



LISTAHÁSKÓLI ÍSLANDS
Iceland University of the Arts

Kadensur í K. 467

Róbert A. Jack

Lokaverkefni til B.Mus-prófs

Listaháskóli Íslands

Tónlistardeild

Vorönn maí 2021

Kadensur í K. 467

Róbert A. Jack

Lokaverkefni til B.Mus-prófs í hljóðfæraleik

Leiðbeinendur: Tryggvi M. Baldvinsson og Hróðmar I. Sigurbjörnsson

Hljóðfæraleikur

Tónlistardeild

Vorönn maí 2021

Ritgerð þessi er 6 ECTS eininga lokaverkefni til B.Mus-prófs í hlóðfæraleik við Listaháskóla Íslands. Óheimilt að afrita ritgerðina á nokkurn hátt nema með leyfi höfundar.

Útdráttur

Megin viðfangsefni þessarar ritgerðar eru kadensur fjögurra píanóleikara fyrir píanókonsertinn í C-dúr (K. 467) eftir Wolfgang Amadeus Mozart. Fjórar mismunandi kadensur eftir fjóra þekkta píanóleikara eru skoðaðar og greindar. Til að byrja með verða píanókonsertar Mozart skoðaðir sem ein heild til þess að skilja mikilvægi þeirra í tónsköpun hans. Til þess að greina kadensurnar verða fyrst rannsökuð og kynnt nokkur mismunandi tónlistarform. Eitt af mikilvægustu formunum þegar kemur að kadensu rannsókn er konsertformið og er það skoðað og útskýrt ýtarlega. Við skýringu konsertformsins verður sönötuformið og ritornello-formið einnig tekið fyrir vegna þess að konsertformið er blanda af þessum tveimur. Mikilvægur kafli í þessari ritgerð er stefjagreining konsertsins K. 467. Þessi stefjagreining er gerð svo hægt sé að átta sig á því hvaða stef píanóleikararnir eru að nota í kadensunum sínum. Skilgreining og hlutverk klassísku kadensunnar er skoðuð og þegar búið er að greina allar fjórar kadensurnar er kannað hvort kadensurnar hafi eitthvað sameiginlegt og hver mismunur þeirra er. Niðurstaða þessarar rannsóknar leiddi í ljós að kadensan er ótrúlegt fyrirbæri sem leyfir flytjendanum að taka þátt í tónsmíð verksins, jafnvel mörghundruð árum eftir að tónskáldið lést og fátt finnst mér fallegra en það þegar kemur að tónlist og tónsmíðum.

Efnisyfirlit

Inngangur	5
Píanókonserterar Mozart	6
Klassískir konsertar.....	7
Konsertformið	9
Greining konsertsins	10
Hvað eru kadensur?.....	11
Kadensu greining	12
Martha Argerich	12
Maurizio Pollini.....	14
Annie Fischer	15
Murray Perahia.....	16
Lokaorð	18
Heimildaskrá	20

Inngangur

Wolfgang Amadeus Mozart samdi píanókonsertinn í C-dúr K. 467 árið 1785.¹ Það hefur ekki varðveist hvernig Mozart spilaði kadensuna í þessum tiltekna konsert, og hvort það sé gott eða slæmt fer eftir því frá hvaða sjónahóli er horft. Stundum hugsar maður að það væri frábært ef kadensan hefði ekki glatast því þá gæti maður vitað nákvæmlega hvað Mozart sjálfur vildi gera en á hinn bóginn er það kannski ágætt að kadensan glataðist vegna þess að nú í dag geta flytjendur tengst Mozart á sérstakan hátt með því að taka beinan þátt í tónsmíð verksins. Meginviðfangsefni og miðpunktur þessarar ritgerðar verður einmitt kadensa fyrsta kafla konsertsins. Í ritgerðinni verður skýrt hvað kadensa er og hver tilgangur hennar er í konsertinum. Fjórar kadensur eftir fjóra flytjendur verða skoðaðar og greindar með tilliti til mismunandi nálgunar þeirra við gerð kadensunnar. Skoðað verður hvaðan úr konsertinum þeir taka efnið í kadensu sína, í hvaða röð þeir setja efnið og hvernig þeir breyta því til að setja sinn persónulega stíl á efnið. Skoðað verður hvort að kadensurnar hafi eitthvað sameiginlegt og hvort hægt sé að sjá eitthvað sérstakt form sem allir einleikarar virðast fylgja. Hluti ritgerðarinnar verður einnig notaður sem kynning á klassíska konsertforminu og fyrsti kafli konsertsins formgreindur. Þetta er gert til þess að hægt sé að vitna í greiningu konsertsins þegar verið er að fjalla um kadensurnar.

¹ Irving, *Mozart's Piano Concertos*, bls. 225.

Píanókonsertar Mozart

Hinn virti píanóleikari Daniel Barenboim telur að píanókonsertar Mozart séu einhvers konar tónlistardagbók hans.² Barenboim segir þetta vegna þess að það virðist sem að konsertarnir sýni okkur hvernig tónsmíðar Mozart þróuðust á hans stuttu æfi. Hann samdi konserta allt frá unga aldri og alveg fram undir það síðasta og má því jafnvel koma með þá getgátu að konsertarnir geti mögulega sagt okkur eitthvað um það hvernig Mozart þroskaðist sem persóna í gegnum árin. Það verður þó ekki viðfangsefni þessarar ritgerðar. Þegar Mozart var barn lét faðir hans hann útsetja sönötur eftir samtíma tónskáld eins og C. P. E. Bach, Schobert og J. C. Bach yfir í konsertform. Líklegast lét faðir Mozart hann gera þetta sem æfingu í að semja konserta. Hann útsetti samtals fjórar sönötur yfir í konsertform og eru þessar æfingar skráðar sem fyrstu fjórir konsertar hans.³ Þessar æfingar virðast hafa gagnast honum vel því hann samdi 23 frumsamda píanókonserta þegar að hann varð eldri. Fyrsti frumsamdi píanókonsert hans (K. 175 nr. 5) leit dagsins ljós í desember 1773⁴ þegar hann var aðeins 17 ára og seinasti konsertinn (K. 595 nr. 27) var svo saminn í janúar 1791 sem var árið sem hann lést⁵. Eins og fram hefur komið áður þá samdi Mozart konsertinn K. 467 (nr. 21) sem er miðpunktur þessarar ritgerðar árið 1785. Á þeim tíma var hann tiltölulega ný giftur maður og gekk nokkuð vel í lífinu. Hann virðist allavega hafa verið á nokkuð góðum stað þegar hann samdi þennan konsert og má greinlega heyra það í tónlistinni. Það er frekar léttur og afslappaður blær yfir öllum konsertinum sem passar við stöðu Mozart á þessum tíma. Sumir vilja meina að hann hafi verið að upplifa árangursríkasta tímabilið sitt á þessum tíma hvað varðar tónsmíðarnar og má sjá það á fjölda píanókonserta sem hann samdi ásamt annarra stórverka sem hafa lifað í gegnum aldirnar. Þetta tímabil er talið hafa byrjað í kringum árið 1783 og allt til dauða Mozart 5. desember 1791. Árin 1782-83 samdi hann þrjá píanókonserta og árið 1784 samdi hann sex píanókonserta. Svo samdi hann þrjá á árinu 1785, aðra þrjá árið 1786 og svo einn árið 1788 og einn á dánarárinu árið 1791.⁶ Þetta er ótrúlegt. Að hugsa sér að semja sex konserta á einu ári. Þetta sýnir ótrúlega tónsmíðahæfileika Mozart. Mozart sjálfur lýsti sínum eigin konsertum í bréfi til föður síns á eftirfarandi máta: „Konsertarnir eru einmitt miðja vegu milli þess að vera of flóknir og of auðmeltir – þeir eru glæsilegir, láta vel í eyrum, blátt áfram án þess að vera innantómir. Hér

² Barenboim, 2018.

³ Zaslav, *Mozart Piano Concertos*, bls. 8.

⁴ Irving, *Mozart's Piano Concertos*, bls. 173.

⁵ Zaslav, *Mozart Piano Concertos*, bls. 249

⁶ „Wolfgang Amadeus Mozart.”

og þar eru kaflar sem aðeins kunnáttufólk getur notið til fulls, en þó með þeim hætti að einnig hinir fávísari hljóta að vera ánægðir þótt þeir viti ekki hvers vegna.“⁷ Þetta er mjög áhugavert því þetta segir okkur að þegar Mozart samdi konsertana var hann ekki aðeins að hugsa um að gera eitthvað flókið sem aðeins menntaðir tónlistarmenn myndu skilja og kunna að meta, heldur var hann líka að hugsa um það að gleðja og leyfa öllum að njóta tónlistarinnar.

Klassískir konsertar

En hvað eru klassískir konsertar? Í mjög einföldu máli er klassískur konsert þriggja kafla verk þar sem hljómsveit spilar með einleikara eða einleikurum. Fyrsti kafliinn í öllum klassískum konsertum var alltaf saminn í formi sem nefnt er konsertform en annar og þriðji kafliinn gat verið í ýmsum formum. Konsertformið er stundum notað í hæga miðkaflanum en það er alls engin regla. Rondo-formið er svo algengast í þriðja kaflanum.⁸ Áður en fjallað verður um fyrsta kafla konsertsins K. 467 verður farið í stuttu máli yfir annan og þriðja kaflann en fyrsti kafliinn verður sá kafli sem lögð verður áhersla á í þessari ritgerð. Annar kafliinn er venjulega hægur kafli og eins og kom fram þá getur form hans verið fjölbreytilegra en form fyrsta kaflans. Þetta á algerlega við miðkafla konsertsins K. 467 vegna þess að form hans er ekki alveg augljóst. Það er hægt að segja að hann sé í sönötuformi, rondo-formi en líklegast er hann í konsertformi. Það fer bara eftir því hvernig greinandi kaflans hugsar verkið.⁹ Eins og nefnt hefur verið er þriðji kafliinn í píanókonsertum oftast í rondo-formi og á það einmitt við píanókonsertinn K. 467 í C-dúr. Formið er A-B-A-C-A-B-A.

Form fyrsta kaflans er mikilvægasta formið fyrir þessa ritgerð vegna þess að ég mun þurfa að greina form kaflans til þess að getað skoðað og skrifað um kadensur píanóleikaranna. Klassíska konsertformið er talið vera einhvers konar blanda af ritornello-formi og sönötuformi. Til þess að geta skilið klassíska konsertformið er mikilvægt að hafa a.m.k. grunnþekkingu á því hvernig ritornello-formið og sönötuformið er. Ritornello er form sem varð vinsælt á barokk tímabilinu og einkennist af því þegar skiptast á tutti-kaflar í hljómsveit og einleikskafli einleikarans, eða einleikaranna. Hljómsveitin er alltaf að spila það sem kallast ritornello. Orðið ritornello þýðir lítil endurkoma og á uppruna sinn í að hljómsveitin kemur alltaf aftur að einhverju sérstöku stafi. Verk í ritornello-formi byrjar á frekar löngum ritornello hluta þar sem þemað er kynnt. Eftir það eiga

⁷ Árni Heimir Ingólfsson, *Saga Tónlistarinnar*, bls 302

⁸ Caplin, *Analyzing Classical form*, bls. 672.

⁹ Zaslav, *Mozart Piano Consertos*, bls. 125-127

sér stað ýmsir tónflutningar og endar svo kaflinn á ritornello hluta í grunntóntegundinni. Inn á milli spilar einleikari eða einleikarar blöndu af ýmsum þemum sem komu fram í byrjunar ritornelloinu og nýjum hugmyndum, sem þjóna oft þeim tilgangi að sýna getu og hæfileika einleikarans.¹⁰ Sónötuformið er flóknara í greiningu en ritornello-formið. Þegar Mozart var að semja þennan konsert var hugtakið sónötuform ekki til og því eru margir tónlistarfræðingar ósammála um það hvað sónötuform er nákæmlega. Þessi ritgerð mun styðjast við greiningar sem James Hepokoski og Warren Darcy settu saman í bókinni sinni *Elements of Sonata Theory* og samkvæmt þeim eru til fimm gerðir af sónötum. Þær gerðir sem eru mikilvægar þegar kemur að konsertforminu eru gerðir þrjú og fimm og mun þessi ritgerð eingöngu skoða þær. Þeir Hepokoski og Darcy skilgreina konsertformið sem eina gerð af sónötum og kalla það sónötugerð fimm. Ég mun þó nota hugtakið konsertform í stað hugtaksins sónötugerð fimm. Sónötugerð þrjú er þriðja sónötugerðin og er hún sú sem var nefnd hér að ofan þegar talað var um að konsertformið sé blanda af ritornello-formi og sónötuformi. Þessi gerð er sú sem gæti verið kölluð skólabókardæmið, því þegar sónötuformið er kennt er yfirleitt þessi gerð notuð sem fyrirmynd. Þegar ég sagði að konsertformið sé einhverskonar blanda af ritornello-formi og sónötuformi þá væri í staðin hægt að segja, ef maður vildi fylgja hugtakanotkun Hepokoski og Darcy, að sónötugerð fimm er blanda af ritornello-formi og sónötugerð þrjú.¹¹ Sónötugerð þrjú er hægt að skipta í þrjá hluta. Þessir hlutar eru framsaga, úrvinnsla og ítrekun. Framsagan hefur í raun tvö hlutverk. Fyrri hlutverkið er að kynna grunntóntegundina (I) og að tónflytja verkið yfir í seinni tóntegund framsögunnar. Seinni framsögutóntegundin í dúr sónötum er yfirleitt forhljómstóntegundin (V), en seinni framsögutóntegundin í moll sónötum er yfirleitt dúr miðhljómstóntegundin (III) en getur þó líka verið forhljómstóntegundin (v). Seinna hlutverk framsögunnar er að kynna stef verksins og þegar verið er að greina stef úrvinnslunnar og ítrekunarinnar þarf alltaf að hafa í huga stef framsögunnar sem fyrirmynd. Framsögunni er svo hægt að skipta í enn smærri hluta: Þeir eru fyrsta stef, brú, miðpunktur, seinna stef og svo lokastef. Fyrsta stefið kynnir grunntóntegundina og kynnir líka blæbrigði verksins. Upp úr fyrsta stefinu tekur við brúin sem er stigmagnandi hluti sem byggir sig upp að miðpunktinum. Eftir miðpunktinn kemur seinna stefið og nú í nýju tóntegundinni. Seinna stefið endar svo á fullkomnum aðalenda og er þessi fullkomni aðalendir eitt af mikilvægustu einkennum sónötunnar samkvæmt Hepokoski og Darcy. Þegar verið er að skoða eða hlusta á

¹⁰ Caplin, *Analyzing Classical form*, bls. 672.

¹¹ Darcy og Hepokoski, *Elements of Sonata Theory*, bls. 343-345.

sónötu ætti maður ávallt að hlusta eftir þessum enda því hann er það sem gerir sónötuna að sónötu. Eftir þennan enda kemur svo lokastefið sem fer yfir í úrvinnsluna. Í úrvinnslu kaflanum er unnið úr stefjum og þemum sem komu fram í framsögunni. Yfirleitt er unnið mest úr fyrra stefinu en alveg sama hversu mikið er tekið úr framsögunni sem úrvinnsluefni þá koma stefin og þemun alltaf fram í sömu röð í framsögunni og í úrvinnslunni. Þetta er mikilvægt því þetta sýnir að allt verkið, bæði úrvinnslan og ítrekunin, kemur frá framsögunni og að framsagan er grunnur alls verksins. Einnig sýnir þetta að öll úrvinnslan og allt verkið sjálft er vel útreiknað og úthugað og passar við hugsunarhátt og heimspeki þess tíma. Í úrvinnslunni eiga sér stað mörg og snögg tóntegundaskipti sem skapa mikla spennu og gera þannig þennan hluta mjög tilfinningaríkan og fjölbreyttan í blæbrigðum. Úrvinnslunni lýkur svo á sterkri áherslu á forhljóminn og leiðir með því inn í ítrekunina. Í ítrekuninni er framsagan ítrekuð með því að endurtaka hana lítt breytta en nú er bæði fyrsta og annað stef spilað í grunntóntegundinni. Þetta gefur einhvers konar lausn á spennunni sem myndaðist við tónflutninginn sem átti sér stað í öðru stafi framsögunnar og staðfestir endanlega grunntóntegundina.¹²

Konsertformið

Nú þegar bæði ritornello-formið og sónötuformið hefur verið skoðað er hægt að sjá hvernig konsertformið er blanda af þessum tveimur formum. Yfirleitt er hægt að skipta formi píanókonserta í sjö meginhluta. Áður en hlutarnir eru taldir upp er gott að nefna það að þetta er mikil einföldun á forminu. Einföldunin er gerð svo hægt sé að sjá með skýrum hætti heildarmynd konsertformsins. Það sem skráð er hér er það sem er algengast og það sem virðist vera sameiginlegt við flesta konserta. Fyrst kemur ritornello sem hljómsveitin spilar ein. Þessi hluti minnir á framsögu í sónötuformi fyrir utan það að hlutinn helst alltaf í sömu tóntegund. Eftir þennan hluta kemur einleikarahluti sem er eins og ný framsaga í sónötuforminu en er þó ólík þeirri sem hljómsveitin lék. Því næst kemur annar hljómsveitar hluti sem er í forhljómstóntegundinni (V) og minnir helst á lokastef í framsögu. Eftir þetta kemur úrvinnslan sem er spiluð af einleikaranum. Næst kemur stuttur hljómsveitar hluti sem er oft notaður til að tónflytja úr tóntegundinni sem úrvinnslan er í yfir í grunn tóntegundina. Eftir þennan hluta kemur ítrekun sem einleikarinn spilar og þarf hann að ítreka í einum hluta bæði framsöguna sem var í byrjunar hljómsveitar hlutanum og framsöguna sem kom í fyrsta einleikara hlutanum. Svo endar konsertinn á nýrri ítrekun sem

¹² Darcy og Hepokoski, *Elements of Sonata Theory*, bls. 14-20.

hljómsveitin spilar og einhvers staðar í þeim hluta spilar einleikarinn kadensuna sína. Það er hægt að skrá þessa upptalningu á hlutum konsertsins á einfaldan hátt sem R1-S1-R2-S2-R3-S3-R4 þar sem R hlutarnir eru hljómsveitar hlutarnir og S hlutarnir einleikarans.¹³ ¹⁴Eins og nefnt var áðan þá er þessi talning á konsert hlutum mikil einföldun og í konsertinum K. 467 eru margar undantekningar frá þessari lýsingu. Í K. 467 sér einleikarinn t.d. um tónflutninginn í lok S2 sem hljómsveitin á að sjá um í R3. Hljómsveitin byrjar því R3 hlutann í grunntóntegundinni vegna þess að einleikarinn sá um tónflutninginn.

Greining konsertsins

Nú þegar að við vitum hvernig klassíska konsertformið er þá er hægt að greina formið á konsertinum K. 467. Greiningin kemur fram í töfluformi hér fyrir neðan:

		Formhluti	Heildartaktar	A	B	C
Framsaga 1	Ritornello 1 Taktar 1-79	Fyrsta stef Brú Seinna stef Loka stef	1-12 12-27 27-64 64-79	1-4	5-8	9-12
Framsaga 2	Solo 1 Taktar 80-194	Fyrsta sóló stef Sóló Brú Seinna sóló stef Skrautstef A Skrautstef B	80-91 91-108 109-143 143-169 169-194	143-146	147-154	154-169
	Ritornello 2 Taktar 194-222	Lokastef 2	194-222			
Úrvinnsla	Solo 2 Taktar 222-273	Úrvinnsla	222-273			

¹³ Caplin, *Analyzing Classical form*, bls. 672-673.

¹⁴ Darcy og Hepokoski, *Elements of Sonata Theory*, bls. 430-440.

Ítrekun	Ritornello 3 Taktar 274-312	Fyrsta stef Brú	274-285 285-312			
	Solo 3 Taktar 313-384	Seinna stef fyrir ritornello 3	313-384			
	Ritornello 4 Taktar 384-417	Lokastef fyrir ritornello 3 og solo 3	384-417 Kadensan er spiluð í takti 396			

Með þessari greiningu get ég greint kadensurnar og vitnað í greininguna fyrir ofan þegar ég þarf þess.¹⁵

Hvað eru kadensur?

Áður en kadensurnar eru greindar er mikilvægt að skoða hvað kadensur eru nákvæmlega. Kadensur eru einleikara hlutar sem spilaðir eru í R4 hlutanum í konsert. Öll hljómsveitin spilar I^6_4 hljóm og stoppar svo alveg til þess að gefa einleikaranum orðið. Þá byrjar einleikarinn að spila kadensuna. Þetta er staður í verkinu þar sem hlustendur fá smá frí frá þessu mjög svo formfasta formi og einleikari getur sýnt listir sínar og komið áhorfendum á óvart. Allar kadensur enda svo á því að píanóleikari spilar trillu yfir V^7 hljómi og endar svo á því að spila grunnhljóminn. Beint út frá því tekur hljómsveitin við og klárar kaflann. Kadensan var hugsuð þannig að hún ætti að vera spuni og ekki skrifuð niður. Samt sem áður skrifaði Mozart oft niður kadensur fyrir konsertana sína og hafa margar þeirra varðveist til dagsins í dag. Hins vegar hefur engin kadensa eftir hann varðveist fyrir K. 467. Þrátt fyrir það getum við lært mikið af kadensunum sem Mozart skrifaði fyrir hina konsertana. Þær sýna okkur hvernig hann hafði hugsað sér að hafa kadensur í konsertum

¹⁵ Mozart, *Konzert in C für Klavier und Orchester*, Bls. 4-33.

sínum og þær gefa okkur vísbendingar um það hver hefðin var á þessum tíma. Kadensur Mozart voru yfirleitt með upphafskafla, miðkafla og lokakafla. Þær voru aðallega að nota og vinna úr efni sem heyrðist í konsertinum.¹⁶ Þessi lýsing á því hvernig Mozart spilaði sínar kadensur, sem er að finna í *Elements of Sonata Theory* eftir Darcy og Hepokoski, gefur flytjendum óendanlega marga möguleika þegar kemur að því að flytja kadensur. Annars vegar er það frekar sorglegt að ekki skyldi hafa varðveist kadensa eftir Mozart úr þessum konsert en hins vegar er það líka gott því það gefur einleikurum mikið frelsi. Það væri gaman að vita hvað Mozart hefði sjálfur viljað en það er líka eitthvað mjög áhugavert við það að vita það ekki. Það gefur píanóeinleikurum frelsi og pláss til að hugsa út í efni konsertsins og tjá sig á sinn eigin persónulega hátt. Ég er sjálfur að spila þennan konsert og er búinn að skrifa mína eigin kadensu. Hefði kadensa Mozart varðveist þá er ég viss um að ég hefði bara spilað hana eins og hún kæmi fyrir, án þess að hugsa mikið út í efnið. En vegna þess að kadensan hefur ekki varðveist þá neyddist ég til þess að rannsaka efnið til þess að geta skrifað mína eigin kadensu. Mér finnst að sú upplifun að hafa skrifað mína eigin kadensu hafi fengið mig til þess að kafa dýpra í verkið og þannig kynnst því betur en annars og skoða hvert einasta stef og hverja einustu hugmynd ítarlega. Ef Mozart hefði gefið út kadensu sem hefði varðveist þá hefði ég misst af þessari dýrmætu reynslu sem mun héðan í frá nýtast mér í öllum verkum sem ég tek að mér í framtíðinni. Sú hugmynd að setja stað inn í form þar sem einleikarinn fær tækifæri til að búa til hluta af tónverkinu er ótrúleg og gerir formið fjölbreytt og skemmtilegt og gerir það einnig að verkum að alltaf þegar maður heyrir nýjan píanóleikara spila þennan konsert mun maður heyra eitthvað nýtt. Þannig leyfir Mozart flytjendum að vera hluti af tónsmíð sinni og tengjast verkinu á allt öðru stigi.

Kadensu greining

Nú þegar við vitum hvað kadensur eru, er komið að því að greina kadensur mismunandi píanóeinleikara. Ég ætla að skoða kadensur eftir Mörthu Argerich, Maurizio Pollini, Annie Fischer og Murray Perahia. Þetta eru allir vel þekktir píanóleikarar sem hafa gert margt merkilegt á sínu sviði.

Martha Argerich

Martha Argerich er píanóleikari frá Argentínu sem fæddist í Buenos Aires árið 1941. Hún var algjört undrabarn og var byrjuð að spila sem atvinnupíanóleikari þegar hún var aðeins átta ára

¹⁶ Darcy og Hepokoski, *Elements of Sonata Theory*, bls. 600-602.

gömul. Þegar hún var ung vann hún ýmsar mikils metnar píanókeppnir og var Chopin píanókeppnin í Varsjá ein af þeim. Hún hefur unnið til ýmissa verðlauna og fengið margar viðurkenningar á sínum ferli og meðal þeirra má nefna þrenn Grammy-verðlaun fyrir besta einleik með sinfóníuhljómsveit (sem hún vann tvisvar) og besta flutning á kammerverki. Hún hefur varið mestum hluta af ferli sínum í að taka upp og flytja kammerverk eftir Olivier Messiaen, Sergej Prokofjev og Sergej Rakhmanínov en spilar einnig ýmsa tónlist eftir mörg önnur tónskáld.¹⁷ Hún spilaði Mozart konsertinn K. 467 að mínu mati glæsilega og þess vegna ákvað ég að greina kadensuna hennar. Kadensan tekur um eina mínútu og tíu sekúndur í [flutningi](#). Argerich byrjar kadensuna sína á mjög frumlegan hátt. Hún byrjar á nótunni g og spilar fyrsta taktinn í fyrsta stefi, hluta B (5-8) í R1 en skreytir taktinn glæsilega með ýmsum skölum. Inn í skölunum heyrir maður samt sem áður vel í f-is-inu, seinna g-inu og í e-inu sem eru lykilmótur stefbrotsins. Hún endar svo skalana á f-i og er þannig búin að færa sig fyrirhafnarlaust yfir í það að spila annan taktinn í fyrsta stefi, hluta A í R1. Hún spilar svo skala upp um eina áttund og endurtekur taktinn nú áttund ofar. Því næst spilar hún sama taktinn tvisvar í viðbót, nú í upprunalegu áttundinni, en hún gerir eitt mjög fallett og áhugavert í fyrri endurtekningunni. Hún breytir e nótunni í taktinum í es og hljómar takturinn þá í moll. Hún spilar þennan takt veikt og með mikilli tilfinningu sem gerir það að verkum að þessi taktur verður afgerandi og ljúfur. Eftir þennan moll takt endurtekur hún svo taktinn en nú aftur í dúr og fer út frá því yfir í að spila ýmsa skrautskala sem er tenging yfir í næsta efni sem hún vinnur úr. Þessi byrjun er svo frumleg og flott vegna þess að hún er að vinna með fyrsta stefið í R1 en leikur sér að röðinni með því að breyta röð stefjahlutanna. Svo skreytir hún allt stefið með vel spiluðum skölum. Næsta stefið sem hún vinnur með er byrjunin á brúnni í S1. Hún byrjar á því að vinna með fyrstu fjóra taktana úr brúnni í S1 en skreytir þá aðeins til að gefa öðruvísi blæbrigði. Eftir þessa fjóra takta spilar hún eitthvað sem er ekki tekið úr konsertinum og er hennar sköpun. Hennar hluti er samt svo vel skrifaður því þegar hlustað er á fjóra taktana sem hún spilaði úr brúnni og hennar frumsamda efni saman er tilfinningin sú að þetta sé náttúrulegt framhald af þessum fjóru töktum og að þetta sé hluti af upprunalega efninu. Upp úr hlutanum sem hún bætir við kemur svo staður þar sem hún spilar ýmsa skala sem tengingu yfir í næsta efni sem hún vinnur með og eru það nokkrir taktar úr S3. Hún spilar nákvæmlega það sem stendur í töktum 359-363 í konsertinum fyrir utan það að í miðjum takti 363 breytir hún um stefnu og spilar eitthvað sem heyrir ekki í konsertinum sjálfum. Þessi hluti samanstendur af ýmsu skrauti, skölum og trillum og endar hún

¹⁷ „Martha Argerich.”

þennan frumsamda hluta sinn á lokatrillu kadensunnar sem leiðir svo að grunnhljóminum. Út frá lokahljómi kadensunnar tekur hljómsveitin við og klárar kaflann.

Maurizio Pollini

Maurizio Pollini er ítalskur píanóleikari sem fæddist í Mílanó 1942. Hann var undrabarn líkt og Argerich og spilaði sína fyrstu tónleika sem atvinnupíanóleikari þegar hann var aðeins 9 ára gamall. Hann vann Chopin píanókeppnina í Varsjá árið 1960 og átti hann góðan og farsælan feril mörg ár eftir það.¹⁸ Kadensan hans tekur um eina mínútu í [flutningi](#). Hann byrjar hana á því að spila C-dúr skala þrisvar sinnum. Hann spilar skalann fyrst frá e eina áttund, svo frá g eina áttund og svo loks frá c eina áttund og er hann þá kominn inn í stef sem sótt er í S3 (359-362). Hann spilar fyrstu þrjú taktana alveg eins og er í konsertinum en eftir það spilar hann C-dúr skala frá f niður tvær áttundir í samstíggum áttundum með báðum höndum. Þessi tónstigi sem fer niður tvær áttundir er mjög svipaður því sem kemur fram í konsertinum sjálfum í takti 362 fyrir utan það að Pollini auðveldar hlutina aðeins, og í konsertinum er þetta bara ein áttund. Það er frekar áhugavert því venjulega reyna einleikarar að flækja hlutina í kadensum til að sýna getu sína en hér virðist hann gera einmitt öfugt. Það passar samt vel að hafa þetta frekar einfalt á þessum tiltekna stað vegna þess að hún virðist þjóna vissum tilgangi. Þetta er nefnilega byrjunin á kadensunni og er þess vegna við hæfi að byrja hana á frekar hógværan hátt og byggja svo seinna ofan á það. Næst spilar hann skala upp sem tengingu yfir í næsta stef sem er stef úr S3 (313-316). Hann spilar það næstum eins og er í konsertinum en með smá breytingum. Þetta stef sem hann notar eru fjórir taktar. Þessum fjórum tóktum mætti skipta í tvisvar sinnum tvo takta vegna þess að seinni tveir taktarnir eru í raun endurtekning á fyrri tveim tóktunum fyrir utan það að þeir eru spilaðir stórrí tvíund neðar. Breytingin er fólgin í að hann spilar fyrsta og annan taktinn af stefinu en endurtekur svo annan taktinn með einni áhrifamikilli breytingu. Í öðrum takti stefsins er vinstri höndin að spila brotinn F-dúr hljómi en þegar hann endurtekur annan taktinn breytir hann a-inu í as og verður þá hljómurinn f-moll. Hér sjáum við eitthvað svipað því sem Martha Argerich gerði í sinni kadensu. Hún breytti líka aðeins einni nótu til þess að breyta stefi úr dúr yfir í moll og bæði hjá Argerich og Pollini hefur þessi fínlega breyting mikil áhrif. Eftir þetta spilar hann þriðja og fjórða takt stefsins og endurtekur fjórða taktinn líkt og hann endurtók annan taktinn en nú í staðin fyrir að breyta nótum til að láta dúr breytast í moll breytir hann nótum bæði í hægri og vinstri þannig

¹⁸ „Maurizio Pollini.”

að stefið breytist úr dúr yfir í minnkaðan hljólm. Eftir þetta spilar hann nokkra takta af efni sem virðist vera alveg nýtt og samið af honum sjálfum. Þessi hluti samanstendur af einföldum hljómagangi í vinstri hönd og krómátískri laglínu í hægri hönd. Upp úr þessu fer Pollini í eitthvað sem hljómar eins og stutt og örlítið breytt útgáfa af enn einu stefinu úr S3 (370-374). Hann fær hlustandann til að trúá því að hann muni halda áfram að spila það sem kemur eftir þessu stafi en skyndilega er hann kominn í sína eigin útgáfu af fyrsta stafi, hluta A í R1. Næst spilar hann nokkra tónstiga sem leiða að loka trillu kadensunnar sem leiðir svo að grunnhljóminum. Út frá lokahljóminum tekur hljómsveitin við og klárar kaflann.

Annie Fischer

Annie Fischer var ungverskur píanóleikari sem fæddist í Búdapest 1914 og lést árið 1995. Hún var undrabarn sem kom fram á sínum fyrstu atvinnutónleikum þegar hún var aðeins 8 ára gömul og þegar hún var níttján ára árið 1933 vann hún Liszt píanókeppnina í Búdapest. Í seinni heimsstyrjöldinni flúði hún Ungverjaland vegna gyðingahatus Þjóðverja en sneri aftur til síns heimalands þegar stríðinu lauk. Eftir það átti hún langan og árangursríkan feril.¹⁹ Kadensan sem hún spilar í konsertinum K. 467 tekur u.þ.b. 2 mínútur og 45 sekúndur í [flutningi](#) og er þetta lengsta kadensan af öllum kadensum sem ég greini og að mínu mati er hún líka hin áhugaverðasta. Hún gerir margt mjög frumlegt og flott í henni og sýnir hún vissulega píanóhæfileika sína. Hún byrjar á því að spila hluta úr stafi úr formhluta S3 (375-379) og leikur nákvæmlega það sama og er skrifað í fyrstu þremur tóktum stefnsins. En í staðin fyrir að halda áfram með stefið bætir hún inn í mitt stefið nýju frumsömdu efni og sem byggir upp mikla spennu. Það er áhugavert að hún byrji kadensuna sína á þessu stafi vegna þess að þetta tiltekna stef kemur fram mjög seint í konsertinum og er einn af hápunktum konsertsins. Hún byrjar sem sagt á hápunkti sem er afar áhugavert og í raun andstæða þess sem Pollini gerði. Þessi byrjun er mjög frumleg og kveikir áhuga hlustandans um leið. Eftir skrautið sem hún bætir inn í heldur hún áfram með stefið, klárar það og fer svo beint úr því yfir í annað stef fyrirhafnarlaust. Hún fer yfir í stefið sem er í upphafi S3 (297-304) og hljómar eins og fyrsta stef konsertsins, hluti A í R1. Munurinn á þessum tveimur stefjum er þó sá að þetta stef er í F-dúr en upphafsstefið er í C-dúr. Erfitt er að greina nákvæmlega hvað hún ætlar sér með þessu stafi því hún bætir við svo miklu skrauti og auka nótum að ef farið væri í öll smáatriðin yrði þessi ritgerð allt of löng. Í stuttu máli er hún að spila allt stefið sem kemur fram í

¹⁹ „Annie Fischer.”

töktum 297-304 en hún skreytir það mikið og breytir hljómaganginum töluvert. Samt sem áður heyrir stefið alltaf ef maður hlustar vel á hægri höndina. Eftir þetta spilar hún efni sem er ekki í konsertinum sjálfum og er þá hennar eigin tónsmíð. Í þessum hluta, sem hún samdi sjálf, spilar hún ýmsa tónstiga og tónflytur með þeim hægt og rólega yfir í næsta stef. Það sem gerir næst sýnir ótrúlega snilligáfu hennar: Annie leikur meira og minna allan píanóhlutann og stefin sem koma fram í tóktum 84-121. Hún fylgir samt ekki uppskrift Mozart nákvæmlega heldur bætir inn sínu eigin skrauti og nýjum hugmyndum. Við fyrstu hlustun tekur maður ekki eftir því hvað nákvæmlega hún er að gera og því hljómar þetta dálítið eins og blanda af mörgum stefnum frá ýmsum áttum úr konsertinum. Ef þetta er skoðað vel þá kemur í ljós að hún fylgir röðinni á því hvenær stefin koma fyrir í konsertinum og sýnir með því að þetta er allt vel úthugað hjá henni. Eftir þennan glæsilega kafla leikur hún upphafið á stefinu sem hún hóf kadensuna á, en nú aðeins með hægri hendinni. Með þeirri vinstri spilar hún upphafsstef konsertsins, hluta A í R1. Það að spila eitt stef með hægri hendi og annað með vinstri er eitthvað sem ég hef ekki séð áður í þeim kadensum sem ég hef greint og er það afar hugmyndaríkt af henni. Þarna sýnir hún enn og aftur snilligáfu sína. Eftir þetta fer hún yfir í það að spila alveg nýtt efni sem kom ekki fyrir í konsertinum. Eftir þennan frumsamda hluta byrjar hún að spila hluta úr S2 (259-265) með miklum skreytingum og smá breytingum í vinstri hendi. Í lokin spilar hún glæsilega skreytta útgáfu af upphafsstefinu, á sama tíma og hún er að spila loka trilluna. Loka trillan leiðir svo til grunnhljómsins og út frá honum tekur hljómsveitin við og klárar verkið.

Murray Perahia

Murray Perahia er bandarískur píanóleikari sem fæddist í New York árið 1947. Hann er líklega þekktastur fyrir upptökur sínar á öllum píanókonsertum Mozart. Árið 1972 vann hann alþjóðlegu píanókeppnina í Leeds og hefur einnig unnið til ýmissa verðlauna eins og Grammy-verðlaunanna og Avery Fisher verðlaunanna.²⁰ Kadensan sem hann leikur fyrir konsertinn K. 467 tekur um eina mínútu og 18 sekúndur í [flutningi](#). Kadensan hefst með því að hann leikur sína eigin útgáfu af fyrstu tveimur tóktunum af upphafsstefinu. Útgáfa Perahia er mjög svipuð upprunalegu útgáfunni fyrir utan að hann breytir seinni taktinum og tónflytur hann upp um litla þríund. Eftir það endurtekur hann ferlið fimmund ofar. Því næst spilar hann sömu tvo taktana í þriðja skiptið en nú stórrí þríund neðar en annað skiptið. Upp úr þessu byrjar hann að spila frumsamið efni sem

²⁰ „Murray Perahia.”

hann notar sem tengingu yfir í næsta efni. Næsta efni sem hann vinnur með er skrautstefið A, hluta B úr S1(147-154) og leikur hann það nákvæmlega eins og er í konsertinum sjálfum. Þegar hann er búinn með þetta stef fer hann yfir í að nota sama hrynmynstur og var í fyrrnefndu stefi en nú með sínum eigin breytingum. Hann spilar efnið í ýmsum tóntegundum og tónflytur sig hægt og rólega yfir í C-dúr og spilar þá stuttan tónstiga sem leiðir yfir í nýtt stef; S3 (313-316). Hann spilar hægri höndina nákvæmlega eins og er í konsertinum en hann breytir vinstri hendinni aðeins. Í staðin fyrir að nota Alberti-bassa í vinstri hendinni leikur hann mismunandi brotna hljóma í sama taktmynstri og vinstri höndin var með upprunalega. Hann breytir nótonum ekki mikið, en það er ótrúlegt hvað það að breyta einni og einni nótu hér og þar gerir mikinn mun. Það gefur þessu einfalda stefi alveg nýjan lit. Næst kemur hann með ýmsa tónstiga sem virka sem tengingarnar yfir í næsta stef og er það enn eitt stefið úr S3 (375-377) og spilar hann það í raun alveg eins og er skrifað í konsertinum. Eftir þetta koma ýmsir tónstigar sem leiða svo út í lokatrillu kadensunnar og þaðan í grunnhljóminn og út frá honum tekur hljómsveitin við og klárar verkið. Perahia virðist vilja halda sig eins nálægt því sem Mozart skrifaði og er það eftirtektarvert að hann spilar stefin mjög svipað því sem stendur í konsertinum sjálfum. Perahia skreytir stefin töluvert minna en aðrir einleikarar sem voru til umfjöllunar í þessari ritgerð.

Áhugavert er að skoða hvernig þessir glæsilegu píanóleikarar nálgast kadensurnar á mismunandi hátt. Mitt álit er að Argerich og Pollini hafi nálgast kadensurnar á svipaðan hátt og standi nokkurn veginn mitt á milli Perahia og Fischer. Perahia virtist vilja halda sig eins nálægt stíl Mozart og hægt er en engu að síður koma með sinn eigin persónuleika í verkið. Fischer fer mest út fyrir stíl Mozart en missir aldrei sjónar á stefjum hans þrátt fyrir að hún feli þau vel í öllu skrautinu. Þessi munur á nálgunum sýnir hversu frábært fyrirbæri kadensan er. Kadensan leyfir einleikurum að setja sinn eigin persónuleika í verkið og leyfir líka hlustendum að upplifa nýtt verk í hvert skiptið sem þeir heyra það. Þessi persónulega nálgun gerir það líka að verkum að hlustendur tengjast verkinu mismikið eftir því hver er að flytja það. Einn hlustandi tengir e.t.v. ekkert við verkið í flutningi einhvers einleikara, en verður ástfanginn af því í túlkun einhvers annars. Allt þetta segir okkur að kadensan er ótrúlegt fyrirbæri.

Lokaorð

Við undirbúning þessarar ritgerðar kom ýmislegt áhugavert fram. Megintilgangurinn var að fræðast um kadensur og að greina nokkrar mismunandi kadensur eftir nokkra þekktu píanóleikara. Þegar reynt var að greina þessar kadensur kom í ljós að fyrst þurfti að fræðast um ýmislegt annað til að geta greint þær. Til að byrja með var mikilvægt að skoða píanókonserta Mozart sem eina heild og að skoða mikilvægi konsertanna í lífi hans. Þá kom í ljós að píanókonsertarnir voru afar mikilvægir þegar kom að tónsmíðum hans. Hann samdi gríðarlega marga konserta yfir langt tímabil sem sýnir okkur hvernig hann þroskaðist sem tónskáld og mætti jafnvel segja að píanókonsertar Mozart séu einhverskonar tónlistardagbók hans. Þegar hann samdi píanókonserta vildi hann ekki bara höfða til hámenntaðs tónlistarfólks heldur vildi hann líka snerta við almúgamanneskjunn. Þegar búið var að skoða píanókonsertana sem eina heild var mikilvægt að skoða næst hvað klassískur konsert væri og kom þá í ljós að hann er þriggja kafla verk þar sem einleikari spilar með hljómsveit. Einnig kom fram að fyrsti kaflinn í konsertinum er ávallt í konsertformi og var konsertformið næsti mikilvægi punkturinn til að skoða í kadensu greiningarferlinu. En til þess að skilja konsertformið þurfti fyrst að skilja ritornello-formið og sönötuformið því konsertformið er blanda af bæði ritornello-formi og sönötuformi. Eftir þetta var mikilvægt að greina konsertinn sjálfan þar sem að kadensur notast við stef og efni sem koma fram í konsertinum og við greiningu kadensanna var þörf á að vita hvaða stef og efni tiltekinn píanóleikari væri að vinna með. Til þess að geta sagt hvaða stef píanóleikarinn væri að nota þurfti fyrst að greina konsertinn sjálfan og stef hans. Hugsunin á tímum Mozart var að kadensur ættu að vera spuni þar sem einleikarar gætu unnið með efni konsertsins og sýnt hæfni sína. Þrátt fyrir spuna hugsunina skrifaði Mozart oft niður kadensur fyrir píanókonsertana sína. Engin kadensa hefur varðveist fyrir konsertinn sem var til umfjöllunar í þessari ritgerð en ef skoðaðar eru kadensur sem Mozart skrifaði fyrir aðra konserta er hægt að skilja betur hver hugsun hans var þegar kom að kadensum. Það sem allar kadensur hans höfðu sameiginlegt var að þær voru allar með upphafskafla, miðkafla og lokakafla. Þegar vitað var hvað kadensur væru var loks hægt að greina kadensur eftir píanóeinleikara. Einleikararnir sem valdir voru fyrir þessa ritgerð eru allir vel þekktir og vel virtir píanóeinleikarar sem allir hafa átt góðan og árangursríkan feril. Við greininguna tók ég eftir því að einleikararnir fylgdu ekki neinu augljósu formi og ekkert augljóst samhengi fannst á milli hugmynda þeirra fyrir utan að þau notuðu öll stefjafni úr konsertinum. Þessi skortur á líkindum er frábær því hann sýnir að hugsunin á bakvið kadensur stendur enn þann

dag í dag. Þær eru staður í tónverki þar sem tónskáldið leyfir flytjandanum að verða hluti af tónsmíðinni og gerir þannig flytjandanum kleift að tengjast verkinu á einstakan og persónulegan hátt. Fátt er fallegra en það þegar kemur að tónlist og tónsmíðum.

Heimildaskrá

„Annie Fischer.“ Britannica. Sótt 10. feb. 2021. [Annie Fischer | Hungarian pianist | Britannica.](#)

Argerich, Martha. 1960. *Martha Argerich Live, Vol. 1*. Mozart, Wolfgang, Maag, Peter. DOREMI, 2017, CD.

Árni Heimir Ingólfsson. *Saga Tónlistarinnar*. Reykjavík: Forlagið, 2016.

Barenboim, Daniel. 2018. „5 Minutes On... Mozart - Piano Concerto No. 23.“ Youtube, 8:45 mínútur, Sótt 20. Feb. 2021. https://www.youtube.com/watch?v=P6alPgSF6_U&t=107s

Fischer, Annie. 1959. *Mozart: Piano Concertos Nos. 21 & 22*. Mozart, Wolfgang, Sawallisch, Wolfgang. EMI Classics LC 6646, 2007, CD.

John Irving. *Mozart's Piano Concertos*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2004.

„Martha Argerich.“ Britannica. Sótt 15. feb. 2021. [Martha Argerich | Biography & Facts | Britannica.](#)

„Maurizio Pollini.“ Britannica. Sótt 10. feb. 2021. [Maurizio Pollini | Italian pianist | Britannica.](#)

Mozart, Wolfgang. Ritstýrt af Woodfull-Harris, Douglas. *Konzert in C für Klavier und Orchester*. Kassel: Bärenreiter, 2016.

„Murray Perahia.“ Britannica. Sótt 15. feb. 2021. [Murray Perahia | Biography & Facts | Britannica.](#)

Neal Zaslaw, ritstj. *Mozart's Piano Concertos*. Bandaríkin: The University of Michigan Press, 1999.

Perahia, Murray. 1976. *Mozart: Complete Piano Concertos*. Mozart, Wolfgang.
Sony Classical LC 06868, 2006, CD.

Pollini, Maurizio. 2006. *Mozart: piano concertos K.453 & 467*. Mozart, Wolfgang.
Deutsche Grammophon LC 0173, CD.

Warren Darcy og James Hepokoski, *Elements of Sonata Theory*, bls. 430-440.

William E. Caplin. *Analyzing Classical form*. New York: Oxford University Press, 2013.

„Wolfgang Amadeus Mozart.“ Britannica. Sótt 17. feb. 2021. [Wolfgang Amadeus Mozart | Biography, Facts, & Works | Britannica](#).