska ideal som rådde under Mozarts tid. Ofta är de moderna kadenserna skrivna av virtuoser och framstående musiker på sina respektive instrument, men sällan kompositörer själva. De har bra förståelse för hur man skriver för att kunna glänsa på sitt instrument, men kanske inte nödvändigtvis

⁴⁸ Neumann, *Ornamentation And Improvisation In Mozart*, 264.

⁴⁹ Vester, *W.A. Mozart*, 157.

⁵⁰ Eva Badura-Skoda, 'Cadenza' (*Oxford Music Online*)

<<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/grove/music/43023?q=cadenza>> accessed 7 April 2016.

⁵¹ Vester, *W.A. Mozart*, 157.

hur man skriver för att faktiskt tillföra något till musiken. Ofta är kadenserna mycket långa, inte stilenliga och kan ha en invecklad harmonik.⁵²

Kadenserna under Mozarts tid var istället oftast korta och hade i regel en ganska simpel harmonik. Vester skriver om detta i sitt kapitel om kadenser och sammanfattar en lista av kriterier för en kadens skriven för ett blåsinstrument under 1700-talet:

- En kadens spelas i slutet av satsen över ett dominantkvartsextackord och markeras med en fermat.
- Kadensen är ofta kort, motsvarande längden av en andning.
- En kadens bör inte modulera, men kan röra sig inom näraliggande tonarter.
- En livlig kadens innehåller språng, trioler, drillar och liknande.
- En melankolisk kadens består av små intervall, uppblandad med dissonanser.
- Kadensen kan presentera material från satsen men måste inte.
- Kadensen är vanligtvis inte skriven i någon speciell taktart.
- Satsens känsla ska bevaras i kadensen och om möjligt förstärkas. Detta är viktigare än en uppvisning av virtuositet.
- Även då en kadens är utskriven, bör den låta som en spontan improvisation.

Att kadensen endast skulle motsvara cirka ett andetag är alla inte riktigt eniga om. James A. Grymes, professor i musikvetenskap vid University of North Carolina, menar att det framför allt var under barocken som kadensen ansågs skulle hålla sig till ett andetag. Han menar man frångick detta under 1700-talet, men att den fortfarande skulle hållas relativt kort. Musiker under Mozarts tid höll kadenserna till några få andetag, och de var ofta bara ca två till fyra rader långa. Denna begränsning berodde antagligen inte på musikernas behov av att andas, utan snarare att blåsmusikern fick svårt att bibehålla publikens intresse utan något harmoniskt stöd från orkestern.⁵³

I oboekonserten indikerar Mozart att han vill ha en kadens i slutet av varje sats. I första satsen infaller den i takt 178, i andra satsen takt 85 och i tredje satsen takt 250. Nedan visar jag de tre kadenser jag använder just nu till konserten:

⁵² John Corina, 'JNL 3: THE CADENZA PROBLEM IN CLASSICAL CONCERTO MOVEMENTS' (*Idrs.org*) <<http://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL3/cadenza.html>> accessed 7 April 2016.

⁵³ Grymes, 'If Mozart Had Been a Bassoonist', *Journal of the IDRS* 25 (1997), 18

Kadens sats 1 (Ljudexempel 8)

Musical score for Kadens sats 1 (Ljudexempel 8) in 4/4 time. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a trill (tr~) and a measure rest. The second staff starts at measure 4. The third staff starts at measure 8. The fourth staff starts at measure 10. The fifth staff starts at measure 13. The sixth staff starts at measure 15 and ends with a trill (tr~~~~~) and a double bar line.

Notexempel 8 sats 1 kadens

Kadens sats 2 (Ljudexempel 9)

Musical score for Kadens sats 2 (Ljudexempel 9) in 3/4 time. The score consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 5. The second staff starts at measure 6 and contains measures 6 through 10, ending with a trill (tr~~~~~) and a double bar line.

Notexempel 14 sats 2 kadens

Kadens sats 3 (Ljudexempel 10)

8

16

23

27

Notexempel 15 sats 3 kadens

Den första och tredje kadensen har jag själv satt ihop utifrån andra musikers kadenser som jag tycker uppfyller Vesters kriterier relativt bra. Kanske är de lite i överkant när det gäller längden, men de är avsevärt mycket kortare om man jämför med många andra musikers kadenser. Den andra satsens kadens är skriven av den tyske oboisten Lothar Koch. Mina förhoppningar är att jag efter att ha slutfört detta arbete har införskaffat mig tillräckligt med kunskap för att kunna skriva tre helt egna kadenser, så att jag kan sätta en mer personlig prägel på konserten.

Vad förväntas av solisten i tutti- kontra solo-spel?

När man idag spelar solokonserten från det sena 1700-talet är det allra vanligast att solisten tar paus och vilar under tuttipassagerna. Detta var dock antagligen inte vad kompositörerna ursprungligen tänkt sig. Ser man exempelvis på pianokonserterna eller violinkonserterna från den tiden brukade antagligen solisten vanligen ha en dubbel roll; som solist och som del av orkestern (eller till och med som ledare) under antingen alla eller en del av orkesterns ritornell. Pianosolisten spelade med i continuo stämman och violinsolisten dubblerade förstafiolan i orkesterns mellanpartier. Vad som är mindre känt är att även solisten i exempelvis en flöjt- eller oboekonsert antagligen spelade med som en del av orkestern

mellan sina soloinsatser. Detta skriver Carey Lynn Campbell om i en artikel som publicerades i tidskriften *Eighteenth Century Music* 2010.⁵⁴

Campbell ställer sig frågan vilka alternativ det fanns för träblåssolisten när det gällde dennes deltagande i tuttipartierna. Hon kommer fram till tre olika svar; antingen kunde solisten vara tyst, spela en separat stämma eller dubbla sin orkestrala motsvarighet (om en sådan fanns), eller dubbla (mer eller mindre) förstafiolstämman. Det tredje alternativet är det Campbell har funnit förekommer mest i de källor hon studerat. Genom att låta flöjt- eller oboesolisten dubbla förstafiolen fick orkesterklangen en prägel även av soloinstrumentet under tuttipartierna istället för enbart violin.⁵⁵

De bevis Campbell bygger sina teorier om att även träblåssolisten deltog som en del av orkestern på, är att det ofta förekommer indikationer i tonsättarens partitur om att vissa specifika avsnitt ur tuttipartierna skulle kopieras in i solostämman, samt att det faktiskt finns inskrivet i solostämman. När det indikeras att träblåssolisten ska dubbla förstafiolen är det inte sällan som dennes stämma blivit altererad för att passa oboen/flöjtens register. Enligt Campbell finns det ingen anledning att gå så långt om det endast var menat som en inprickning som inte skulle spelas.⁵⁶

När man läser en urtextversion, från exempelvis förlaget Bärenreiter, av Mozarts oboekonsert står mycket riktigt förstafiolstämman inprickad i solostämman i stora delar av orkesterns tuttipassager. Huruvida detta är Mozarts egna indikationer kan debatteras, då originalmanuskriptet av verket inte finns bevarat. Förlagen menar att detta inte härstammar från Mozarts egen hand⁵⁷, men stämmer Campbells teorier är det mycket möjligt att det var på detta sätt konserten ursprungligen framfördes.

Från en praktisk synvinkel skulle solistens medverkan i tuttipassagerna på många sätt vara mycket hjälpsam. För det första skulle det ge solisten chansen att spela några noter innan den första soloinsatsen skulle göras, och därigenom kanske stilla nerverna, känna på röret, värma upp sitt instrument och känna in stämningen i orkestern. I Mozarts oboekonsert kommer oboens första soloinsats ca en minut in i första satsen. En snabb drill som följs av en löpning upp till ett högt c – en insats som är fruktad av många. Den största svårigheten med detta är framför allt att det är det första som spelas efter en så lång väntan. Hade man fått spela några toner innan detta hade insatsen inte alls varit lika problematisk. Kanske det kan vara en indikation på att de inprickade noterna faktiskt spelades?

⁵⁴ CAREY CAMPBELL, 'SOLOIST PARTICIPATION DURING THE TUTTIS OF EIGHTEENTH-CENTURY WOODWIND CONCERTOS' 7 *Eighteenth Century Music* (2010)

⁵⁵ Ibid

⁵⁶ Ibid

⁵⁷ Mozart, W.A, Konzert in C für Oboe und Orchester KV 314 (285d)

Jämförelse mellan oboekonserten och flöjtkonserten

Att det är oboekonserten och inte flöjtkonserten som är det ursprungliga verket är de flesta musikhistoriker eniga om idag. Men eftersom det var Mozart själv som arrangerade om konserten för flöjt anser jag att det är viktigt att även ta ställning till hur denna är skriven i mitt arbete att hitta en egen tolkning av oboekonserten. Stora delar av notmaterialet skiljer sig aningen mellan de två konserten. Antagligen ansåg Mozart att flöjten inte helt skulle komma till sin rätt om han bara kopierat konserten rakt av, vilket föranledde att han arrangerade den på ett för flöjten mer idiomatiskt sätt. Många av skillnaderna mellan konserten går att förklara på detta sätt. Till exempel de stora hoppen i sextondelslöpningen takterna 44-45 i sats 1 (och liknande ställen senare i samma sats) hade inte alls gått att spela på den tidens oboe. Även med dagens instrument hade det inte varit ett passande sätt att skriva för oboen. (Flöjten är transponerad i notexemplen)



The image shows a musical score for Flute and Oboe. The Flute part is in the upper staff, and the Oboe part is in the lower staff. Both are in 4/4 time. The Flute part consists of a series of eighth notes with slurs, while the Oboe part consists of a series of eighth notes with slurs. The notation is transposed for the Flute.

Notexempel 16 sats 1 takt 44-45

Oboekonserten innehåller även fler partier i båda första och tredje satsen där trioler har en betydande roll. Detta finns inte alls i flöjtkonserten, utan är där istället utbytt till sextondelslöpningar. Det här tror jag också är gjort av den anledningen att Mozart ansåg att det var mer karakteristiskt för oboen med trioler, och inte passade sig lika bra på flöjten.



The image shows a musical score for Flute and Oboe. The Flute part is in the upper staff, and the Oboe part is in the lower staff. Both are in 4/4 time. The Flute part consists of a series of eighth notes with slurs, while the Oboe part consists of a series of eighth notes with slurs and a triplet of eighth notes. The notation is transposed for the Flute.

Notexempel 17 sats 1 takt 90-91

Notexempel 18 sats 1 takt 116-117

Notexempel 19 sats 3 takt 91-92

Men många av skillnaderna anser jag inte går att förklara med att det skulle vara mer eller mindre passande på något av instrumenten. Det går inte att bortse från att flöjtkonserten i många aspekter är mer övertygande och finslipad än oboekonserten. Detta får mig att fundera på om Mozart kanske finslipade sin egen musik när han arrangerade om konserten för flöjt. Kanske var han inte riktigt nöjd med vissa delar och såg till att ändra detta. Många frasavslut är mer raffinerade i flöjtkonserten och den musikaliska tajmingen är generellt sätt bättre. Ett typiskt sådant ställe kan vi hitta i takt 40 av första satsen. (Ljudexempel 11 och 12)

Notexempel 20 sats 1 takt 39-42

Som vi ser i notexempel 16 har Mozart gjort om sextondelsfiguren i oboekonserten till en åttondelsfigur i flöjten. Att spela takten så som den är skriven i oboekonserten gör att den musikaliska linjen får ett väldigt abrupt avbrott. Spelar man istället takten så som i

flöjtkonserten bevaras musikens flöde och linjen blir mer naturlig. Därför är flöjtversionen enligt min uppfattning att föredra på detta ställe.

Ett annat ställe som kan vara relevant att titta på är de sista takterna av första satsens exposition.

The image shows two systems of musical notation for Flute and Oboe. The first system covers measures 93 and 94, with both instruments playing a similar melodic line. The second system covers measures 95, 96, and 97. In measure 95, the Flute has a triplet of eighth notes. In measure 96, the Flute has a long, ornate ending (drill) consisting of a series of sixteenth notes, while the Oboe has a long, ornate ending (drill) consisting of a series of sixteenth notes. In measure 97, the Flute has a long, ornate ending (drill) consisting of a series of sixteenth notes, while the Oboe has a long, ornate ending (drill) consisting of a series of sixteenth notes.

Notexempel 21 sats 1 takt 93-97

Mozart avslutar frasen i takt 96 med en lång drill på oboen, medan han skriver ett lite mer utsmyckat avslut i flöjten. Vad man föredrar är förstås en smaksak, men enligt min mening låter flöjtversionen mer raffinerad än oboeverversionen här. (Ljudexempel 13 och 14)

Resultat och reflektioner

Musikens värld vi lever i idag är på många sätt mycket speciell. Som musiker förväntas vi spela musik från alla möjliga olika genrer och sammanhang. Musiken vi spelar spänner över flera århundraden och vi förväntas att fritt kunna röra oss mellan alla musikhistoriens olika tidsepoker. Detta på ett modernt instrument som är byggt för att passa in på vår tids musikaliska preferenser. Så var det inte alls på Mozarts tid, utan då var det framför allt den samtida musiken man spelade. Instrumenten var byggda för att spela just den musik som skrevs då och man hade en mer enhetlig bild över de stilistiska ideal som rådde. Med detta sagt behöver det inte betyda att musiken blir sämre av att framföra den på ett modernt instrument, men det är viktigt att tillägna sig kunskap om var tids olika musikaliska ideal.

Milan Turkovic, en välkänd fagottist från Österrike och specialist på uppförandep Praxis, menar att musiker allt för ofta idag använder musiken som ett medel för att spela instrumentet medan det borde vara tvärt om; att använda instrumentet som ett medel att spela musiken⁵⁸. Med detta menar han att vi som musiker bör anpassa vårt spelande efter musiken istället för tvärt om. Spelar vi en konsert där vi börjar med exempelvis ett stycke från barocken och avslutar med ett romantiskt eller modernistiskt stycke, kräver det att vi som musiker spelar vårt instrument olika i vart och ett av dessa stycken. Vet vi bakgrunden till musiken vi spelar samt de preferenser man hade under tiden då den skrevs går det att ta musiken till helt nya dimensioner.

Turkovic brukar själv oftast spela på ett modernt instrument när han framträder, oavsett vilken epok musiken kommer ifrån. Hellre spela 1700-talets musik på ett modernt instrument med god kunskap om den tidens uppförandep Praxis än att spela musiken på ett tidstroget instrument, utan några av dessa kunskaper menar han.⁵⁹ Utan kunskap om 1700-talets uppförandep Praxis skulle en oboist som försökte spela exempelvis Mozarts oboekonsert helt enkelt låta som en modern oboist, oavsett om hen spelar det på ett tidstroget instrument, vilket inte tillför något till musiken. Därför är det viktigt att studera exempelvis Quantz, C.P.E Bach, Leopold Mozart och liknande för att kunna tillägna sig dessa kunskaper och sedan överföra det på sitt musicerande. Att spela Mozarts oboekonsert på en modern oboe och ta 1700-talets uppförandep Praxis i beaktande är fullt möjligt.

Det finns dock ett dilemma med oboekonserten. Som oboist är det framför allt i provspelningssammanhang som konserten spelas, då den alltid efterfrågas som ett obligatoriskt provspelningsstycke. Oftast spelar vi bara första och andra satsen fram till rekapitulationen, medan resten av konserten får en lite mer styvmoderlig behandling. Detta medför att man oftast övar in konserten på ett sådant sätt som en jury vill höra den, av den enkla anledning att man vill komma så långt som möjligt. Hur en jury vill höra konserten behöver dock inte alls alltid stämma överens med det vi kan lära oss av 1700-talets uppförandep Praxis och Mozarts intentioner till hur han egentligen kan ha tänkt sig att

⁵⁸ 'Milan Turkovic Interview With Bruce Duffie' (*BruceDuffie.com*, 2007)

<<http://www.bruceDuffie.com/turkovic2.html>> accessed 24 April 2016.

⁵⁹ Keesecker, 'Milan Turkovic Comes to the South' *The Double Reed* 17:2 (1994), 20.

konserterna skulle ha spelats. För att vinna en provspelning måste man anpassa sig. Skulle man däremot framföra konserten konsertant ser jag ingen anledning till att inte våga ta risker, experimentera och framföra den så som man själv vill tolka den efter den information som finns tillgänglig.

Att rakt av kopiera någon annans tolkning av ett stycke tycker inte jag är intressant. Självklart kan man lyssna på andras inspelningar för att få inspiration till hur musiken kan tolkas, men om man inte själv tar ställning till musiken får man inte heller någon personlig relation till den. Jag anser att det krävs en bakomliggande tanke för att kunna skapa musik! Genom att studera den uppförandep Praxis som rådde under 1700-talet har jag nu kunna tillägna mig kunskap om hur man såg på musiken under Mozarts tid. Jag har lärt mig om artikulationens betydelse, om hur man såg på olika ornament så som appoggiaturan och drillen, och andra företeelser inom 1700-talets musik.

Tidigare har jag alltid spelat Mozarts oboekonsert så som jag blivit tillsagd av lärare, men nu känner jag att jag har fått kunskap så att jag själv kan ta ställning till hur jag ska spela den. Jag har insett att jag själv får ha åsikter om hur den ska spelas, jag är mycket mer öppen för att pröva mig fram och experimentera med de olika alternativ som finns, men framför allt känner jag att jag till en mycket större grad kan basera min val på kunskap. Jag kan nu bilda mig en egen uppfattning om konserten och har nu den kunskap som krävs för att kunna spela den så som jag vill!

Turkovic menar att det inte finns något som man kan kalla en "rätt interpretation", att begreppet "riktig interpretation" inte existerar eftersom det är så brett begrepp där det är svårt att säga vad som är rätt och fel. Han förklarar även att han tycker att det är bra att det är ett så vagt begrepp, då det på grund av det bjuder in till diskussion⁶⁰. Ju närmare i tiden musiken är "oss", desto lättare är det att skapa sig en bild över hur den kan ha låtit när den framfördes för första gången. Musik av t ex Mahler eller Strauss är lättare att bilda sig en uppfattning om än exempelvis Mozart, då deras partitur innehåller mycket fler och tydligare anvisningar som hjälper oss att blicka bakåt. Mozarts musik är svår att bilda sig en ursprunglig bild av, dels för att notationen och anvisningarna är mycket mer sparsamma, men också för att tidens gång har en stor inverkan på musiken. Verken spelas med nya tolkningar vilket leder till att nya traditioner skapas. Tiden lägger hela tiden nya skikt på musiken och för varje skikt blir den ursprungliga versionen svårare att urskilja.

Mitt syfte med det här arbetet var att skapa en helhetsbild över Mozarts oboekonsert och att få den kunskap som behövs för att göra ett musikalisk och historiskt informerat framförande av konserten på en modern oboe. Jag ville lära mig mer om konserten ur ett historiskt perspektiv, ta reda på hur musiken kunde ha låtit när den spelades från början och hitta de verktyg jag behöver för att hitta min egen tolkning. På frågan om jag har lyckats besvara mina frågeställningar inför arbetet skulle jag svara både ja och nej. Jag har som jag skrivit ovan fått en inblick i 1700-talets synsätt på musik. Jag har lärt mig om den tidens syn på fenomen som artikulation, ornament och improvisation, och kan tillämpa min nyvunna kunskap för att göra min egen tolkning av konserten. Självklart är jag inte nu fullärd inom

⁶⁰ Turković, *Analytischen Überlegungen*, 5.

1700-talets uppförandep Praxis, men jag har lärt mig mycket och kommit en bra bit på vägen i relation till innan jag skrev detta arbete.

Jag har funnit i mitt arbete att det inte bara är bra idé, utan enligt min mening en absolut nödvändighet att jämföra oboekonserten med flöjtkonserten under interpretationsprocessen. Då det är Mozart själv som gjorde arrangemanget av konserten anser jag att det är först när man studerat båda versionerna som man verkligen kan få en helhetsbild av verket.

Frågan huruvida jag har kunnat besvara frågan hur musiken kan ha låtit när den framfördes från början är dock svårare att ge ett definitivt svar på. Jag har kunnat ta reda på hur man med stor sannolikhet utförde olika ornament, hur man såg på artikulation och studera hur den tidens instrument lät och fungerade. Jag vet nu mycket mer om 1700-talets oboe, dess begränsningar, dess egenheter och styrkor, vilket har hjälpt mig att kunna föreställa mig hur det ursprungligen kanske kunde ha låtit. Men att skapa en faktisk helhetsbild av hur musiken lät under Mozarts tid är praktiskt tagit omöjligt, precis som Turkovic skriver.

Skulle vi ha tillgång till all information och kunskap om hur Mozarts musik en gång spelades tror jag att mycket av dragningskraften och "magin" hos den skulle försvinna. Det skulle inte längre finnas lika mycket att diskutera. Jag tycker att det vackraste med musik är dess förmåga att ständigt förändras. Den går alltid att tolka på nya sätt, alla framföranden är unika och tack vare detta fortsätter musiken att leva trots att den skrevs för fler århundraden sedan. Därför är det viktigt att våga prova nytt, experimentera och tänka i nya banor, för att inte musiken ska förlora sitt attraktionsvärde. Om alla musiker skulle spela på samma sätt skulle det inte finnas något av intresse kvar. Det är just därför att Mozarts musik går att tolka på så många sätt som den är så intressant och medryckande!

Källförteckning

Böcker

Baines, Anthony, *Woodwind Instruments And Their History* (Dover 1991)

Bania, Maria, *"Sweetenings" And "Babylonish Gabble"* (University of Gothenburg 2008)

Goossens, Leon and Edwin Roxburgh, *Oboe* (Kahn & Averill 1993)

Mozart, Leopold, *A Treatise On The Fundamental Principles Of Violin Playing* (Oxford Univ Pr 1985)

Neumann, Frederick, *Ornamentation And Improvisation In Mozart* (Princeton University Press 1986)

Quantz, Johann, *On Playing The Flute* (Faber and Faber 1976)

Tromlitz, Johann and Ardal Powell, *The Virtuoso Flute-Player* (Cambridge University Press 1991)

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

Vester, Frans, *W.A. Mozart* (Broekmans en van Poppel 1999)

Noter

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Konzert in C für Oboe und Orchester KV 314 (285d)*, The Authoritative Performing Edition (Bärenreiter 2003)

Artiklar

Campbell, Carey, "Soloist Participation During the Tuttis of Eighteenth-Century Woodwind Concertos" *Eighteenth Century Music* 7 (2010)

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

Haynes, Bruce, "Mozart And The Oboe" *XX Early Music* (1992)

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

Internetkällor

Corina John, 'JNL 3: THE CADENZA PROBLEM IN CLASSICAL CONCERTO MOVEMENTS' (*Idrs.org*) <<http://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL3/cadenza.html>> accessed 7 May 2016

Eva Badura-Skoda, et al. "Cadenza." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 7 May. 2016.<<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/grove/music/43023>>.

Huscher Phillip, 'PROGRAM NOTES - Oboe Concerto In C Major, K. 314' (*Chicago Symphony Orchestra*) <http://cso.org/uploadedfiles/1_tickets_and_events/program_notes/programnotes_mozart_oboe_concerto_in_c_major.pdf> accessed 5 May 2016

'Milan Turkovic Interview With Bruce Duffie' (*Bruceduffie.com*, 2016) <<http://www.bruceduffie.com/turkovic2.html>> accessed 7 May 2016

'Period Instrument Orchestra' (*Handelchoir.org*, 2016) <<http://www.handelchoir.org/PeriodInstrumentOrchestra.htm>> accessed 7 May 2016

Bifogade ljudexempel

Samtliga ljudexempel är inspelade av undertecknad.

Ljudexempel 1 sats 2 takt 21-22

Ljudexempel 2 sats 1 takt 60-64

Ljudexempel 3 sats 3 takt 1-7

Ljudexempel 4 sats 2 takt 28-29

Ljudexempel 5 sats 1 takt 129-132

Ljudexempel 6 sats 3 takt 63-70

Ljudexempel 7 sats 1 takt 50-55

Ljudexempel 8 kadens sats 1

Ljudexempel 9 kadens sats 2

Ljudexempel 10 kadens sats 3

Ljudexempel 11 sats 1 takt 39-42 flöjtversionen

Ljudexempel 12 sats 1 takt 39-42 oboeversionen

Ljudexempel 13 sats 1 takt 93-97 flöjtversionen

Ljudexempel 14 sats 1 takt 93-97 oboeversionen