

esmuc

Treball Fi de grau

La pràctica interpretativa de les cadenzas dels concerts per a violí de W. A. Mozart

Estudiant: Jordi Consegal Pérez

Especialitat/

Àmbit/Modalitat: Interpretació Clàssica i Contemporània, Violí

Director/a: Miguel Simarro Grande

Curs: 2017-2018

Vistiplau
del director/a
del Treball

Abstract

CATALÀ: Els concerts per a violí de Mozart plantegen un problema interpretatiu que sovint ha quedat en un segon pla immerescut: el problema de la cadenza. Com que no disposem de cap cadenza escrita pel compositor per a aquests concerts se sol optar per cadenzas escrites posteriorment, però aquestes sovint no concorden estilísticament amb l'obra. Per tal de donar una resposta a aquesta problemàtica, el present treball pretén aprofundir en la pràctica interpretativa de la cadenza al segle XVIII principalment a través de la cerca de tractats de l'època i altra bibliografia i d'anàlisi de cadenzas existents. El treball proporciona la informació necessària per prendre una decisió interpretativa històricament informada respecte de la cadenza i inclou una cadenza pròpia per al primer moviment del concert núm. 5 en La major de Mozart.

CASTELLANO: Los conciertos para violín de Mozart plantean un problema interpretativo que a menudo ha quedado en un inmerecido segundo plano: el problema de la cadenza. Al no disponer de ninguna cadenza escrita por el compositor para estos conciertos se suele optar por cadenzas escritas posteriormente, pero muchas veces estas no concuerdan estilísticamente con la obra. Para dar una respuesta a esta problemática, el presente trabajo pretende profundizar en la práctica interpretativa de la cadenza en el siglo XVIII principalmente a través tratados de la época y otra bibliografía y del análisis de cadenzas existentes. El trabajo proporciona la información necesaria para tomar una decisión interpretativa históricamente informada con respecto a la cadenza y incluye una cadenza propia para el primer movimiento del concierto n.º 5 en La mayor de Mozart.

ENGLISH: The Mozart violin concertos lay out a problem which has frequently been left in an undeserved background: the problem of cadenzas. Given that there are not cadenzas written by the composer for these concertos, performers usually choose cadenzas which have been written later. But, unfortunately, these cadenzas seldom fit stylistically with the piece. With the purpose of giving an answer to this problem, the present project expects to go into detail about the performance practice of the cadenza in the eighteen century, basically through epoch treatises and other bibliography and the analysis of existent cadenzas. The work provides all the information needed to make an historically informed decision about the cadenza and it includes my own cadenza for the fifth Mozart's violin concerto in A major.

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ	1
2. ORIGEN I HISTÒRIA DEL CONCERTO	3
2.1. Etimologia i primers usos del terme	3
2.2. El concerto instrumental	3
2.3. Les innovacions de Vivaldi	4
2.4. Evolució cap al concerto clàssic	5
2.5. Forma del concerto	6
2.6. Importància del concerto	7
3. ORIGEN I HISTÒRIA DE LA CADENZA	8
3.1. Etimologia i primeres aparicions del terme	8
3.2. Evolució del significat del terme i aclariments	9
4. CARACTERÍSTIQUES DE LA CADENZA AL SEGLE XVIII	12
4.1. Durada de la cadenza	12
4.2. Particularitats instrumentals	14
4.3. Respecte de la citació temàtica dins la cadenza	16
4.4. Desenvolupament harmònic en la cadenza	17
4.5. Improvisació en les cadenzas de Mozart	20
4.6. Estructura de la cadenza	24
5. LES CADENZAS PELS CONCERTS PER A VIOLÍ DE MOZART EN L'ACTUALITAT	26
6. CONCLUSIONS	29
7. AGRAÏMENTS	32
8. BIBLIOGRAFIA	33
9. ANNEX	37
a) Cadenza pròpia per al 1r mov. del concert en La major K219 de Mozart.	37
b1) W.A.Mozart. Cadenza del 1r mov. de la simfonia concertant per a violí i viola K364.	38
b2) W.A. Mozart. Cadenza del 1r mov. del concert per a piano i orquestra en Mi bemoll major K271 “Jeunehomme”.	39
b3) W.A. Mozart. Cadenza del 2n mov. del concert per a piano i orquestra en Re major K175.	41

1. INTRODUCCIÓ

Els concerts per a violí de Mozart són un repertori que qualsevol violinista ha interpretat en alguna ocasió, ja sigui en l'àmbit acadèmic, com a obra de concert o com a obra obligatòria en qualsevol prova d'accés a una orquestra. Aquests concerts, però, presenten una dificultat afegida, ja que requereixen d'una decisió interpretativa que normalment no cal prendre. Aquesta consisteix en què en el punt culminant de cada moviment de cadascun dels concerts cal interpretar una cadenza i Mozart no en va deixar cap d'escripta. Per donar una solució a aquesta problemàtica, les diverses edicions inclouen sempre una o varies cadenzas escrites per diversos compositors per cada moviment del concerto. Amb això sol cessar la preocupació de l'interpret, que escull la que li agrada més i la inclou de forma natural en el corpus de l'obra.

El que és sorprenent és que les edicions *urtext*, que tracten la font musical amb el màxim respecte, inclouen unes cadenzas que en la seva àmplia majoria han estat escrites a finals del segle XIX o a principis del XX. Per això, si el propòsit de l'interpret és fer una interpretació històricament informada, interpretar aquestes cadenzas porta a una incongruència estilística important, sobretot entenent que una de les màximes de la tradició clàssica és intentar seguir la voluntat del compositor. La problemàtica és la següent: si el compositor dóna espai a la faceta més creativa de l'interpret per la improvisació de la cadenza, com podem intentar esbrinar aquesta voluntat del compositor? És a dir, què podia esperar Mozart que sonés en aquestes cadenzas?

Preguntes com aquestes han sigut les que m'ha portat a escollir aquest treball. Com que una resposta inequívoca sobre la voluntat de Mozart en els seus concerts sembla quimèrica, sí que podem intentar entendre el gènere del concerto i la cadenza en l'època per aproximar-nos al que pels contemporanis a Mozart o Mozart mateix haguessin entès per una bona cadenza. En el present treball, doncs, explicaré el fenomen de la cadenza al segle XVIII i el concretaré en els concerts per a violí de Mozart, donada la seva rellevància dins el cànon clàssic.

Em plantejo dos objectius bàsics. Per una banda, contextualitzar la cadenza investigant sobre el paper del concerto amb instrument solista en l'època de Mozart i la funció que hi tenia la cadenza i, per altra, conèixer quins criteris estètics marcaven la interpretació de les cadenzas al segle XVIII, sempre orientant-me cap als concerts per a violí de Mozart.

Encara que no és directament un objectiu del treball, he cregut oportú aplicar els coneixements que pugui obtenir d'aquest corpus teòric del treball en inventar una cadenza en estil clàssic, amb la ferma voluntat d'encoratjar a violinistes i intèrprets de concerts de Mozart en general a fer un pas més enllà en la interpretació d'aquesta obra del cànon, estudiant-la de forma crítica per poder així

prendre decisions amb fonament. Més encara, els encoratjo a què no es limitin a la interpretació canònica d'aquesta obra (i, per extensió, de totes les obres del cànon) sinó que s'involucrin de forma més directa en la música que interpreten.

Les metodologies utilitzades consisteixen en una extensa cerca bibliogràfica, que inclou treballs acadèmics actuals en relació a la cadenza i tractats d'interpretació de referència de l'època, i en l'observació i anàlisi d'aspectes concrets en cadenzas escrites pel mateix Mozart pels concerts per a piano i orquestra. També em baso en la cerca de discos i material audiovisual que em permetin aproximar-me a la realitat de la interpretació de les cadenzas dels concerts de Mozart en l'actualitat. Finalment, en l'àmbit de la recerca artística, el mètode consisteix en la creació musical, que en aquest cas consisteix en la creació d'una cadenza per al primer moviment del concerto KV219 núm. 5 en La major.

Primerament, contextualitzaré la cadenza dins del gènere del qual forma part, el concerto, explicant breument la història del gènere fins a finals del segle XVIII i definint la seva funció dins del món musical de la segona meitat del segle XVIII. Després entraré en la cadenza en si, parlant sobre el seu origen i la seva evolució tant en música vocal com en música instrumental. Seguidament, en el bloc principal del treball, definiré les característiques de la cadenza a la segona meitat del segle XVIII endinsant-nos en aspectes concrets d'aquesta en relació a l'estructura, l'harmonia, la durada i en l'ús de la improvisació. Posteriorment, faré una pinzellada del panorama actual pel que fa a la interpretació de les cadenzas dels concerts per a violí de Mozart per tal de veure les diferents opcions que se'ns presenten. Finalment, i utilitzant el que hagi après sobre la cadenza, n'escriuré una amb la intenció que respongui a les pautes que es donaven per la seva interpretació al segle XVIII. La cadenza pròpia, junt amb les cadenzas de Mozart que descriu harmònicament en el treball, es troba a l'annex.

2. ORIGEN I HISTÒRIA DEL CONCERTO

2.1. *Etimologia i primers usos del terme*

El terme concerto prové del verb llatí *concertare*, que significa debatre o disputar. En l'italià de l'època, però, *concertare* té un significat d'acordar o posar en comú. Totes dues definicions estaven vigents durant el naixement de la paraula concerto, cosa que dificulta una definició inequívoca.

La primera aparició del terme és de l'any 1519 a Roma, on s'escriu “un concerto di voci in musica” i no hi ha instruments involucrats, però en aquesta època la paraula concerto també s'utilitza en referència a conjunts on hi ha instruments. Per exemple, l'any 1566, en el context del casament de Francesco Medici i Joana d'Àustria, el terme és utilitzat per definir conjunts mixtos entre veus i instruments: “La musica di questo primo intermedio era concertato da... [segueix enunciant diversos instruments]”.

El terme és en un principi lleugerament ambigu, ja que no es diferencia en aquesta època de la paraula simfonia. Tampoc és del tot evident la seva diferència respecte del motet, ja que autors com Schütz les utilitzen per definir conjunts instrumentals amb veus i instruments. Tot i això, quan aquestes obres tenen solistes s'anomenen sempre concertos. Aquest ús del terme concerto, en referència a una obra per a veu amb acompanyament instrumental, es troba prèviament a Itàlia i, de fet, s'expandeix cap a països germànics gràcies al *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius, un tractat escrit en tres volums entre 1614 i 1619 sobre història de la música, organologia i terminologia musical en música vocal.¹

2.2. *El concerto instrumental*

L'origen del concerto instrumental va lligat a l'aparició de les primeres orquestres en les ciutats de Bolonya i Roma, on el terme designa una obra similar a la sonata però escrita per a orquestra de corda. L'escriptura es despenia parcialment de l'elaboració contrapuntística per oferir textures homofòniques, diàleg i citació temàtica.²

En les dues ciutats italianes esmentades trobem models d'organització de l'orquestra diferents i amb ells formes de concerto que també presenten diferències. A Roma el model d'orquestra consistia en

¹ Paul Griffiths (2001). “Concerto” A: Sadie, Stanley [ed]. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition. London: Macmillan Publishers Limited.

² *Ibid.*

una formació de trio sonata (dos violins, violoncel o llaüt i continuo) a la qual s'hi afegia un grup més nombrós format pels mateixos instruments doblats amb la possibilitat d'afegir-se contrabaixos o violes. Al primer grup se'l denominava *concertino* i al segon *ripieno*. Són exemples d'obres escrites per aquest tipus de formacions els *Concerti Grossi* op 6. de Corelli.

Mentrestant, a Bolonya el model era lleugerament diferent ja que consistia en una orquestra en quatre parts (violins primers i segons, violes i violoncels) on s'escrivien les parts de solista quan eren necessàries a la part de ripieno. Quantz o Torelli, per citar dos exemples, escriuen per aquesta formació. De fet, Torelli es podria considerar "l'inventor del concerto", ja que escriu els primers concertos instrumentals que s'imprimeixen. En el prefaci dels seus concertos explica la diferència entre *solo* i *tutti*, cosa que dóna a entendre fins a quin punt la terminologia encara no estava establerta a principis del segle XVIII.³

2.3. Les innovacions de Vivaldi

Fins aquí podem parlar del concerto com una ramificació de la sonata adaptada a les noves formacions que van començar a sorgir a finals del segle XVII, però aquesta definició canvia amb *l'Estro Armonico* op. 3 d'Antonio Vivaldi. En aquest conjunt de concertos trobem innovacions importants que influeixen a la gran majoria de compositors posteriors.

Una d'aquestes innovacions consisteix en què per primera vegada s'utilitza de forma habitual la forma ritornello en un concerto. Aquesta forma, que consisteix en una alternança entre "tornades" de l'orquestra i episodis del solista, prové de l'*aria da capo*⁴ i permet molta flexibilitat tant en la durada com en la mateixa estructura interna de l'obra. Vivaldi també va innovar en l'ús dels recursos de l'orquestra, buscant textures que resultessin impactants per l'oient com per exemple l'uníson en tutti, i va marcar un nou estàndard de virtuosisme en les parts de solo.⁵

Aquestes innovacions van fer dels concerts de Vivaldi obres molt polivalents, ja que es podien interpretar en contextos sacres o seculars, públics o privats i festius o cerimonials, i per aquest motiu van esdevenir molt populars. La seva repercussió va ser tal a Itàlia que molts autors van adaptar el seu estil a les contribucions de l'autor venecià. És el cas de Pietro Locatelli amb l'Arte del Violino o de Tartini amb els seus concerti per a violí. Aviat aquest estil va arribar als països

³ Paul Griffiths (2001). "Concerto".

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

germànics i va tenir molt bona acollida. De fet, molts autors com Telemann, Bach o Pissendel el van adpotar de forma més o menys evident.⁶

A Anglaterra, en canvi, els concerts de Vivaldi no van ser populars. Sí que ho van ser els de Corelli, que van tenir un impacte equiparable al de Vivaldi a Itàlia. També en el cas de Corelli molts compositors posteriors van ser influenciats pel seu estil, com Francesco Geminiani, que era alumne seu, o Georg Friedrich Handel.

Des de l'origen del concerto instrumental, aquest gènere va tenir moltes variants. Es pot dir que el descendent del concerto romà va ser el *concerto grosso*, mentre que del tipus de concerto originari de Bolonya es va acabar constituïnt el concerto per a solista. Respecte als concertos grossos cal aclarir que no tots els concertos amb més d'un solista són necessàriament concertos grossos i de fet s'ha d'evitar veure el *concerto grosso* com un antecedent del concerto per un o més d'un solista al segle XVIII.⁷

2.4. Evolució cap al concerto clàssic

Si bé els concertos grossos van ser la forma predominant durant les primeres dècades del segle XVIII, a mitjans de segle el concerto solista s'havia imposat. La tradició del *concerto grosso*, però, va evolucionar cap a la simfonia concertant. Malgrat que aquest gènere no va ser molt prolífic en tenim dos exemples en Mozart (la simfonia concertant per a violí i viola i l'escripta per oboè, clarinet, trompa i fagot, d'autenticitat dubtosa) i un en Haydn (per violí, violoncel, oboè i fagot) entre d'altres.

Tot i que es van escriure concertos solistes per a tots els instruments, els més populars van ser el violí, la flauta i, molt especialment el piano. Això s'observa amb l'evolució de les publicacions de l'editorial de música més rellevant del moment, Breitkopf, que si l'any 1762 incloïen 177 concertos per a violí i només 105 per a piano, l'any 1787 publicava 270 concertos per a violí però 393 per a piano.

Tot i produir-se canvis constants en tots els aspectes del concerto la seva essència no canvia, continua sent un gènere que té com a base l'oposició d'un grup a un solista, una característica que comparteix amb l'ària i que fa que els dos gèneres estiguin molt emparentats.⁸

⁶ Paul Griffiths (2001). "Concerto".

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

2.5. Forma del concerto

L'estructura del primer moviment d'un concert clàssic deriva de la forma ritornello dels concertos que va introduir Vivaldi, i està influït per elements de la sonata. Abans d'explicar les relacions entre aquests gèneres, vegem la forma que William E. Caplin proposa en el llibre *Classical Form*:

1. **Ritornello inicial.** L'orquestra exposa els temes més importants del concerto, però gairebé mai exposa tot el material temàtic. Serveix per generar expectació per l'entrada del solista i gairebé mai s'allunya del to principal.
2. **Primera secció solista.** Aquesta secció funciona com a exposició en una sonata i modula a una tonalitat subordinada (normalment la dominant). Si bé molt habitualment el solista utilitza en aquesta secció material temàtic del ritornello inicial, pràcticament sempre introdueix nous elements temàtics.
3. **Ritornello orquestral.** L'orquestra estableix la nova tonalitat abans de començar el desenvolupament. Sol ser un fragment enèrgic que enllaça amb el punt dinàmic que ha establert el solista al final de la seva primera intervenció.
4. **Segona secció solista.** Tendeix a ser menys temàtica que la primera secció i utilitza figuracions virtuoses com escales o arpegis, quedant en aquest punt l'orquestra en un pla secundari.
5. **Tercera secció solista.** El solista reexposa el material temàtic de la seva primera intervenció i també inclou elements del ritornello inicial que en proporció a la primera secció solista fan que aquesta reexposició sigui més del ritornello inicial que no del primer solo.
6. **Ritornello final.** Completa el marc estructural del moviment, i es veu interromput gairebé sempre per la cadenza. També presenta un caràcter anàleg al primer ritornello orquestral i conclou el moviment.⁹

Caplin posa de manifest les semblances i diferències d'aquest gènere amb la forma sonata, malgrat que adverteix que no es pot explicar completament aquest gènere amb aquesta forma, ja que molts elements compositius corresponen a la forma del *ritornello*. Entén la primera secció solista com l'exposició de la qual no en forma part el ritornello inicial. Això ho argumenta dient que no modula a una tonalitat subordinada, una característica important en l'exposició de la forma sonata. D'aquesta forma el ritornello inicial funciona com una introducció. La segona secció solista

⁹ William E. Caplin (1998). *Classical Form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press. (pp. 243-250)

correspondria de forma força exacta al desenvolupament i la tercera secció solista correspondria a la reexposició.

Charles Rosen, un altre autor de referència pel que fa a l'estil clàssic,¹⁰ parla sobre el concerto en termes similars que Caplin, però amb algunes diferències. Per exemple, ell distingeix 7 parts en l'estructura del concerto, afegint un ritornello entre la segona i la tercera secció solista. Amb els concerts per a violí de Mozart com a referència, aquest ritornello que Rosen afegeix respecte a l'estructuració de Caplin és sempre molt breu i pràcticament es limita a cadenciar el desenvolupament i donar uns instants de pausa a l'interpret.

Rosen, a part de profunditzar sobre la influència de la sonata en el concerto, també fa èmfasi en la relació entre el concerto i l'ària. Tal com diu, "són dues formes molt emparentades: amb freqüència són, de fet, idèntiques."¹¹ La semblança bàsica es troba en l'essència dels dos gèneres, que consisteix en la contraposició de la massa a l'individu.

Si bé l'esquelet del concerto està molt estudiat, sempre hi ha subtileses en què els teòrics presenten opcions lleugerament diferents. És per això que s'ha d'entendre sempre que aquests esquemes formals són sempre posteriors a la creació de l'obra i per tant s'han de veure amb perspectiva i flexibilitat. Per fer-nos una idea general del que és el concerto són molt útils, però no s'ha de pretendre poder encaixar cada concerto individualment en aquesta forma de manera exacta, sinó observar les particularitats de cada obra per veure on s'intueix el límit de la flexibilitat en la forma del concerto.

2.6. Importància del concerto

Amb l'auge de la música instrumental a finals el segle XVIII el concerto va adquirir un paper protagonista en els espectacles musicals públics, encara que el principal espectacle d'aquestes característiques seguia sent l'òpera.¹² Això és degut primerament a què era un gènere que permetia la inclusió de músics amateurs i professionals en un mateix conjunt instrumental, de forma que cadascú trobava el seu lloc fent o bé el *ripieno* o bé la part solista. També admetia ser interpretat en molt contextos diferents. De fet, s'interpretaven concertos tant de forma pública (com el cas dels *Concerts Spirituels* a París) com privada, normalment per l'entreteniment de la cort o per ser

¹⁰ És l'autor *Formas de Sonata* (1980) i *El Estilo Clásico: Haydn, Mozart, Beethoven* (1986).

¹¹ Charles Rosen (1980). *Formas de Sonata*. Cooper City: SpanPress Universitaria. (p. 83)

¹² William E. Caplin (1998). *Classical Form*. (p. 243)

interpretats en entorns més familiars. Però també es podien incloure en misses (especialment a Itàlia), en oratoris (a Anglaterra) o fins i tot en els intermedis d'òperes o produccions teatrals.¹³ Ara bé, el fet que el concerto fos un gènere rellevant no ens ha de fer perdre la perspectiva del paper d'aquesta música al segle XVIII. Cal tenir en compte que el concepte de concert públic, si bé al XVIII existia, no era habitual. De fet, a Salzburg i Viena els concerts públics eren pràcticament desconeguts. Els llocs on realment es desenvolupava la vida musical que va donar lloc a les obres que actualment incloem en el cànon clàssic eren les corts de ciutats com Berlin, Mannheim, Dresden, París, Viena i del palau d'Essterháza (Hongria).¹⁴ Per altra banda, la rellevància de la música no era la que adquiriria a partir del segle XIX. De fet, era música incidental per acompanyar actes socials, on el músic era un servent més del noble. Com a servent, la seva feina consistia a escriure obres adequades per a diferents contextos, de forma que l'intent de relacionar les circumstàncies personals de la vida d'aquests compositors i les seves obres no té gaire sentit en aquesta època.

3. ORIGEN I HISTÒRIA DE LA CADENZA

3.1. Etimologia i primeres aparicions del terme

Les primeres aparicions de la paraula *cadenza* daten de finals del segle XV com a sinònim de la paraula *clausula*, que significa conclusió i que deriva del verb llatí *cadere*. Donat que ni en les llengües romàniques ni en l'anglès hi ha una paraula específica que correspongui al significat actual de *cadenza* i que el diferencï del *cadència*, s'ha adoptat el mot italià per referir-s'hi. De fet, hi va haver intents de clarificar aquesta diferència i es va acabar establint el que havia escrit J. Rousseau al *Dictionnaire de musique* de l'any 1768.¹⁵ En aquest diccionari diferencia la paraula italiana *cadenza*, entesa com a embelliment d'una *cadència*, de la paraula francesa *cadence*, que significa resolució harmònica al final d'una frase musical.

¹³ Paul Griffiths (2001). "Concerto".

¹⁴ Robert Moore (1992). "The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 23, No. 1 pp. 61-84. (p. 67)

¹⁵ a Paul Griffiths (2001). "Concerto".

3.2. Evolució del significat del terme i aclariments

Un dels primers escrits on trobem la paraula *cadenza* amb un significat diferenciat de cadència és al *Toscanello de la Musica* de Pietro Aaron, escrit l'any 1523, on hi ha un capítol titulat “de la terminatione u orrai dire, *cadenza ordinata nel soprano*”. Paral·lelament, altres autors com Bermudo, Tomás de Santa María, Ortiz i Fink parlen sobre ornamentacions al final de les frases musicals, però sense etiquetar-les com a *cadenza*.¹⁶

Amb els inicis de l'òpera aquests ornaments al final de les frases musicals van esdevenir importants en tant que permetien emfatitzar determinades paraules en el text. A més donaven brillantor als finals de les obres i permetien als solistes mostrar el seu virtuosisme a través de la improvisació de passatges cada cop més florits. De fet, trobem l'any 1585 el tractat *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi essercitar nel diminuir* de Giovanni Bassano, una guia on s'explica com improvisar *cadenzas*. Però molts compositors, com Monteverdi o Caccini, desconfiaven de les habilitats en improvisació dels intèrprets i escrivien les seves pròpies.¹⁷

Al segle XVII la importància del virtuosisme en la música vocal s'incrementa força i amb això els ornaments i les *cadenzas* adquireixen un paper més protagonista. Habitualment s'indica la *cadenza* amb una fermata, però també se solen utilitzar paraules com *solo*, *tenuto* o *ad arbitrio*. A més, la música instrumental també guanya cada cop més importància i el virtuosisme hi està sempre present.

Quant a la música instrumental, s'han designat com a *cadenzas* alguns passatges virtuoses del segle XVII i primera meitat del XVIII que realment no es poden explicar com a *cadenzas*. La causa d'això, tal com diuen Badura-Skoda i Drabkin, és “la falta de consistència de les mateixes fonts, i en part el desig del segle XX d'identificar els antecedents de la *cadenza* clàssica, i en part per la tendència d'utilitzar el terme *cadenza* per qualsevol passatge de figuració virtuosa a prop d'una cadència”¹⁸. En relació a això hi ha tres termes que s'han de diferenciar de la *cadenza*.

El primer és el *capriccio*, que és un passatge de molta dificultat instrumental que es podia inserir en un concerto o bé interpretar-se per separat, donada la seva gran extensió i unitat. De fet, era tal la seva independència respecte del concerto que Furetière l'any 1690 les descriu com a obres de música i no com a passatges inclosos en una altra. Un exemple excel·lent de *capriccios* són els 25

¹⁶ Eva Badura-Skoda i William Drabkin (2001). “Cadenza”. A: Sadie, Stanley [ed]. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition. London: Macmillan Publishers Limited.

¹⁷ a Eva Badura-Skoda i William Drabkin (2001). “Cadenza”.

¹⁸ *Ibid.*

capriccios de l'opus 3 de Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) que estan pensats per ser inserits en els 12 concertos inclosos en *l'Arte del Violino*.¹⁹ El terme *capriccio* s'utilitza des del segle XVI i ha sigut el títol d'obres de Caccini, Vivaldi, Tartini o Bach. De fet, la “cadenza” més famosa de Bach, la del cinquè concert de Brandenburg, és més aviat un passatge propi de la tradició del *capriccio* que no un antecedent de la cadenza clàssica.

El segon terme que pot donar lloc a confusions és la *perfidia*, un passatge on un instrument improvisa sobre una nota pedal del baix. Un exemple de perfidia el trobem en la sonata op. 5 núm. 3 de Corelli. Pel fet que l'instrument no està sol quan toca el passatge, ja no es pot considerar una cadenza.

El darrer és el terme alemany *eingang*, un passatge molt breu del solista que condueix d'una secció a una altra en el concerto. Tot i que es troben *eingänge* en els primers moviments del concerto, aquest fragment apareix de manera més recurrent en la forma rondó habitual del tercer moviment dels concertos clàssics. Tot i que manté algunes similituds amb la cadenza, com la mètrica lliure o el caràcter improvisatori, no fa la mateixa funció que la cadenza, ja que no s'interpreta sobre un V⁶⁻⁴. Sovint, encara que no exclusivament, es fan sobre acords de dominant i poden aparèixer en més d'una ocasió en un mateix moviment.

Veiem que cap d'aquests passatges té simultàniament dues de les característiques essencials de la cadenza, que són el caràcter improvisatori i el fet que es toquin després del darrer V⁶⁻⁴ de l'obra, i que per tant és important diferenciar-los. Ara bé, això no significa que no hi haguessin cadenzas instrumentals en el segle XVII. Per exemple, en trobem una al concert en mi major per a violí de Bach BWV 1042.

Per als lectors més interessats incloc una taula amb els principals tractats on es parla de la cadenza, des del de Pietro Aaron fins al darrer del segle XVIII, el de Daniel Gottlob Türk:

Autor	Llibre	Any	Observacions
Pietro Aaron	Toscanello in Musica	1539	Cap. XVIII - De la terminatione o uorrai dire, cadenza ordinata nel soprano.
Girolamo Frescobaldi	Toccate e Partite, Preface	1615 i 1628	Explica la necessitat de tocar les cadenzas a poc a poc, encara que estiguin escrites amb figuracions ràpides.

¹⁹ De fet, dins del capriccio n° 25 “El Laberint” hi trobem insertada una cadenza, que si bé rep aquesta nomenclatura, no correspon tampoc amb el que s'entén per cadenza ja que no hi ha cap acord de V⁶⁻⁴. Això fa plantejar-se la necessitat de tractar la terminologia amb certa flexibilitat.

J. A. Herbst	Musica Moderna Prattica	1658	Descriu la cadenza com a embelliment vocal provinent d'itàlia.
Pier Francesco Tosi	Opinioni de' cantori antichi, e moderni	1723	Es queixa sobre l'excessiva duració de les cadenzas en molts cantants.
Johann Joachim Quantz	Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen	1752	Hi ha un capítol titulat "Instruccions senzilles i fonamentals sobre com improvisar ornaments i cadenzas."
Joseph Riepel	Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst	1752	Dedica un capítol a explicar les possibles resolucions tonals enganyoses en la cadenza.
Carl Philipp Emmanuel Bach	Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen	1753	Fa una explicació acurada de les cadenzas per a piano.
Frederich Agricola	Introduction to the Art of Singing	1757	Dedica un capítol a les cadenzas. Inclou algunes opinions de Tosi i les comenta.
Giuseppe Tartini	Traité des agrémens de la musique	1771	Diferencia les <i>cadences naturelles</i> (el que actualment elaboracions melòdiques en els processos cadencials) de les cadences artificelles (que denomina com a <i>point d'orgue</i> , i que corresponen al que entenem per <i>cadenza</i>).
Hiller	Pratiche sopra il canto figurato	1774	Admet cadenzas vocals amb més d'una respiració.
Giambattista Mancini	The art of singing	1774	Parla sobre la durada de les cadenzas vocals i els possibles problemes amb la respiració.
Daniel Gottlob Türk	Klavierschule	1789	Proporciona deu consells sobre com escriure una cadenza.

TAULA 1. Principals tractats on es parla de la cadenza (s. XVI-XVIII).

4. CARACTERÍSTIQUES DE LA CADENZA AL SEGLE XVIII

Malgrat que una definició prou acurada de la cadenza en poques línies és possible, no pot englobar totes les subtileses que aquesta part del concerto amaga. Per això he considerat oportú explicar la cadenza a través de les seves particularitats, cosa que també permet estructurar millor un tema tan acotat i alhora tan ampli. A més, ja hem anat establint en l'apartat anterior diversos elements essencials de la cadenza que permeten entrar directament en matèria.

4.1. Durada de la cadenza

L'augment progressiu de la durada de les cadenzas al llarg del segle XVIII tant en música vocal com instrumental no va generar pas poques reaccions per part dels teòrics de l'època, que es queixaven de forma vehement de la necessitat de molts intèrprets de demostrar les seves habilitats tècniques en una cadenza. Consideraven que acabava sent una mostra descontrolada de virtuosisme i perjudicava el conjunt de l'obra. Un exemple d'aquestes queixes és la del cantant Pier Francesco Tosi, l'any 1723:

Every Air has (at least) three Cadences, that are all three final. Generally speaking, the Study of the Singers of the present Times consists in terminating the Cadence of the first Part with an overflowing of Passages and Divisions at Pleasure, and the Orchestre waits; in that of the second the Dose is encreased, and the Orchestre grows tired; but on the last Cadence, the Throat is set a going, like a Weather-cock in a Whirlwind, and the Orchestre yawns.²⁰

Però no eren només els cantants els que solien fer cadenzas excessivament llargues. El violinista i compositor Benedetto Marcello, per exemple, es burla de les “cadenza lunghissime” del violí solista en una pamflet satíric dirigit al món de l'òpera de l'època moderna, *Il teatro alla moda de (1720)*.²¹ En el *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (1752)*, Joachim Quantz argumenta en contra de fer les cadenzas massa llargues, com també diu que amb una cadenza per obra (s'entén que en un concerto parla d'una cadenza per cada moviment) és suficient, ja que, si n'hi ha massa, l'objectiu de sorprendre a l'espectador un darrer cop al final de l'obra perd el sentit. Va

²⁰ Pier Francesco Tosi (1723), *Opinioni de' cantori antichi e moderni a* Eva Badura-Skoda i William Drabkin (2001), “Cadenza”. A: Stanley Sadie [ed], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition. London: Macmillan Publishers Limited.

²¹ Badura-Skoda i Drabkin.

especialment referit als cantants, que en una *ària da capo* podien acabar fent fins a cinc cadenzas: dues en la primera part, una en la segona i dues més en el *da capo*.²²

Daniel Gottlob Türk en la *Klavierschule* (1789) també es queixa de l'abús en les cadenzas, argumentant que "l'interpret s'esforça no només en aconseguir una llargada sense sentit sinó que introdueix tot tipus d'idees que no tenen ni la més mínima relació amb l'obra".²³ Especifica de forma clara la duració que segons el seu criteri hauria de tenir una cadenza: en el cas de la veu i dels instruments de vent, diu que és preferible que la cadenza no sigui més llarga que una respiració de l'interpret, però que en el cas d'instruments de corda aquesta norma no s'ha de seguir estrictament.²⁴ Türk també especifica en els deu consells que dona sobre com fer cadenzas que en moviments lents les cadenzas han de ser més breus, sobretot perquè si el moviment és tranquil i no gaire virtuós la cadenza tampoc té perquè ser-ho. En relació a la norma de fer la cadenza vocal en una sola respiració, de vegades, tal com diu Mancini en *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774), podia obviar-se per evitar la vergonya de quedar-se sense aire pel trino final i demostrar poca capacitat respiratòria.²⁵ Mancini també adverteix als cantants sobre que no dona més crèdit el fet de fer una cadenza més llarga.

Veiem doncs que la llargada de la cadenza era una qüestió polèmica i també que anava lligada als recursos que cada instrument podia oferir, és a dir que com més possibilitats tenia l'instrument la cadenza tendia a ser més llarga.

Dos dels recursos que permetien una major variabilitat i per tant una major llargada de la cadenza eren l'ampli registre i especialment la capacitat de fer polifonia, que era possible en el piano, en cadenzas per més d'un solista o, de forma parcial, en instruments de corda. Per tal de veure fins a quin punt Mozart s'estenia o no en la cadenza observem la taula que proposa Joseph P. Swain on relaciona la llargada d'alguns concerti per piano de Mozart amb la de les seves cadenzas.

²² Joseph P. Swain (1988), "Form and Function of the Classical Cadenza". *The Journal of Musicology*, Vol. 6, No. 1, p. 32

²³Swain, p. 33

²⁴ *Ibid.* De fet, aquesta pauta ja l'enuncia Tosi en un escrit anterior, que Türk no cita.

²⁵ Badura-Skoda i Drabkin.

Obra	Duració en compassos del concerto (cadenzas incloses)	Duració en compassos de les cadenzas	% Duració de la cadenza respecte el concerto
K453, I	372	37	10.1
	374	39	10.4
K453, II	141	19	13.5
	136	14	10.3
K. 456, I	382	18	4.7
	399	35	8.8
K456, III	357	33	9.2
K459, I	433	34	7.9
K459, III	559	53	9.5

TAULA 2. Relació entre la durada dels concerts de Mozart i les seves cadenzas. A Joseph P. Swain (1988), “Form and Function of the Classical Cadenza”.

La cadenza ocupa de mitjana menys d’una desena part del moviment. Tenint en compte que les cadenzas per a piano, com hem dit, són les que proporcionalment tendeixen a ser més llargues respecte de l’obra, podem dir que per norma general una cadenza per instrument de corda mai hauria de sobrepassar aquesta proporció per no esdevenir excessivament llarga, i de fet hauria de tendir a ser més aviat curta.²⁶

En relació al *tempo*, Türk diu que tant en temps lents com en ràpids una cadenza no ha de romandre gaire temps en una mateixa velocitat i que ha de donar la sensació d’un desordre ordenat. Compara la cadenza amb un somni, que si bé mai és del tot coherent fa una impressió general molt clara.²⁷ En relació a això coincideix plenament amb Quantz, que diu que la cadenza ha de consistir més aviat en idees desconnectades que no pas en una llarga línia melòdica.

4.2. Particularitats instrumentals

Inevitablement, les possibilitats d’una cadenza estan delimitades per les possibilitats de l’instrument o instruments que l’estan interpretant. Ja hem establert la relació entre la durada de la cadenza i l’instrument que la interpreta, però les diferències més rellevants entre cadenzas per diferents

²⁶ Frederick Neumann (1986). *Ornamentation and improvisation in Mozart*. Princeton, N.J.: Princeton University Press. (p. 261)

²⁷ Daniel Gottlob Türk (1789), *Klavierschule* a Badura-Skoda i Drabkin.

instruments s'observen principalment en l'exploració dels seus recursos i facilitats. En aquest sentit, en les cadenzas s'acostuma a veure una escriptura molt idiomàtica, molt adaptada a l'instrument. En el cas del piano, és molt comú l'ús abundant dels límits del seu registre, que en època de Mozart era de 5 octaves (des del fa -1 fins al fa 5)²⁸, especialment en el registre greu, a través d'amples arpegis o escales diatòniques o cromàtiques. En el cas de la veu, els arpegis s'eviten i es tendeix a fer escales i passatges sense grans salts, com també notes mantingudes amb *meza di voce* per iniciar la cadenza, tal com apunten Tartini i Mancini en els seus tractats.²⁹ En el cas del violí són molt habituals, a part de les escales que arriben al registre més agut de l'instrument, els passatges que inclouen cordes obertes o dobles cordes relativament senzilles, com terceres, sextes o octaves puntuals.

Fins ara encara no hem parlat dels casos en què hi ha més d'un instrument involucrat, però hi ha diversos exemples de cadenzas grupals en Mozart i varies d'aquestes sí que estan escrites pel propi compositor. Algunes, com la del concert per a arpa i flauta, no s'han conservat però en tenim exemples extraordinaris per a diverses formacions.

Un primer exemple, i el més proper al tema que ens ocupa, és la de la simfonia concertant per a violí i viola. En aquesta obra les cadenzas de tots tres moviments estan escrites pel mateix Mozart i són una font molt valuosa. En la del primer moviment, que dura 26 compassos, el violí i la viola es van alternant la interpretació de passatges ràpids acompanyats per un suport harmònic de l'altre instrument, amb caràcter de duet operístic especialment perceptible en els passatges homofònics a distància de dècima. En el segon moviment, aquesta sensació de duet es fa encara més palesa en una cadenza de 19 compassos que inclou el tema principal del moviment. Encara que en el tercer no hi ha una cadenza com a tal sí que hi trobem un petit passatge virtuós per cada instrument que tot i no fer la funció de la cadenza funciona com a moment més brillant del moviment.

Un altre cas rellevant és el de la cadenza del tercer moviment de la Sonata K306/3001 en Re major. Aquí el piano porta tota la iniciativa de la cadenza i el paper del violí es limita a intervenir de forma molt breu en les grans escales i arpegiacions del piano per tot el teclat. En alguns moments el violí es limita a doblar al piano, ja sigui a l'uníson, per sextes o per terceres. En aquesta cadenza la

²⁸ Mozart's Original Instruments. Disponible a <<http://www.mozarteum.at/en/museums/mozarts-original-instruments.html>>. Consultat: Març de 2018. Respecte d'això, Robert Levin adverteix que és molt habitual sobrepasar el registre de l'instrument en la cadenza, i que no és recomanable, ja que és un registre que forçosament no ha aparegut en cap moment del concerto.

²⁹ Giuseppe Tartini (1771). *Traité des agréments de la musique* a Badura-Skoda i Drabkin i Jean Baptista Mancini (1918). *Practical Reflections on the figurative art of Singing*. Boston: The Gorham Press. [Consulta: abril 2018] Disponible a <[http://imslp.org/wiki/Pensieri%2C_e_Reflessioni_Pratiche_sopra_il_Canto_Figurato_\(Mancini%2C_Giambattista\)](http://imslp.org/wiki/Pensieri%2C_e_Reflessioni_Pratiche_sopra_il_Canto_Figurato_(Mancini%2C_Giambattista))> (p. 142)

peculiaritat és que per ser un tercer moviment és molt extensa, dura 46 compassos i així i tot no és temàtica.

Un darrer exemple també molt particular és el de la “*cadenza in tempo*” del tercer moviment del quintet de piano i fustes K452 en Mi bemoll major. En aquest cas la integració dins del moviment és molt notòria pel fet que la *cadenza* es fa *in tempo* i la formació li permet unes possibilitats contrapuntístiques i d’instrumentació que li permeten molta variabilitat. Per això, es permet fer una *cadenza* extraordinàriament rica que dura 48 compassos.

Desgraciadament, no ha sobreviscut cap *cadenza* escrita per Mozart dels seus concerts per violí, moviments per violí a les serenates i divertimentos, els concerts per a clarinet, oboe, flauta, trompa, fagot i altres moviments similars. Només es conserva una *cadenza* per violí dins la *Musikalischer Spaß*, una hilarant paròdia del prototip de compositor dolent on trobem una reiterada mala orquestració i una falta d’originalitat feta a propòsit. En aquesta obra tan curiosa hi ha una *cadenza* per a violí, i s’hi incorporen algunes bromes com una escala de do major que acaba amb una escala de tons, que simula que el violinista desafina, per exemple. Tot i això, quant a proporció i llargada no és pas cap disbarat.³⁰

4.3. Respecte de la citació temàtica dins la *cadenza*

Des de l’origen de la *cadenza* fins al segle XIX hi va haver una lleugera tendència creixent a introduir elements temàtics del concerto dins de la *cadenza*. De fet, s’observa un paral·lelisme entre la llargada cada cop major de la *cadenza* i la seva funció, que tendeix de forma gradual a ser més una part integrada en el moviment que un simple embelliment. Ara bé, aquest canvi en la funció de la *cadenza* no es produeix completament fins a ja entrat el segle XIX.³¹

En les *cadenzas* pels concerts de piano de Mozart es fa palès aquest moment de transició en què la *cadenza* comença a incloure referències temàtiques. Si bé és veritat que en la majoria de concertos no ho són, trobem casos en què sí que utilitza aquesta citació de motius del concerto. La *cadenza* del concerto per a piano K175 ja té referències temàtiques, per exemple, i n’hi ha altres casos com la tercera versió del K246 o el K271 “*Jeunehomme*”.³²

³⁰ Frederick Neumann (1986). *Ornamentation and improvisation in Mozart*. (p. 260)

³¹ Un excel·lent exemple de *cadenza* integrada en el moviment (i composta per l’autor de concerto) és la del 1r moviment del concert per violí de Mendelssohn en mi menor, de l’any 1822. En aquest punt la *cadenza* ha canviat molt: s’integra en el moviment fins al punt que el final de la *cadenza* serveix d’acompanyament a l’entrada del tema principal en tutti.

³² Frederick Neumann (1986). *Ornamentation and improvisation in Mozart*. (p. 257)

Quantz suggereix que si a l'intendent no se li acut res original per improvisar en la cadenza pot manllevar motius del concerto i desenvolupar-los, aconseguint així encaixar la cadenza en el sentiment principal de la peça.³³ En aquest aspecte coincideix amb el que diu Türk en la primera de les seves deu pautes sobre la cadenza: "The cadenza should reinforce the impression made by the composition by providing a brief summary of it; this may be achieved by weaving some of the important ideas from the piece into the cadenza."³⁴

Val la pena remarcar que tots dos parlen de referències temàtiques en plural, donant a entendre que la cadenza ha de ser prou extensa per a poder incloure diferents idees. Però com també diu Quantz, aquest recurs no és molt conegut. De fet, grans compositors com Bach i els seus fills, Haydn i, parcialment, Mozart, feien cadenzas no temàtiques. Això s'exemplifica en l'Oxford Dictionary amb cadenzas de *Il Ritorno di Tobia*, un oratori de Haydn que conté una cadenza vocal, i amb la cadenza K293 de "Cara la dolce fiamma" de Adriano a Síria de J.C. Bach.³⁵ Ara bé, en aquests exemples en concret resulta comprensible que no hi hagi citació temàtica, ja que donada la duració que teòricament havia de tenir una cadenza vocal no hi havia espai per incloure possibles cites de motius. De fet, la citació temàtica és molt més habitual en instruments com el piano o també els instruments de corda, per la relació entre la durada de la cadenza i els recursos de l'instrument que hem esmentat anteriorment.

4.4. Desenvolupament harmònic en la cadenza

Per entendre la cadenza és fonamental copsar el paper cabdal que hi té l'harmonia, ja que la cadenza és essencialment una perllongació de la cadència i, per tant, s'engloba dins d'un gran acord de V⁶⁻⁴ que arriba a la dominant per resoldre finalment a la tònica. Tot i l'aparent simplicitat d'això, durant el segle XVIII trobem dues aproximacions teòriques diferenciades respecte a l'acord V⁶⁻⁴. Per una banda, al nord d'Alemanya, el compositor i teòric Johann Philip Kirnberger considera el 6-4 un acord de dominant amb dues appoggiatures pel fet d'estar en una posició mètricament forta i que per tant aquest acord necessita ser resolt; és a dir que entén el V⁶⁻⁴ d'una forma melòdica o contrapuntística. Mentrestant, a Viena, la teorització sobre el V⁶⁻⁴ és diferent: diversos autors entenen aquest acord com la segona inversió de l'acord de tònica, des d'una perspectiva més

³³ Joseph P. Swain (1988). "Form and Function of the Classical Cadenza" (p. 30).

³⁴ Eva Badura-Skoda i William Drabkin (2001). "Cadenza".

³⁵ *Ibid.*

vertical o harmònica. Dins d'aquest segon grup a Viena trobem a Mozart, que anomena al V⁶⁻⁴ acord de quarta consonant. Això ho sabem per uns exemples que Mozart escriu per alumnes seus on designa clarament la nota més greu de la tríada com a fonamental en el 6-4.³⁶

Hi ha una segona consideració que cal senyalar. Quan les cadenzas eren molt breus i consistien només d'un petit passatge virtuós que desembocava en el trino final la sensació d'instabilitat provocada per fer l'acord de tònica en segona inversió es mantenia, i es produïa la sensació de cadència perllongada. Però quan les cadenzas instrumentals comencen a ser cada cop més llargues i a no limitar-se a embellir únicament l'acord de dominant, la sensació d'estar sobre un 6-4 i no sobre una tònica es perdia i els compositors reiteraven aquesta sensació de V⁶⁻⁴ incloent una nova preparació cadencial que en aquest cas sí resolvia pràcticament de forma immediata. D'alguna forma el solista es perdia en la cadenza i s'hi tornava a trobar amb aquesta segona preparació cadencial. De fet, en totes les cadenzas de Mozart s'observa aquesta segona preparació de la cadència.³⁷ Un cas recurrent es dona quan a l'inici d'una cadenza escrita per a piano apareix un motiu acompanyat per un baix d'Alberti sobre el primer grau en estat fonamental, punt en què s'abandona momentàniament la tensió del 6-4.

Fetes aquestes puntualitzacions, centrem-nos en l'harmonia que es feia pròpiament en la cadenza. Ja hem aclarit que Mozart s'alliberava de limitar-se a una arpegiació més o menys complexa de l'acord de dominant pel fet d'entendre el 6-4 com una tònica en segona inversió. Però abans de veure quin punt de llibertat harmònica es permetia, observem què en deien els teòrics de l'època:

C. P. E. Bach dona consells pràctics als intèrprets que han d'improvisar o escriure cadenzas. En el seu Versuch explica que al principi de la cadenza el to principal no ha de desaparèixer ni tampoc ha de reaparèixer massa tard, de forma que la fantasia harmònica s'ha de produir d'alguna forma només en la part central de la cadenza. Respecte del fet d'abandonar el to principal, parla dels límits que pot tenir aquesta fantasia harmònica:

You must not roam into keys that are too remote, or touch upon which hath no relationship with the principal one. A short cadenza must not modulate out off its key at all. At somewhat longer one modulates most naturally to the subdominant, and a still longer one to the dominant of the dominant.³⁸

³⁶ Danuta Mirka (2005). "The Cadence of Mozart's Cadenzas". *The Journal of Musicology*, Vol. 22, No. 2, pp. 292-325 (p. 299)

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Carl Philip Emmanuel Bach (1753) *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. A: Joseph P. Swain (1988). "Form and Function of the Classical Cadenza" (p. 34)

C. P. E. Bach també especifica que no es pot anar a cap tonalitat que no hagi aparegut durant l'obra per una qüestió d'unitat en aquesta. En això coincideix plenament amb un dels altres grans teòrics del segle, D. G. Türk, que diu que les modulacions s'han d'evitar i en tot cas fer-les només de pas, però que en tot cas mai s'ha d'anar a una tonalitat on l'obra no hi ha arribat.³⁹

De fet, tota l'harmonia de la cadenza es pot entendre dins del V⁶⁻⁴. Però això no treu que es puguin trobar, per exemple, progressions en què es tonicalitzen diversos graus de l'escala i fins i tot breus elaboracions sobre aquests graus tonicalitzats.

En totes les cadenzas escrites per Mozart de què disposem totes les pautes que establien Bach i Türk entre d'altres respecte a l'harmonia en la cadenza se segueixen de forma força estricta. Seguidament proposem tres exemples.

En la cadenza del primer moviment del seu Concerto n° 9 K271 "*Jeunehomme*" en Mi b major, del qual curiosament hi ha dos jocs de cadenzas (sent el segon una versió millorada del primer), hi trobem el següent esquema harmònic:

**V (V⁶⁻⁴ - V - VI - V - V/V) - V⁷ - V⁶⁻⁴ - VII⁷/V - (V⁷-I-V⁷-I) - V⁶⁻⁵ - I⁶ - IV - V⁷- VIb (VIb - V/
VIb - VIb - V/VI/VIb - VI/VIb - 6aug) - V⁶⁻⁴ - V - I**

En aquesta cadenza Mozart només s'allunya del to principal quan fa la cadència trencada que resol al sisè grau rebaixat. Llavors elabora momentàniament aquest VIb amb una dominant i amb una dominant del sisè grau (V/VIb). Aquesta fantasia harmònica acaba amb un acord de sexta augmentada que fa funció de dominant de la dominant.

Observem ara la cadenza del segon moviment del seu Concerto en Re major K175 amb la següent seqüència harmònica:

**V⁶⁻⁴ (V⁶⁻⁴- V⁷ - V⁶⁻⁴-V⁷) - VIb (VIb - V/VI/VIb - VI/VIb - VII⁷/VI/VIb - VI/VIb) - V/V - V -
VI - IV - V/V - V⁶⁻⁴ - (IV- VII⁷/V) - V⁶⁻⁴ - V⁷ - I.**

Com en el cas anterior, la cadenza s'allunya del to principal a través del sisè grau rebaixat i s'elabora d'una forma similar. El que realment destaca d'aquesta cadenza és que tot el recorregut harmònic es produeix en tan sols 13 compassos, mentre que el de l'exemple anterior, que té una

³⁹ Joseph P. Swain (1988). "Form and Function of the Classical Cadenza"(p. 34)

estructura harmònica similar, s'estén 35 compassos. La diferència està en el fet que el caràcter i el *tempo* del primer moviment permet més virtuosisme que en el segon, un virtuosisme que Mozart explota a través de grans disminucions de l'acord de dominant i de tònica que concorden plenament amb l'esperit del moviment.

Finalment, ens fixem en l'estructura harmònica de la cadenza del primer moviment de la simfonia concertant per a violí i viola de Mozart:

I – V – I – V – (I, V/IV – IV, V/II – II, V/V – V, V/III – III, V/VI – VI, V/IV – IV), I – V/V – V7 –
(I), V – I, I – VII7/V, V – I6 – V – I

Aquest és un cas diferent de sorpresa o de fantasia harmònica que es fa a través de progressions. Aquestes progressions consisteixen a elaborar el grau tonicalitzat a través d'una dominant del quart, la seva resolució i un enllaç cap al següent bloc de la progressió que consisteix en la dominant del següent grau que es tonicalitza.⁴⁰

4.5. Improvisació en les cadenzas de Mozart

En els apartats anteriors hem desgranat el contingut estrictament musical de la cadenza, allò que ens proporciona coneixement sobre el seu contingut intrínsec. Ara bé, si volem entendre globalment el fenomen de la cadenza al segle XVIII, no podem deixar de prestar atenció a tots aquells elements de la mateixa pràctica de la cadenza que no podem estudiar atenent només a les partitures de les cadenzas que han sobreviscut; aquestes són la improvisació, la importància de la comunicació amb l'espectador o la gestió de la tensió i distensió en la música. Anem doncs a cercar el pertanyent a la pràctica interpretativa de les cadenzas al segle XVIII.

⁴⁰ Per al lector especialment interessat en l'aspecte harmònic de la cadenza, és molt recomanable ampliar la forma d'entendre l'harmonia utilitzant el *partimento* com a mètode d'anàlisi. Aquest mètode era la forma principal d'aprendre a compondre i improvisar dels compositors al segle XVIII i està basat, de forma molt simplificada, en un conjunt d'esquemes harmònics i de conducció de les veus que permeten escriure i improvisar en estil galant amb fluïdesa. Aquests esquemes defineixen tot tipus de progressions i successions harmòniques en què es basa molta de la música escrita en aquest segle. Dos llibres de referència en relació al partimento són *The Art of Partimento* de Giorgio Sanguinetti i *The Music in the Galant Style* de Robert O. Gjerdingen.

La cadenza va esdevenir durant el segle XVIII una tradició interpretativa, i segons Türk, era la part del concerto en què el públic estava més atent i expectant. Ara bé, què s'esperava realment el públic? Tal com diu Danuta Mirka, “d'acord amb les associacions de música i retòrica al segle XVIII, la comunicació amb l'espectador era fonamental en tots els gèneres”⁴¹, i la cadenza no era una excepció. En aquest sentit el públic estava més interessat a veure una cadenza on es demostrés enginy musical, sorpresa i fins i tot humor per sobre d'una cadenza virtuosa. Aquestes idees sobre les quals parla Türk en la *Klavierschule* ja havien sigut escrites 40 anys abans per Quantz, que en el seu *Versuch* diu:

Because of the necessity of speedy invention, cadenzas require more fluency of imagination than erudition. Their greatest beauty lies in that, as something unexpected, they should astonish the listener in a fresh and striking manner and, at the same time, impel to the highest pitch the agitation of the passions that is sought after.⁴²

És en aquestes línies on resideix gran part de l'essència de la cadenza. Si bé és molt important el llenguatge musical que s'utilitza i els aspectes de la mateixa música, aquesta definició va íntimament relacionada a la funció comunicativa de la cadenza, que és ser el clímax del moviment del concerto.

En termes musicals hi ha molts recursos que ens permeten fer de la cadenza una espècie de punt culminant de la sorpresa en el concerto. Una possibilitat és l'ús de girs harmònics sorprenents alguns dels quals hem analitzat en l'apartat anterior, com cadències trencades que resolen sobre el sisè grau rebaixat i que momentàniament tonicalitzen l'acord per acabar-ho resolent en poques notes, o un acord de sèptima disminuïda inesperat col·locat potser per interrompre un moment melòdic que pot estar remetent un tema del concerto. En el darrer cas, la citació temàtica és útil en tant que genera una expectativa en l'oient quan recorda el tema, expectativa que l'interpret s'encarrega de frustrar per provocar aquesta sorpresa desitjada. La importància que tenien aquest tipus de sorpreses es fa palesa en el tractat de Riepel sobre composició musical, que inclou un apartat titulat “resolucions harmòniques enganyoses”. Altres elements que poden afavorir el caràcter juganer de la cadenza són la mètrica lliure, que poc sovint es manté regular durant gaires compassos, o el fet d'explotar el poder comunicatiu del silenci (i especialment del silenci inesperat)

⁴¹ Danuta Mirka (2005). “The Cadence of Mozart's Cadenzas”. (p. 293)

⁴² *Ibid.*

i la seva capacitat de generar una tensió que al resoldre's finalment amb l'entrada del tutti satisfà la necessitat de conclusió de l'oient.

Amb tot això, no és d'estranyar doncs que la cadenza generalment al segle XVIII fos producte de la improvisació,⁴³ ja que per la seva pròpia naturalesa ja provoca aquesta certa relativa incongruència i desconcert momentani necessaris en la cadenza. Tot i així, és un fet que la tendència a escriure-les sempre ha estat present. La prova més evident és el conjunt de cadenzas escrites pels concerts de piano de Mozart. Ara bé, el fet que Mozart escrivís cadenzas significa que les que tocava eren les que ell havia escrit? Tenint en compte la seva extraordinària capacitat per improvisar no és difícil d'imaginar que ell les inventava en el moment. De fet, en la carta que Mozart li envia al seu pare el 22 de gener de 1783, diu: "I have not yet changed the Einänge in the rondo (of K71) because when I play the concerto I always do what comes to my mind."⁴⁴

Està clar doncs que molt difícilment Mozart només improvisaria concretament en l'*eingänge* d'aquest concerto, i de fet tenia una gran fama com a improvisador, com demostren algunes crítiques de l'època. Un exemple n'és l'article de Franz Niemetschek sobre un concert a Praga el gener de 1787, on explica la improvisació que Mozart fa al piano després de tocar un concerto per a piano:

But this situation [the bewitchment] turned into loud, overflowing expression of approval when Mozart at the end of the academy improvised alone at the pianoforte for more than a half an hour and enhanced our delight to the highest degree. And actually this improvising exceeded everything that we could imagin from piano playing, the highest degree of compositional art united with the most perfect skill in playing.⁴⁵

Un altre cas és el de l'escrit de Johann Friedrich Schink de l'any 1785, on diu:

His improvisation, what a wealth of ideas! What variety! What contrasts in passionate sounds! One swims away with him unresistingly on the stream of his emotions!⁴⁶

⁴³ Edward Melkus (2006). "On the problem of cadenzas on Mozart's violin concertos". A.: Todd, R. Larry i Williams, Peter. *Perspectives on Mozart's Performance*. Cambridge University Press (pp. 75-91). (pp?)

⁴⁴ Frederick Neumann (1986). *Ornamentation and improvisation in Mozart*. (p. 258)

⁴⁵ Simon P. Keefe (2009). "We hardly knew what we should pay attention to first!': Mozart the Performer-Composer at Work on the Viennese Piano Concertos". *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 134, No. 2, pp. 185-242. (p.187)

⁴⁶ Simon P. Keefe (2009). "We hardly knew what we should pay attention to first!': Mozart the Performer-Composer at Work on the Viennese Piano Concertos".

Tot i que aquestes crítiques són proves concloents de la seva extraordinària habilitat com a improvisador, saber del cert si en els seus concertos improvisava *eingänge* i cadenzas o les tenia planejades sembla impossible i és objecte de debat entre els estudiosos del tema.

El que sí sabem és que Mozart escrivia les cadenzas majoritàriament pels seus alumnes o per la seva germana Nannerl o pels pianistes a qui havia escrit el concerto⁴⁷ i no era pas l'únic que ho feia. De fet, Türk ja adverteix del perill d'improvisar cadenzas en llocs on hi ha molt públic, i dóna per sentada l'opció de compondre-les:

It follows from the above that a cadenza that has been learned by heart with some effort perhaps, or one that has been written down, must be played, rather than having random and unexceptional ideas thrown out, whatever the player happens to think at first.⁴⁸

En aquesta línia, trobem diversos autors que varen publicar cadenzas de pràctica per a estudiants o músics amateurs. Aquestes cadenzas no estaven pensades per ser interpretades, sinó més aviat per servir de guia i proporcionar recursos als intèrprets a l'hora de compondre o improvisar les seves pròpies. Un dels més rellevants és Luigi Borghi, compositor i violinista italià de la segona meitat del XVIII, que va escriure un recopilatori de 64 cadenzas per a violí en diferents tonalitats i escrites tant per primers moviments com per segons o tercers, molt útil actualment per comprendre millor quina era la seva magnitud, dificultat i els recursos que s'utilitzaven més habitualment. En aquest llibre trobem cadenzas generalment força curtes i escrites sense barres de compàs, a diferència per exemple de les cadenzas de Mozart pels concerts per a piano. Els recursos principals que s'utilitzen en aquestes cadenzes de pràctica són les escales, els arpegis, alguns passatges idiomàtics del violí que utilitzen cordes a l'aire que faciliten l'execució i en alguna ocasió dobles cordes relativament senzilles.⁴⁹

No es pot donar aquest apartat per acabat sense esmentar que la relació entre l'intèrpret i la font musical al segle XVIII no era com l'actual. Avui en dia, probablement a causa de la sacralització de les obres pertanyents al cànon clàssic, sovint es tracta la notació d'una forma que seria impensable per un músic al segle XVIII, pràcticament com un text sagrat. Si bé sembla raonable fer exactament el que va escriure el compositor a la partitura, aquesta premissa no té en compte que en l'època els

⁴⁷ Frederick Neumann (1986). *Ornamentation and improvisation in Mozart*. (p. 257)

⁴⁸ Joseph P. Swain (1988). "Form and Function of the Classical Cadenza" (p. 32)

⁴⁹ Com diu Edward Melkus a "On the problem of cadenzas on Mozart's violin concertos", altres autors com Ignaz Schweigl o Ferdinand Kauer també van escriure cadenzas amb aquesta finalitat didàctica.

intèrprets no feien exactament el que hi havia a la partitura. De fet, el músic del segle XVIII entenia la notació com un marc esquemàtic sobre el qual es podia embellir la música a través d'ornamentacions improvisades. Respecte d'això Robert Levin demostra aquesta actitud creativa respecte de la font musical en el cas de Mozart amb un manuscrit d'una peça d'autor desconegut sobre la qual un Mozart molt jove escriu una versió extremadament ornamentada a tall d'exercici. La mateixa escriptura deixa clar com Mozart entenia que la versió ornamentada es feia a la repetició de cadascuna de les dues parts d'aquesta peça, ja que la versió ornamentada enllaça amb la segona part de la peça i no amb la primera.⁵⁰

4.6. Estructura de la cadenza

La forma bàsica de les cadenzas de Mozart es manté força constant en el conjunt de cadenzas escrites de què disposem. Tal com senyalen Eva i Paul Badura-Skoda i Edward Melkus la cadenza es pot entendre en tres parts, encara que veurem com és una estructura que admet molta flexibilitat sense la necessitat de canviar-la.

1. Inici

Hi ha dos possibles inicis, el temàtic i l'inici virtuós. El temàtic consisteix principalment a començar la cadenza amb el tema principal del moviment, si bé altres temes secundaris també es poden utilitzar. Aquest inici ens porta gairebé sempre a un passatge virtuosístic que pot estar o no vinculat a algun del moviment. El virtuós comença amb un passatge ràpid que sol haver-se presentat anteriorment en el concerto. En tots dos inicis no sol haver-hi inestabilitat harmònica, majoritàriament veiem acords de tònica (que sovint es presenten en segona inversió) i de dominant.

2. Secció central

És la part més inestable de la cadenza, la més sorprenent i on s'hi admeten més canvis harmònics i interrupcions rítmiques. Com ja hem vist en l'apartat de l'harmonia de la cadenza, no s'ha de començar a fer fantasies harmòniques des del principi i s'ha de deixar al final també prou espai per tenir la sensació de tornada al to principal. Quan hi ha citació temàtica se sol escollir un motiu breu per fer-ne un patró i crear les esmentades seqüències harmòniques inesperades.

⁵⁰Robert Levin (2012). Conferència: Improvising Mozart [enregistrament vídeo]. Cambridge: Center for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities.

3. Final

En la finalització de la cadenza Mozart no té un patró gaire marcat, encara que generalment incorpora passatges ràpids que condueixen a la segona preparació del 6-4. Seguidament arriba el trino final que desenvoca en el darrer tutti.

Tal i com explica Danuta Mirka, el trino final té una funció pràctica d'indicar als músics que la cadenza s'acaba i que s'han de preparar per tocar. Les terminacions del trino molt majoritàriament són els graus I-II-I, encara que algunes vegades s'utilitza la terminació I-III-II-I (en Mozart, en els moviments lents dels seus concerts per a piano K413 i K415). En relació a la preparació del trino, Mozart utilitza molt majoritàriament la preparació des de sota, és a dir amb els graus I-II-III-II, encara que far servir algun cop preparacions des de sobre, amb els graus III-II-I-II-III. Una altra característica que es dona en els concerts de piano és que l'acord de sèptima de dominant que precedeix la resolució amb el tutti orquestral apareix sempre després de l'inici del trino. Aquest fet té una raó històrica, i és que quan el solista era un instrument melòdic el clavicèmbal solia fer l'acord de dominant un cop el solista tocava el trino, també com a eina per establir de nou el *tempo*. En aquest moment era el solista que seguia el clavicèmbal i no al revés.⁵¹ Un altre recurs per generar més expectació en el trino és simular que és el trino final per immediatament fer una escala i repetir-lo en la octava següent per resoldre finalment.

Les indicacions que he aportat en aquest apartat estan destinades a cadenzas instrumentals, especialment per a instruments de corda i pel piano. Ara bé, quan les cadenzas eren per a cantants, l'estructura de la cadenza s'escurçava i es simplificava en relació a la menor durada d'aquesta. Segons el *Traité des agréments* (1771) de Tartini "Cadenzas may start with a swelling note (for singers, a messa di voce), passaggi or a trill, succeeded by metrically free notes of smaller value and then a high note that may be identical with or followed by the highest note in the piece; the melodic peak is usually soon followed by the soloist's final trill".⁵²

A tall d'exemplificació observem de nou la cadenza del primer moviment de la simfonia concertant de Mozart. La primera part de la cadenza correspondria als quatre primers compassos, on hi ha arpegiacions alternades entre el violí i la viola dels acords de tònica i dominant. En la secció central de la cadenza hi trobem 8 compassos de progressions harmòniques que primer s'allunyen i després

⁵¹ Danuta Mirka (2005). "The Cadence of Mozart's Cadenzas". (p. 307)

⁵²Giuseppe Tartini (1771). *Traité des agréments de la musique* a Badura-Skoda i Drabkin i Jean Baptista Mancini (1918). *Practical Reflections on the figurative art of Singing*. Boston: The Gorham Press. [Consulta: abril 2018]

retornen al to principal. Quan s'arriba a la dominant amb la tensió acumulada de les progressions anteriors i en l'extrem agut del registre dels instruments sembla que la cadenza s'ha d'acabar quasi immediatament a través d'un passatge ràpid i el trino final. Però aquesta tensió es desfà de forma sorprenent en el que en retòrica musical anomenariem *dubitatio*, un moment en què sembla que els intèrprets realment estiguin improvisant i no sàpiguen on els porta la música. Aquí s'arriba al punt dinàmic més baix i al moment més important a l'aspecte comunicatiu i expressiu. De sobte, reprenent la tensió d'aquella dominant culminant en la secció central de la cadenza, arriba el trino final que desemboca en el tutti orquestral. En aquest cas podríem dir que la secció final de la cadenza es limita a aquest trino, ja que fins llavors la inestabilitat és molt notable.

Veiem doncs que, si bé en l'exemple podem distingir aquestes tres parts de la cadenza, l'autèntica força expressiva d'aquesta cadenza és justament jugar amb aquesta forma per sorprendre a l'espectador, i sens dubte compleix aquesta funció perfectament.

5. LES CADENZAS PELS CONCERTS PER A VIOLÍ DE MOZART EN L'ACTUALITAT

El problema interpretatiu que se'ns planteja en relació a la interpretació de cadenzas en Mozart és que no s'ha conservat cap cadenza de l'autor per instrument monòdic solista (a excepció del *Musikalischer Spaß*). Respecte d'això, durant la història de la pràctica interpretativa d'aquests concertos sense cadenza autògrafa hi ha hagut aproximacions molt diverses a aquesta problemàtica per part dels teòrics, però en última instància és l'intèrpret qui acaba prenent una decisió sobre què fer en aquests casos.

Per tal de tenir una visió general del panorama musical pel que fa a les cadenzas per a violí dels concertos de Mozart actualment, i sense pretensió de radiografiar exhaustivament totes les tendències, en aquest apartat s'esmenten les opcions interpretatives entre les quals es pot optar i alguns exemples d'intèrprets actuals de cadascuna d'aquestes.

Primerament, hi ha l'opció de compondre una cadenza. És clar que aquesta opció no és la més còmoda, ja que obliga a l'intèrpret a clarificar la seva concepció de l'obra i afegeix la dificultat de la creació de la cadenza a més de la mateixa dificultat de la interpretació. Així i tot, ha estat una pràctica molt habitual des del segle XVIII fins l'actualitat. Al segle XVIII les opcions eren "limitades", tant en termes d'estil com de dificultat, ja que no hi havia possibilitat de fer una

cadenza en un altre estil que no fos l'estil del concerto ni havien sigut plenament explotats els recursos dels instruments. Però amb el pas dels segles les possibilitats han crescut fins a esdevenir immenses. En aquest sentit, actualment l'intèrpret ha de decidir en quin estil fa la cadenza, ja sigui amb criteri històric, basant-se en la tradició romàntica i virtuosa o una fent una cadenza *sui generis*. La majoria d'intèrprets que componen actualment les seves pròpies cadenzas tendeixen més aviat a primar el virtuosisme i l'estètica romàntica respecte al criteri històric, com són els casos de Maxim Vengerov, Julia Fischer (que també n'interpreta d'altres compositors del segle XIX), Agustin Hadelich o Itzhak Perlman,⁵³ per exemple. Aquesta elecció va d'acord amb les seves interpretacions dels concertos, que tendeixen a ser "romàntiques". Un cas interessant dins d'aquest grup d'intèrprets és el de Hadelich, que al seu lloc web hi té publicades totes les cadenzas, també en estil romàntic, per als concertos de Mozart compostes per ell, sent aquestes accessibles de forma gratuïta. També hi ha violinistes, però, que s'inclouen en la tradició de la música historicista i que componen cadenzas que s'adeqüen a l'estil de Mozart, com per exemple Andrew Manze.

Una altra possibilitat interpretativa és tocar cadenzas històricament informades prèviament escrites per experts en l'estil o en el compositor. Aquesta opció es dona força en el cas dels intèrprets que es podrien catalogar com a historicistes. I no són pocs els que han escrit cadenzas seguint criteris històrics: Marius Flothuis, Robert D. Levin, Badura-Skoda, Ernst Hess, Andreas Staier, Ottavio Dantone o Franco Gulli en són exemples. De fet, hi ha força intèrprets que les utilitzen, com Gidon Kremer, que toca les de Levin, Isabelle Faust que interpreta les de Staier o Giuliano Carmignola, que interpreta la de Franco Gulli. Ara bé, el fet que hi hagi molts autors que n'hagin escrit no significa necessàriament que sigui l'opció majoritària.

També hi ha la possibilitat de tocar cadenzas escrites a finals del segle XIX, la més habitual en els intèrprets del segle XX i que segueix sent força comú per molts intèrprets. Aquestes cadenzas són les que recull l'edició dels concertos de Mozart Bärenreiter i són dels autors Eugène Ysaye, Leopold Auer, Sam Franko i Joseph Joachim⁵⁴. Intèrprets com Arthur Grumiaux o Anne Sophie Mutter⁵⁵ han interpretat o interpreten cadenzas d'aquests autors. Però evidentment l'elecció no és una qüestió de blanc o negre; de fet, Grumiaux tocava cadenzas seves en els concertos K207, K211 i en el tercer moviment del K219.

⁵³ Perlman fa dues excepcions en el primer moviment del concert K216 i en el Rondó del K219, on toca cadenzas de Franko i Joachim, respectivament.

⁵⁴ També inclou *eingänge* de Martin Wulffhorst, però cap cadenza seva.

⁵⁵ Pels concertos K216, K218 i K219 utilitza les habituals de Franko, Joachim i de nou Joachim respectivament. Pels altres dos utilitza les de Zino Francescatti i Hans Sitt.

L'elecció interpretativa sens dubte més arriscada és improvisar la cadenza, que com ja hem vist durant apartats anteriors, era una pràctica habitual al segle XVIII, encara que no l'única. Però del segle XVIII a l'actualitat aquesta opció sembla haver quedat en un pla molt secundari. Les raons de la quasi total desaparició d'intèrprets que improvisin les cadenzas dels concerts de Mozart en l'actualitat són complexes i sens dubte serien l'objecte d'una altra línia d'investigació, ja que hi entren aspectes com l'educació als conservatoris des de la seva creació fins a l'actualitat, els canvis en la forma d'entendre i escoltar la música o l'evolució en la forma d'entendre la música i l'art en general des de llavors fins al dia d'avui. L'únic exemple rellevant d'intèrpret que improvisi cadenzas en estil de Mozart actualment que he trobat és el pianista Robert Levin. Tal com diu ell mateix, per poder improvisar cadenzas cal tenir una imatge clara dels elements temàtics, estructurals i harmònics del moviment, un coneixement abstracte sobre el vocabulari harmònic de Mozart, tenir en compte la durada que ha de tenir la cadenza respecte del moviment i finalment cal haver estudiat detingudament les cadenzas de Mozart de què disposem.⁵⁶

Les últimes possibilitats en relació a la interpretació de les cadenzas serien o bé no interpretar-la o bé interpretar una cadenza el més breu possible per no “destorbar l'obra”. L'última d'aquestes és esmentada i criticada per Frederick Neumann. Tal com diu, cal una certa llargada en la cadenza perquè compleixi la seva funció estructural, satisfent l'expectació generada amb el 6-4 cadencial i generant prou expectació com per que la resolució després del trino final sigui satisfactòria. En poques paraules, cal una proporció amb el concerto que no es pot aconseguir fent una cadenza massa curta (o no fent-la).⁵⁷

⁵⁶ Aaron Berkowitz (2010). *The improvising mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. Oxford Scholarship Online. (p. 165).

⁵⁷ Frederick Neumann (1986). *Ornamentation and improvisation in Mozart*. (p. 260)

6. CONCLUSIONS

L'objectiu d'aquest treball ha estat investigar les circumstàncies que envoltaven la pràctica interpretativa de la cadenza en els concerts per a violí de Mozart, i de forma més concreta estudiar el concerto com a marc imprescindible per la cadenza i entendre la pròpia cadenza d'una forma global, amb especial èmfasi en l'ús de la improvisació en aquesta. Això pot permetre a un intèrpret formar-se una idea clara sobre aquesta qüestió i poder prendre decisions interpretatives amb més criteri. En aquest cas, l'elecció interpretativa va dirigida a una interpretació històricament informada i m'ha dut a compondre la meua pròpia cadenza, que s'adapta al marc teòric que he treballat.

En relació al concerto, he pogut constatar que és un gènere molt menys monolític que com el solem concebre. Ja des del seu origen, que es remunta al segle XVI a Itàlia, trobem concepcions notablement diferents sobre el que s'entén per aquest. Per una banda, inicialment, la paraula concerto va referida a agrupacions vocals o vocals amb instruments. A més, dins del concerto instrumental, hem vist que la relació entre el *ripieno* i el *concertino* en els primers concertos a Roma o a Milà és marcadament diferent. I això és així fins al punt que mentre que els concertos a Milà són els que deriven cap al concerto per a solista, els de Roma es poden entendre més aviat com un antecedent del *concerto grosso* del segle XVII i XVIII. No només això, també trobem concertos per a més d'un solista, on s'observa una relació *ripieno-concertino* derivada del concerto romà, i simfonies concertantes, un gènere es pot concebre com una continuació del *concerto grosso*.

Posant la mirada més concretament al segle XVIII, el concerto és un gènere que s'interpreta en multitud d'entorns diferents, el menys habitual dels quals és el concert públic. De fet, la idea d'escoltar música únicament instrumental com a finalitat i no com a part d'un acte social és poc habitual fins als últims anys del XVIII. Si bé la tradició de la música clàssica es basa en un corpus d'obres canòniques que adquireixen un cert estatus de música sagrada, en època de Mozart la concepció sobre aquesta música era ben diferent i en l'àmbit de la cort sovint no era més que un entreteniment per l'aristòcrata. Ara bé, aquest paradigma comença a canviar en els últims anys del segle XVIII amb la creació d'editorials de música, de conservatoris i el creixent accés de la burgesia a la música.

Pel que respecta a la cadenza, l'anàlisi dels elements que la conformen ens ha permès definir-la especialment de d'un punt de vista musical i també des de l'aspecte comunicatiu i de la improvisació. En relació a la durada, veiem com aquesta va estretament lligada a les possibilitats de l'instrument que la interpreta, però també es constaten les diferents crítiques a cadenzas excessivament llargues que pretenen mostrar el virtuosisme de l'intèrpret, obviant de vegades la

relació entre la cadenza i el concerto. Tot i la variabilitat en la durada, les cadenzas tendeixen a estructurar-se de forma que la fantasia harmònica apareix habitualment a la part central d'aquesta, deixant la part inicial i final més clares en l'aspecte harmònic per delimitar una cadenza sempre s'emmarca en un gran V 6-4.

Aquesta sorpresa harmònica va molt relacionada amb la funció de la cadenza en el concerto, que consisteix en sorprendre a l'espectador, i constitueix aquell punt on el públic conté la respiració fins a l'entrada del *tutti* final. Per això una de les claus de la interpretació d'una cadenza és la comunicació amb l'oïent, és a dir, la capacitat de fer un breu però intens drama tonal en el punt culminant del moviment. Aquesta comunicació encara esdevé més directa quan la cadenza s'improvisa, cosa que durant al segle XVIII era una característica imprescindible per qualsevol intèrpret.

Ara bé, això no significa que no s'escriguéssin cadenzas per no jugar-se l'èxit del concerto en l'enginy i la inspiració del moment. De fet, des de l'origen de la cadenza, que neix com una ornamentació improvisada de la penúltima nota d'una obra musical que amb el temps va creixent en tamany i complexitat, la tendència a ser anotada o, si més no, esbossada, és molt habitual. Finalment, observem fins a quin punt la interpretació de cadenzas era rellevant al veure les diferents publicacions de cadenzas amb finalitat didàctica de l'època.

M'agradaria ara fer esment de les conclusions personals que he tret d'haver escrit la cadenza. Mentre elaborava la part teòrica del treball, tant en la fase de la cerca d'informació i anàlisi de fonts com en la de redacció, suposava que el fet d'haver estat aprofundint en l'estudi de les cadenzas al segle XVIII d'alguna forma em faria una mica més senzilla la tasca d'escriure la cadenza pròpia. Curiosament, el fet d'haver estudiat de forma teòrica la cadenza em feia tenir al cap totes les pautes que la "delimiten" i aquestes em bloquejaven a l'hora de compondre. Tenia una sensació contradictòria: sabia moltes coses sobre la cadenza però, al mateix temps, no en sabia res. D'alguna manera, al principi del procés compositiu vaig tenir la sensació de partir de zero. Això em va fer reflexionar i arribar a la conclusió que si bé la teoria musical ens permet explicar la pràctica interpretativa, no la pot substituir. De forma que en lloc d'intentar partir de les normes per abordar la composició, vaig intentar partir de la intuïció i veure si aquesta s'adaptava a les normes. Sorprenentment, s'adaptava raonablement bé, encara que en alguns moments havia de fer canvis per adaptar la cadenza a l'estil en què em proposava escriure-la.

Si bé la teoria ajuda molt a delimitar un marc d'actuació tant en la interpretació com en la composició, és la pràctica el que proporciona el coneixement palpable de la matèria. És per això que encoratjo a tots els intèrprets a compondre cadenzas pròpies pels concertos que no les tinguin, ja

que això no només proporciona una interpretació única i personal, sinó que dóna un major coneixement (o, si més no, un coneixement diferent) del llenguatge en què l'obra està escrita que el que els llibres poden proporcionar. I, ja que sembla que aquest tipus de coneixement pràctic (relacionat amb la composició i la improvisació) encara està lluny d'arribar a les institucions educatives com els conservatoris, pot ser molt beneficiós per entendre la música des d'una perspectiva més global.

7. AGRAÏMENTS

Al meu tutor, el Miguel Simarro, per la immillorable disposició i les ganes d'acompanyar-me en aquest treball.

A tot el professorat de l'ESMUC, per fer-me veure la música des de tantes perspectives diferents.

A l'Eulàlia Febrer, per la seva ajuda a l'assignatura Metodologies de Recerca i en aspectes formals del treball.

I molt especialment als meus pares, el Jordi i la Belén, i a la meva germana, la Marta, per la seva infinita paciència.

8. BIBLIOGRAFIA

Llibres

BADURA-SKODA, Eva i DRABKIN, William (2001). “Cadenza”. A: SADIE, Stanley [ed]. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition. London: Macmillan Publishers Limited.

BERKOWITZ, Aaron (2010). *The improvising mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. Oxford Scholarship Online.

CAPLIN, William E. (1998). *Classical Form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.

COLLINS, Michael i SELETSKY, Robert E, (2001). “Improvisation, §II: Western art music.” The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition. London: Macmillan Publishers Limited.

GJERDINGEN, Robert O. (2007). *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press.

GRIFFITHS, Paul (2001). “Concerto” A: SADIE, Stanley [ed]. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition. London: Macmillan Publishers Limited.

MANCINI, Jean Baptista (1918). *Practical Reflections on the figurative art of Singing*. Boston: The Gorham Press. [Consulta: abril 2018] Disponible a <[http://imslp.org/wiki/Pensieri%2C_e_Reflessioni_Pratiche_sopra_il_Canto_Figurato_\(Mancini%2C_Giambattista\)](http://imslp.org/wiki/Pensieri%2C_e_Reflessioni_Pratiche_sopra_il_Canto_Figurato_(Mancini%2C_Giambattista))>

MELKUS, Edward (2006). “On the problem of cadenzas on Mozart’s violin concertos”. A: TODD, R. Larry i WILLIAMS, Peter. *Perspectives on Mozart’s Performance*. Cambridge University Press (pp. 75-91).

NEUMANN, Frederick (1986). *Ornamentation and improvisation in Mozart*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

ROSEN, Charles (1980). *Formas de Sonata*. Cooper City: SpanPress Universitaria.

Articles de Revista

KEEFE, Simon P. (2009). "We hardly knew what we should pay attention to first': Mozart the Performer-Composer at Work on the Viennese Piano Concertos". *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 134, No. 2, pp. 185-242.

KRAMER, Richard (1991). "Cadenza Contra Text: Mozart in Beethoven's Hands". *19th-Century Music*, Vol. 15, No. 2, pp. 116-131.

LEVIN, Robert D. (1992). "Improvised Embellishments in Mozart's Keyboard Music". *Early Music*, Vol. 20, No. 2, Performing Mozart's Music III, pp. 221-233.

MIRKA, Danuta (2005). "The Cadence of Mozart's Cadenzas". *The Journal of Musicology*, Vol. 22, No. 2, pp. 292-325

MOORE, Robert (1992). "The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 23, No. 1 pp. 61-84.

SWAIN, Joseph P. (1988). "Form and Function of the Classical Cadenza". *The Journal of Musicology*, Vol. 6, No. 1, pp. 27-59

WHITMORE, Philip (1988). "Towards an Understanding of the Capriccio". *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 113, No. 1 (1988), pp. 47-56.

Pàgines web

Agustin Hadelich website. *Cadenzas* [consulta: abril 2018]. <<http://augustinhadelich.com/>>

Amazon. *Mozart: The Five Violin concertos (Itzhak Perlman)* [consulta: abril 2018]. <<https://www.amazon.com/Mozart-Violin-Concertos-Itzhak-Perlman/dp/B000001GNU>>

Classicalsource. *Mozart Violin Concertos/Carmignola & Abbado* [consulta: abril 2018]. <http://www.classicalsource.com/db_control/db_cd_review.php?id=6127>

Gidon Kremer website. *Mozart: The Complete Violin Concertos (2009)* [consulta: abril 2018]. <<http://www.gidonkremer.net/en/records>>

Harmonia Mundi. *Mozart Violin Concertos K.216, 218, 219 - Andrew Manze* [consulta: abril 2018]. <http://www.harmoniamundi.com/home_flash.php#!/albums/1010>

Hilary Hahn website. *Mozart 5 and Vieuxtemps 4 Violin Concertos* [consulta: abril 2018]. <<http://www.hilaryhahn.com/albums/mozart-5-vieuxtemps-4-violin-concertos/>>

Nicola-Fee Bahl Management. *Mozart Concertos, Maxim Vengerov* [consulta: abril 2018]. <<http://www.nfbm.com/recording/mozart-concertos/>>

Pentatone Music. *Mozart - The Violin Concertos. Julia Fischer and Yakov Kreizberg*. <<https://www.pentatonemusic.com/mozart-violin-concertos-fischer-kreizberg>>

Stiftung Mozarteum Salzburg. *Neue Mozart Ausgabe Online* [consulta: abril 2018]. Disponible a: <<http://www.mozarteum.at/en/museums/mozarts-original-instruments.html>>

The Strad. *Mozart: Violin Concertos (complete), Symphony no.39 in E flat major K543 (Leonidas Kavakos)* [consulta: abril 2018]. <<https://www.thestrاد.com/mozart-violin-concertos-complete-symphony-no39-in-e-flat-major-k543/3952.article>>

Universal Edition. *Robert Levin: Cadenzas to Mozart's Violin Concertos for violin zu KV 207; 211; 216; 218; 219* [consulta: abril 2018]. <<https://www.universaledition.com/sheet-music-shop/cadenzas-to-mozart-s-violin-concertos-for-violin-levin-robert-ue17588>>

Partitures

BORGHI, Luigi (ap. 1745). *Sixty-four cadenzas or solos for the violin in all the major and minor keys composed for the improvement and practice of Amateurs*. London: Preston. Disponible a <[http://imslp.org/wiki/64_Cadenzas%2C_Op.11_\(Borghi%2C_Luigi\)](http://imslp.org/wiki/64_Cadenzas%2C_Op.11_(Borghi%2C_Luigi))>

LOCATELLI, Pietro (1920). *L'arte del Violino. Venticinque capricci tolti dai dodici concerti op. 3, per violino solo*. Milano: Ricordi.

MOZART, Wolfgang Amadeus (2015). *Concerto in A major for Violin and Orchestra n° 5* [música impresa]. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

MOZART, Wolfgang Amadeus (2011). *Concerto in D major for Violin and Orchestra n° 4* [música impresa]. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

MOZART, Wolfgang Amadeus (2014). *Concerto in G major for Violin and Orchestra n° 3* [música impresa]. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

CDs

MUTTER, Anne-Sophie. *Mozart Violin Concertos and Sinfonia Concertante* [enregistrament sonor]. London: Deutsche Grammophon.

GRUMIAUX, Arthur. *Mozart Violin Concertos (complete)* [enregistrament sonor]. Germany: Philips Classics.

Altres

LEVIN, Robert D. (2012). Conferència: Improvising Mozart [enregistrament vídeo]. Cambridge: Center for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities.

9. ANNEX

a) Cadenza pròpia per al 1r mov. del concert en La major K219 de Mozart.

Cadenza

Per al 1r moviment del Concerto K219 en La Major de W.A.Mozart

Jordi Consegal Pérez

Lliurement

Violí

mf

4 *p* *mf* *f*

8 *p*

11 *pp*

15 *f*

18 *ff* *tr* *V*

b1) W.A.Mozart. Cadenza del 1r mov. de la simfonia concertant per a violi i viola K364.

8

Cadenza

339 *(f)* *Vla* *(p)* A

342 *(p)*

345 *(cresc.)* *(cresc.)*

348

351 *(f)* *(f)*

355 *sf sf sf p*

Adagio

360 *(espressivo)* *tr* *Vi = =de* 11 7

b2) W.A. Mozart. Cadenza del 1r mov. del concert per a piano i orquestra en Mi bemoll major K271 "Jeunehomme".

464

Zum ersten Satze des Concertes in Es dur.

Allegro. Solo.



Series 16. No. 9.
Köch. Verz. No. 271.

Cadenza per il primo Allegro.

Nº 3. *tr* *tr* *tr* *legato*



b3) W.A. Mozart. Cadenza del 2n mov. del concert per a piano i orquestra en Re major
K175.

Nº 2.

legato

W. A. M. 624.