

Upoštevanje historičnega konteksta pri skladanju kadenc za klavirske koncerte W. A. Mozarta

Urban Stanič

Univerza v Ljubljani

University of Ljubljana (PhD Student)

Uvod

Mozartovi klavirski koncerti so glasba, ki se je od njenega nastanka pa do danes ustalila kot nepogrešljiv del repertoarja praktično vsakega klasičnega pianista. Tudi če se pianist odloči, da bo izvajal pretežno glasbo iz drugih obdobj, se s koncerti W. A. Mozarta sreča vsaj v toku študija. Nema lo pianistov, kot so npr. Daniel Barenboim, Murray Perahia, Alfred Brendel in Vladimir Aškenazi, je posnelo cel opus koncertov. Kljub temu pa neka tera odprta vprašanja in nedvomna zgodovinska dognanja ostajajo v sen ci izvajalske tradicije. Skladanje in improviziranje “*Eingangov*” ter kadenc, igranje *bassa continua* in improvizacija ter dopolnjevanje notnega teksta na splošno so le tri obsežne teme, ki jih v skladu s historičnim kontekstom upoštevajo le redki izvajalci. Osnovno vodilo pri vseh treh je, da notni tekst ne pomeni vedno dobesedno tistega, kar piše. Na nekaterih mestih

- 1 »Eingangi so veliko krajši in enostavnejši od kadenc; njihova vloga je: povezovanje dveh delov stavka ob tem, da predhodni del le redko odseva v njih. V angleščini se imenujejo lead-ins, saj vodijo do naslednjega dela skladbe. Skoraj vedno so zgrajeni na dominantni tonalitete, ki sledi. Zato je verjetno bolje, da jih pojmujejo kot uvod v naslednji del in ne kot most med dvema deloma. V Eingangih se skoraj nikoli ne pojavijo teme ali motivi iz ostalih delov koncerta; namesto tega jih gradijo lestvice, skoki, okrasji in različne pasaže.« Eva Badura-Skoda in Paul Badura-Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions* (New York: Routledge, 2010), 251, 275, v: Urban Stanič, *Upoštevanje historičnega konteksta pri izvedbi in interpretaciji klavirskih koncertov W. A. Mozarta* (magistrska naloga, Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2021), 17.

historično informirane izdaje, kot so *Bärenreiter* ali *Neue Mozart-Ausgabe*, že predlagajo „alternativno“ interpretacijo. Izvajalci, ki pri interpretaciji uporabijo svoje globoko in obsežno znanje ter sledijo najnovejšim dognanjem o izvajalski praksi Mozartovega časa, so npr. Robert Levin, Dalibor Miklavčič, Paul Badura-Skoda idr. V prispevku se bomo osredotočili na le en aspekt interpretacije, in sicer skladanje kadenc. Poskusili bomo osvetliti proces Mozartovega skladanja s pomočjo analize njegovih in avtorjevih kadenc, dotaknili pa se bomo tudi vprašanja, zakaj bi lastno kadenco sploh napisali.

Kadence v klavirskih koncertih druge polovice 18. stoletja

V osemnajstem stoletju še ni obstajala jasna ločnica med skladateljem in izvajalcem, kot z redkimi izjemami velja danes. Edini glasbeniki, ki so skladbe le izvajali, so bili amaterji (*„Liebhaber“*), ki niso imeli razvite sposobnosti komponiranja ali improvizacije in za katere so skladatelji izpisovali okraske ter kadence. Ti so bili seveda številni, a izvajalci na najvišjem oz. profesionalnem nivoju so bili brez izjeme tudi skladatelji. S tem ima med drugim opraviti dejstvo, da je bila glasba, ki se je na koncertih izvajala, pretežno novokomponirana glasba in ne glasba iz preteklih obdobj. Pojem izvajanja starejše glasbe in obujanja starih mojstrov se je razvijal le počasi in se je razmahnil v obdobju romantike, danes pa velika večina izvajane glasbe izvira iz preteklosti. Glasbeniki so torej izvajali svojo glasbo ali glasbo svojih sodobnikov. Navada je bila, da so izvajalci improvizirali v nekaterih delih svojih skladb, pa tudi pri izvajanju skladb sodobnikov.

V stavku klasicističnega klavirskega koncerta je skoraj vedno mesto, kjer se orkester ustavi na kvartsekstakordu tonike in preneha igrati, solist pa ima prosto pot, da zaigra solistični vložek, ki vodi v zaključni *tutti* orkestra. Ta vložek imenujemo *kadence*. Izvajalec lahko zaigra prej izpisano kadenco, kot je praksa pri koncertih od romantike dalje, ali improvizira lasten vložek. Meja med improvizacijo in komponirano lastno kadenco ni jasna, saj ima tudi improvizacija navadno določeno strukturo, ki jo določimo pred izvedbo ali pa jo razumemo že intuitivno zaradi ponotranjenega občutka za značaj stavka. Prav tako lahko kompozicija vsebuje dele, kjer ni nujno, da vedno zaigramo enake note, morda le enako harmonijo. Koncert v Es-duru, K. 271, ima za prvi in drugi stavek po dve kadenci, ki sta si zelo podobni, le da je ena od njih daljša in vsebuje več materiala, kar kaže na to,

da je ena izmed dveh verjetno neke vrste skica za drugo.² Proces komponiranja je torej podoben procesu improvizacije.

Mozart je v nasprotju s takratno prakso napisal kadence za večino svojih koncertov, za nekatere stavke celo več kadenc. Eva in Paul Badura-Skoda verjameta, da je bil razlog za to, da skladatelj ni zaupal drugim izvajalcem, da bi svoje kadence napisali oz. improvizirali po njegovem okusu. Drugač- na kadenca bi pokvarila strukturo in značaj celotnega stavka. Mozart je v pismu očetu z dne 22. januarja 1783 napisal, da bo poslal kadence in "Eingänge" za tretji stavek koncerta K. 271 za svojo sestro ob prvi priložnosti. Njegova sestra kadenc ni improvizirala ali komponirala sama, to pa bi lahko namesto nje storil njun oče, Leopold Mozart, ki je bil skladatelj. Eva in Paul Badura-Skoda domnevata, da Mozartovo pismo pomeni, da ni hotel, da njegov oče napiše kadence za njegovo sestro, ampak je to raje storil sam.³ V tistem času pa so izvajalci v skladu s takratno prakso izvajali koncerte drugih skladateljev z lastnimi kadencami, kot na primer Beethoven, ki se ni ravnal po Mozartovem slogu, zato Mozart ni mogel pričakovati, da bodo izvajali njegove kadence.

Po letu 1784 nimamo ohranjenih kadenc za Mozartove klavirske koncerte, razen ene za koncert K. 488 in dveh za koncert K. 595.⁴ To pomeni, da v šestih klavirskih koncertih najdemo le *fermate*, ki označujejo prostor za kadenco. Obstajajo domneve, da Mozart ni želel, da bi ostali poznali njegove kadence, ali da je kadence vedno improviziral in tako ni potreboval zapisov. Prva domneva je v navzkrižju s tem, da Mozart nikoli ni kazal nagnjenj k zavijanju svoje glasbe v skrivnost. Druga pa se ne sklada z zapisom iz pisma Mozarta svoji sestri z dne 8. aprila 1785, kjer piše, da ima (izpisane) kadence za koncerta K. 466 in K. 467, za katera se kadence do danes niso ohranile. Mozart je kadence vedno zapisoval na posamezne liste papirja. Izjema je prvi stavek koncerta K. 488, kjer je kadenca del partiture. To je morda razlog, zakaj nimamo kadenc za šest njegovih koncertov – možno je, da so se listi izgubili. Vsekakor bi izpuščanje kadence podrlo strukturo vsakega stavka iz teh koncertov, zato moramo pri izvedbi ali zaigrati kadenco drugega skladatelja ali pa ustvariti novo.⁵

2 Eva Badura-Skoda in Paul Badura-Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions* (New York: Routledge, 2010), 252.

3 Ibid., 251–2.

4 Ibid., 252.

5 Ibid., 252–3.

Slog Mozartovih kadenc

Pri pisanju kadence se lahko orientiramo po slogu Mozartovih lastnih kadenc, seveda pa nam tega ni treba upoštevati. Skladatelji od Beethovna dalje so napisali mnogo kadenc za Mozartove koncerte, ki jim kadence manjkajo, v lastnem slogu. Poslušalec morda doživi prevelik šok ob spremembi sloga med predhodnim delom stavka in kadenco ter med kadenco in zaključnim *tutti*jem. Po mnenju Eve in Paula Badura-Skoda je takšno mešanje slogov nedopustno. Po našem mnenju ima tak preskok komičen učinek, če je preveč nenaden in če je kontrast prevelik. Uporaba prvin iz drugih glasbenih slogov pa je popolnoma legitimna, še posebej, če upoštevamo, da se Mozartovi sodobniki verjetno niso ravnali po njegovih ostalih kompozicijah. V umetnosti je včasih moteč kontrast tudi sam po sebi umetniška prвина. Vseeno pa se lahko zelo poglobimo v Mozartov slog, če se poskušamo ravnati po njegovem načinu pisanja. Eva in Paul Badura-Skoda sta izluščila nekaj t. i. pravil, ki veljajo za Mozartove kadence, še posebno za kadence hitrih stavkov. Kadence tudi razčlenita in raziščeta Mozartov proces komponiranja. Bolj splošna pravila za kadence je napisal že D. G. Türk (1750–1813), ki kot Mozartov sodobnik ponuja vpogled v prakso tistega obdobja.

Po mnenju D. G. Türka je namen kadence, da »ne samo zadrži učinek, ki ga je naredila skladba, ampak ga tudi ojača, kolikor je možno.« Kadencia naj torej sledi značaju stavka. Če je stavek vesel in nedolžen, naj bo takšna tudi kadencia, podobno pa velja za mračnejše stavke. Da ohranimo povezavo s stavkom, pa Türk svetuje, naj uporabimo material, ki je v njem najpomembnejši. Smisel kadence po njegovem ni razkazovanje tehničnih spretnosti, kar velja tudi za vse ostale dodatke originalnemu tekstu. Značaj skladbe lahko zadržimo z uporabo motivov iz stavka, ki so citirani dobesedno, v transpoziciji ali pa variirani na različne načine. Harmonski postopki, ki jih uporabljamo, naj sledijo tistim, ki jih je uporabil skladatelj, kakor pravi tudi Türk: »Pod nobenim pogojem ni dovoljeno zaiti v glasbene vode, kjer skladatelj v skladbi ni bil. To pravilo ima osnovo, mislim, v zakonu enovitosti umetniškega dela ...«.⁶ Mozart v svojih kadencah ne modulira v druge tonalitete, harmonske spremembe imajo vedno kvečjemu funkcijo izmika. Modulacija je sicer značilna za npr. Beethovna. Izogiba se zapletenim harmonskim alteracijam, če pa jih že uporabi, pa se kmalu vrne v prvotno tonaliteto. Eva in Paul Badura-Skoda razvrstita Mozartove hitre stavke (*cantabile*

6 Daniel Gottlob Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernend* (Leipzig: Schwickert, 1789), 387f, v: Eva Badura-Skoda in Paul Badura-Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions* (New York: Routledge, 2010), 256–7.

in praznični *allegro maestoso* stavki, *allegretto grazioso* tretji stavki in elegantni finalni rondoji v 6/8 taktovskem načinu) in opazita, da so si kadence pri posameznem tipu podobne. Svetujeta, naj pred pisanjem zberemo teme in motive, ki se pojavijo v stavku, ter jih zapišemo. Vedno lahko uporabimo dobeseden citat odsekov, ki jih je prej uporabil skladatelj, dopuščata pa tudi uporabo odsekov iz drugih koncertov ali kadenc. Mozart sam je določene odseke uporabil v več različnih kadencah, kot npr. druga za prvi stavek koncerta K. 414 in edina za prvi stavek koncerta K. 488. Pomembno je, da kadenca ni predolga. V Mozartovem času je bilo očitno mnogo izvajalcev, ki so igrali nesorazmerno dolge kadence. Türk piše v svoji *Klavierschule*, da ima neredko vtis, da igrajo nekateri koncerte le zato, da bi pokazali svoje kadence, ki vsebujejo različne pasaže in virtuosne vložke, ki nimajo nič skupnega z materialom iz koncerta.⁷ Mozartova najdaljša zapisana kadenca za stavek v 4/4 taktovskem načinu je dolga 36 taktov, za 6/8 stavek 40 taktov, za tretji stavek v 2/4 načinu 54 taktov in za prvi stavek v 3/4 načinu 32 taktov. Nekatere kadence sestojijo iz le nekaj taktov. Eva in Paul Badura-Skoda zapišeta še dve stvari, ki se jima Mozart izogiba: vpeljevanju tem eno za drugo brez jasne meje in koncu kadence, ki bi bil enak koncu zaključnega sola (pred kadenco).⁸

Vsako Mozartovo kadenco lahko načeloma razdelimo na tri dele: začetni, kjer srečamo ali tematski material ali pa virtuosne pasaže; srednji, kjer se tematski material obdela z uporabo sekvenc; in zaključni, ki spet vsebuje virtuosne pasaže in se konča s trilčkom, ki vodi na toniko. Če se začetni del začne s temo, je to navadno prva tema, le z drugačno harmonizacijo. Lahko pa je tudi motiv, ki ga orkester zaigra pred kadenco, torej motiv, ki ga klavir prej še ni igral. Včasih uporabi tudi temo iz sredine stavka ali vpelje (v počasnih stavkih) povsem novo temo. Tema navadno ni citirana v celoti, temveč nastopijo pred koncem pasaže, harmonije pa se razlikujejo od prvotnih. V kadencah za klavirske sonate Mozart uporabi pri temi mutacijo iz dura v mol. To lahko naredimo tudi v kadenci za koncert ali pa uporabimo obratno mutacijo, iz mola v dur. Pasaže lahko vodijo naravnost v naslednji del kadence ali pa se prej ustavijo, navadno na dominantnem septakordu. Začetni del lahko sestoji tudi samo iz virtuosnih pasaž, ki so navadno osnovane na odsekih iz stavka, lahko pa so tudi proste. V tem primeru je navadno dolg od šest do dvanajst taktov. Harmonsko je začetni del kadence pravzaprav

7 Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernend*, 309, v: Badura-Skoda in Badura-Skoda, *Interpreting Mozart*, 256–7.

8 Badura-Skoda in Badura-Skoda, *Interpreting Mozart*, 255–7.

dominanta, ki vodi na toniko. Na začetku je lahko tema ali pasaža brez spremljave, ta ostane "latentno" še od kvartsekstakorda tonike, ki naznani kadenco.⁹ V srednjem delu nastopi nova tema, ki je navadno *cantabile* tema iz stavka, torej druga tema ali pa kakšen drug motiv iz koncerta. Lahko se pojavi tudi prva tema, tudi če je bila uporabljena že prej. V zadnjem stavku koncerta K. 450 Mozart v začetnem delu kadence vpelje prvo temo v zgornjem glasu, v srednjem delu pa v basu. Tema se ne zaključi kot v stavku, temveč se nadaljuje v sekvence, ki uporabijo kratek motiv iz teme, pogosto v ritmični diminuciji. Ta proces lahko imenujemo *Fortspinnung*.¹⁰ Ta odsek se navadno konča na dominantni druge stopnje ali na dominantni dominante, nato pa preide na dominantno ali kvartsekstakord tonike.¹¹ Zaključni deli so najbolj svobodni in vključujejo različne pasaže. Po svojih salzburških koncertih začne Mozart uporabljati tudi tematski material. Konec kadence lahko odložimo z izmikom v tonaliteto subdominantne funkcije. Kadenca se konča s trilčkom v desni roki, v levi roki pa je na koncu dominantni septakord. Trilček je včasih dvojen, v razmaku terce ali sekste, pod njim pa so lahko v levi roki različni motivi.¹²

Koncert v A-duru, št. 12, K. 414, ima za prvi stavek ohranjeni dve Mozartovi kadenci, koncert v c-molu, št. 24, K. 491, pa nima ohranjenih kadenc. Napisal sem dve lastni kadenci za prvi stavek koncerta K. 414 in eno za prvi stavek koncerta K. 491. S pomočjo harmonske in motivične analize ter izsledkov Eve in Paula Badura-Skoda bom primerjal lastne kadence med seboj in z izvirnimi Mozartovimi kadencami.

Analiza prve avtorjeve kadence za koncert K. 414¹³

Kadenca se začne z motivom, ki ga srečamo v koncertu v 152. taktu prvega stavka. Tam nastopi v E-duru. Namesto oktavnega skoka je v kadenci interval

9 Ibid., 257–64.

10 Avtor izraza je Wilhelm Fischer v članku »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils« (1915). Ibid., 265.

11 Ibid., 264–9.

12 Ibid., 269–72.

13 Glej priloge (kadence). Wolfgang Amadeus Mozart, *Koncert za klavir in orkester v A-duru, št. 12, KV 414*, ur. Christoph Wolff (Kassel: Bärenreiter, 1976), 3–34, še posebej 32–3, <https://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=2>; Wolfgang Amadeus Mozart, *Koncert za klavir in orkester v c-molu, št. 24, KV 491*, ur. Hermann Beck (Kassel: Bärenreiter, 1959), 85–123, <https://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=2>; Wolfgang Amadeus Mozart, »NMA Online: Neue Mozart-Ausgabe: Digitalisierte Version = Neue Mozart Ausgabe: Digitized Version« (Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, s. a.).

oktave zapolnjen z A-durovo lestvico. Odgovor na ta motiv je identičen (seveda v transpoziciji) s tistim iz druge teme, le da sta noti E (v originalu H) okrašeni s triolama in menjalnim tonom *dis*. Nato pa bi v drugi temi sledila potrditev tonalitete in izmik v dominantno, medtem ko se v kadenci tretja ponovitev motiva začne na sekstakordu A-dura, nato pa preko dominantnega septakorda na *cis* naredimo izmik v D-dur in potem preko dominantnega kvintsektakorda na *h* dosežemo kvartsektakord A-dura. Melodija v desni roki dvakrat uporabi motiv iz prve teme (dve osminki pod lokom in daljša nota), nato pa preko figuriranega A-durovega akorda dosežemo trilček na tonu *h* in dominantni septakord na *e*, ki nas vodi v prvo temo stavka na toniki. Melodija teme je v drugem, tretjem in četrtem taktu ornamentirana drugače kot pri njenem prvem nastopu, Albertijevi basi v levi roki pa so enaki kot prej. Tema se za dva takta nadaljuje enako kot prej, nato pa namesto tona *d* nastopi *dis*, kar vodi do dominantnega kvintsektakorda na *h* (na tej fermati je potreben kratek ornament) in nato preko zmanjšanega septakorda *d-f-gis-h* do fis-mola. Tukaj nastopi motiv iz 264. takta 1. stavka, ki je v kadenci v fis-molu. Nato se ponovi v e-molu in modulira v E-dur. 29. takt citira 267. takt 1. stavka, le da je v E-duru, medtem ko je motiv originalno v A-duru. 30. takt nas preko lestvičnega postopa pripelje do A-dura. V 31. taktu nastopi nov motiv, ki se še dvakrat ponovi, vsakič oktavo višje. Še dva takta ostanemo v A-duru, nato pa se prek sekvenc spustimo do kvartsektakorda A-dura. Sledijo trije takti figuriranega A-durovega akorda v triolah, ki spominjajo na takte 131–134 v 1. stavku koncerta, in končno zaključni trilček, ki vodi v toniko (A-dur).

Analiza druge avtorjeve kadenca za koncert K. 414

Druga kadenca je krajša in bolj enostavna kot prva. Odpre se z motivom, ki je del orkestrske ekspozicije in nastopi v 13. taktu stavka. Ta motiv se sicer v solističnem partu ne pojavi. V kadenci ga igramo v oktavah v obeh rokah v razmaku decime. Nato nastopijo razložene oktave v obeh rokah v enakem razmaku, ki vodijo do A-dura. Sledi izmik v cis-mol, nato pa preko dominantnega septakorda na *cis*, D-dura, dominantnega septakorda na *e*, kvartsektakorda A-dura in spet dominantnega septakorda na *e* dosežemo dva takta z improvizacijskim značajem, ki nas vodita v prvo temo stavka v A-duru. Tema pa se že v drugem taktu razlikuje od originalne teme. V naslednjih dveh taktih, ki vsebujeta enak motiv kot prva dva, dosežemo sekstakord A-dura, nato pa v dveh taktih z dvema sekvencama dosežemo kvintsektakord na *h*. Sledijo sekvence (H-dur - E-dur - A-dur - zmanjšan

septakord *c-dis-fis-a*), kjer se pojavi motiv, ki je bil iz teme izvzet. Končamo na tonu *e*, ki pomeni kvartsektakord *A-dura*. Nato sledi lestvični postop navzgor v *A-duru* skozi dva takta, potem figuriramo kvartsektakord *A-dura* in zaključimo na trilčku na tonu *h*, ki nas vodi v *A-dur*.

Analiza avtorjeve kadence za koncert K. 491

Ta kadenca je daljša in harmonsko ter motivično bolj zapletena kot kadenca za koncert K. 414. To ustreza značaju in značilnostim Mozartovega Koncerta za klavir in orkester v *c-molu*, v katerem je skladateljeva glasbena govorica bogatejša. Kadenca se začne z virtuosnim motivom, ki skozi tri takte terčno pada *c-mol* -> *As-dur* -> *f-mol*, nato pa prek septakorda *c-dis-fis-a* doseže *G-dur*, dominantno *c-mola*. Dva takta figuriranega in ornamentiranega akorda *G-dura* pripeljeta do trilčka na *G2*, ki traja štiri takte. V tretjem taktu nastopi v levi roki tema, s katero klavir v stavku začne, ni pa uvodna tema stavka, ampak jo klavir vpelje prvič. Melodija se po treh taktih preseli v desno roko, namesto na dominantnem kvintsektakordu na *g* pa končamo v *Es-duru*. Sledita dve sekvenci na zmanjšanih septakordih (*cis-e-g-b*, *h-d-f-as*), nato pa zmanjšani septakord *his-dis-fis-a* pripelje do tona *g*, ki pomeni kvartsektakord *c-mola*. Sledi daljši del s sekvencami (takti 23–31), kjer je uporabljen motiv iz 35. takta stavka. Melodija sledi originalni do 28. takta, kjer se harmonski ritem diminuira. Harmonije si sledijo: *c-mol*, *As-dur*, zm. sept., *D6/5* na *B*, zm. sept., *D6/5* na *C*, *D6/5* na *F*, *D6/5* na *B*, *D6/5* na *Es*, *As-dur*. Nato se pojavi motiv iz 148. takta stavka, ki alternira med *As-durom* in *Es-durom*. Potem prek dominantnega kvintsektakorda na *as* pridemo v *Des-dur*, še vedno je prisoten omenjeni motiv, nato pa je motiv dva takta v obsegu tritonusa *c-ges* in v 43. taktu se začne figuracija v šestnajstinkah v desni roki. Prek še dveh zmanjšanih septakordov, vmes pa *b-mola*, pridemo do (harmonske) kadence, ki potrdi *As-dur* kot novo tonaliteto. V 48. taktu nastopi motiv iz 91. takta stavka, ki je originalno v *c-molu*, v kadenci pa je v *As-duru*. S sekvenciranjem motiva nato dosežemo zmanjšani septakord *c-dis-fis-a*, ki nas pripelje nazaj na ton *g* oz. kvartsektakord *c-mola* v 59. taktu. Oktavne pasaže skozi štiri takte prek harmonij *As-dura*, *f-mola* in nemškega akorda na *as* vodijo navzgor do kvartsektakorda *c-mola*, ki se figurirano spusti do trilčka na *d*. Ta traja dva takta in ima akordično spremljavo, ki ritmično posnema motiv iz 35. takta stavka, zaključí pa se na *c*.

Analiza prve Mozartove kadence za koncert K. 414

Ta kadenca je kratka, obsega le 16 taktov. Mozart prične z motivom, ki ga orkester vpelje v 50. taktu stavka v A-duru in je del zaključne skupine. Kasneje se pojavi v 252. taktu v orkestru in v 256. taktu v klavirskem partu, kjer se melodija diatonično vzpenja po A-durovi lestvici do tona *a*, v kadenca pa se vzpenja tudi kromatično in se konča na tonu *cis*. V levi roki je harmonski postop v Albertijevih basih: A-dur -> E D6/5 -> A D2 -> D-dur -> F nemški akord -> E-dur -> Cis D7 -> D-dur -> zm. sept. *d-f-gis-h* -> A-dur -> zm. sept. *cis-e-g-ais* -> h-mol -> zm. sept. *dis-fis-a-c* -> A-dur 6/4. Sledi figuriran A-durov akord, ki se počasi spušča. Nato se vrtimo okoli A-durovega kvartsekstakorda z uporabo D-dura, naposled pa po lestvičnem postopu navzgor sledi trilček na *h* in tonika.

Analiza druge Mozartove kadence za koncert K. 414

Ta kadenca se začne z briljantno pasažo navzgor s tona *e*. V prvih desetih taktih Mozart v šestnajstinkah figurira akorda tonike in dominante z dodanim zmanjšanim septakordom *dis-fis-a-c*. Nato v dveh taktih v triolnem ritmu pripelje do prve teme stavka, ki je ornamentirana drugače kot v izvirniku. Temi sledi šest taktov, nato pa sledijo tri sekvence, ki pripeljejo do nemškega akorda na *f*, ki mu sledi kvartsekstakord tonike, A-dura. Na pedalnem tonu *e* ostane Mozart štiri takte, nato pa se preko zmanjšane septakorda *dis-fis-a-c* spusti ponovno do tona *e*, ki ostane harmonska osnova do konca kadence. Po virtuozijskih pasažah nastopi trilček na tonu *h*, ki ga podprejo dvojemke v levi roki, prekine pa ga kromatična pasaža navzgor, ki vodi do tona *h* oktavo višje, s katerega zaključni trilček vodi do tonike.

Primerjava kadenc

Mozartova prva kadenca za koncert K. 414 se začne tematsko. Skladatelj uporabi motiv iz zaključne skupine, ki je kot prvotno v A-duru. Teme kot običajno pri tematskih uvodih ne pripelje do zaključka, temveč jo hitro začne harmonsko spreminjati. A harmonska shema oz. harmonski postop ne spominja na harmonsko relativno enostavne začetke ostalih kadenc, kot so kadence za prve stavke koncertov K. 238, K. 271, K. 415, K. 449 ali K. 450. Mozart tu uporabi nepričakovane harmonske alteracije, harmonski ritem je hiter, odsek pa se konča na kvartsekstakordu tonike. Sekvenciran je le kratek del motiva. Vse to so značilnosti srednjega dela kadence in tehniške *Fortspinnung*. Temu odseku sledi del, ki je tipičen zaključek Mozartove

kadence, vsebuje figuriran tonični akord in konec odloži z uporabo subdominante. Vprašamo se lahko, ali je ta kadenca neke vrste skica oz. v njej manjka začetni del. Seveda pa je možno, da je bil Mozartov namen, da se kadenco izvede, kot je bila napisana. Tudi avtorjeva prva kadenca se začne tematsko, uporabi pa motiv, ki ni začetna tema, tako kot Mozartova prva kadenca. To je sicer redko, pojavi se le še v kadenci za zadnji stavek koncerta K. 459.¹⁴ Most do srednjega dela ne vključuje virtuosnih pasaž iz stavka, harmonske alteracije pa so enostavnejše kot v Mozartovi prvi kadenci. Tako kot prva ima tudi avtorjeva druga kadenca tematski uvod, uporabi pa motiv, ki ga klavir prej še ni zaigral. To je podobno Mozartovi navadi uporabe motiva, ki ga orkester zaigra pred kadenco, saj tudi tega klavir ponavadi ne zaigra prej. Kljub temu pa izbira motiva za Mozarta ni tipična. Tema se predstavi v toniki, kar sicer načeloma velja za tematske uvode v Mozartove kadence,¹⁵ tako je tudi tema iz avtorjeve prve kadence v uvodu transponirana v toniko. Most do dominantnega septakorda je kot pri avtorjevi prvi kadenci harmonsko relativno enostaven, zgrajen pa je na motivu, ki se v stavku prej ne pojavi. Mozartova druga kadenca ima v nasprotju z ostalimi tremi virtuosni uvod. Harmonsko ni zapletena (enako harmonsko strukturo ima tudi kadenca za prvi stavek koncerta K. 271¹⁶), prek dominante pa vodi v srednji del, ki se začne na toniki. Tudi avtorjeva kadenca za koncert K. 491 ima virtuosni uvod, ki pa je le ohlapno osnovan na pasažah iz stavka. Morda bi se bolj skladalo z značajem stavka, če bi v prvih dveh taktih uporabil pasaži podobni tisti iz 432. takta stavka, v naslednjih dveh pa nekaj podobnega taktom 325–328. Seveda pa je tudi Mozart v začetnih delih kadenc včasih uporabil bolj svobodne figuracije.

Pri Mozartovi prvi kadenci nastopi *Fortspinnung* že v začetnem delu, tako da srednjega dela pravzaprav ni oz. je namesto začetnega. Njegova druga kadenca pa uporabi prvo temo stavka, kar je sicer redkost. Običajno Mozart v srednjem delu uporabi temo s spevnim značajem, kar pa je navedno druga tema ali kakšen drug motiv iz stavka.¹⁷ Res pa je, da je prva tema koncerta K. 414 spevna oz. lirična, kar je verjetno razlog, zakaj jo je skladatelj uporabil v srednjem delu. Kontinuirani razvoj (*Fortspinnung*), sicer značilen za srednje dele kadenc, je tukaj izjemno kratek (štiri takte), harmonsko enostaven, motiv pa ni diminuiran. Tudi avtorjeva prva kadenca se začne s prvo temo stavka. Odmik od teme v 18. taktu nakazuje začetek

14 Badura-Skoda in Badura-Skoda, *Interpreting Mozart*, 258.

15 Ibid., 260.

16 Ibid., 261.

17 Ibid., 264.

kontinuiranega razvoja, a se že v naslednjem taktu ustavi na dominantni dominantni, kar načeloma pomeni konec razvoja in začetek prehoda na dominantno oz. kvartsektakord tonike. To doseže kadenca prek zmanjšanega septakorda na *d*, *fis*-mola in nato mutacije iz *e*-mola v *E*-dur, kar je primerljivo z mutacijo iz *es*-mola v *Es*-dur na koncu srednjega dela kadence za prvi stavek koncerta K. 271. Vsekakor pa je kontinuirani razvoj pri tej kadenci za koncert K. 414 izredno kratek oz. ga ni, saj sestoji le iz ene modulacije. Pri avtorjevi drugi kadenci je razvoj daljši, začne pa se že v drugem taktu teme in sekvencira prvi in drugi takt. Motiv, ki je prvotno šele v četrtem taktu teme, nastopi tu že v drugem taktu namesto motiva, ki je sekvenciran v sedmem taktu srednjega dela kadence. Mozart sicer v srednjem delu skoraj vedno uporabi vsaj štiri zaporedne takte teme skupaj (izjema je kadenca za prvi stavek koncerta K. 453, kjer uporabi le dva), vrstnega reda motivov pa ne menja. Kadenca za koncert K. 491 v srednjem delu predstavi temo, s katero klavir začne in se prej v orkestru ne pojavi. Tema modulira v *Es*-dur namesto v *G*-dur, nato pa se z uporabo zmanjšanih septakordov nakaže *Fortspinnung*, ki pa vodi do motiva, ki je del prve teme (v stavku se motiv začne v 35. taktu). Kontinuirani razvoj tu traja osem taktov in uporabi sekvence ter diminuiran harmonski ritem. Ta odsek navadno vodi v zaključni del, v tej kadenci pa je ta odložen. Namesto tega v *As*-duru začnemo z novim motivom, ki je del druge teme stavka (takti 148–156). Nato nas pasaje, ki so osnovane na stavku, peljejo do dominantne. Opisana shema sledi tematskemu uvodu v kadenco. Nato nastopi motiv iz 91. takta stavka, ki je tu transponiran v *As*-dur. Motiv se nato kontinuirano razvije in doseže dominantno. Ta shema sledi običajni shemi srednjega dela kadence. Ta kadenca torej pred zaključkom vsebuje še en uvod in še en srednji del.

Po tem odseku sledi razmeroma kratek zaključni del kadence, ki prek sicer neobičajne alteracije, nemškega akorda doseže kvartsektakord tonike in nato zaključi kadenco. Mozartova prva kadenca za koncert K. 414 v zaključnem delu uporabi subdominantno in nato dominantno dominantno, da doseže kvartsektakord tonike, kot je običajno pri Mozartovih kadencah, ki v zaključnem delu uporabijo tematski material, le da ga ta kadenca ne uporabi.¹⁸ Njegova druga kadenca uporabi zelo podobno harmonsko shemo, a tukaj uporabi po prihodu na kvartsektakord tonike v levi roki motiv, ki harmonsko spominja na sekvence iz taktov 128–130, ritmično pa na levo roko v 263. taktu. Zaključni del avtorjeve prve kadence za koncert K. 414 se začne na dominantni, potem preide na tonični kvintakord in ne kvartsektakord.

18 Ibid., 269.

Nato uporabi drugo stopnjo kot subdominantno funkcijo in prek dominante dominante preide na tonični kvartsekstakord. Te tri kadenca torej uporabijo zelo podobne harmonske sheme za zaključni del. Avtorjeva druga kadenca za koncert K. 414 pa ima zaključni del, ki traja le pet taktov. Omenjena harmonska shema je vidna le zelo zgoščeno, vse modulacije in alteracije, ki jih vsebuje, so vidne le v pasaži v taktih 22 in 23, sledijo pa si v enakem zaporedju kot pri ostalih kadencah.

Zaključek

Harmonska, motivična in strukturalna analiza ter primerjava sta orodji, ki lahko razčlenita intuitiven proces skladanja ali improvizacije. Če preigramo in poslušamo veliko Mozartovih kadenc za njegove klavirske koncerte, ponotranjimo njihovo strukturo in jo reproduciramo v svojih lastnih kadencah tudi brez zavestnega namena. Analiza pa nam lahko pomaga razumeti, zakaj nekatere kompozicije zvenijo podobno kot Mozartova glasba, nekatere pa imajo kljub nekaterim skupnim značilnostim drugačen slog. Izvajalec Mozartovega koncerta ima svobodo, da se odloči, koliko se bo poskušal približati Mozartovemu slogu, zgodovinski kontekst pa mu pri tem nudi kompas in oporo.

Bibliografija

Literatura

- Badura-Skoda, Eva in Paul Badura-Skoda. *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, 251, 275. New York: Routledge, 2010. V: Urban Stanič, *Upoštevanje historičnega konteksta pri izvedbi in interpretaciji klavirskih koncertov W. A. Mozarta*, 17. Magistrska naloga, Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2021.
- Badura-Skoda, Eva in Paul Badura-Skoda. *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*. New York: Routledge, 2010.
- Stanič, Urban. *Upoštevanje historičnega konteksta pri izvedbi in interpretaciji klavirskih koncertov W. A. Mozarta*. Magistrsko delo, Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2021.
- Türk, Daniel Gottlob. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernend*, 387f. Leipzig: Schwickert, 1789. V: Eva Badura-Skoda in Paul Badura-Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, 256–7. New York: Routledge, 2010.

Notno gradivo

Mozart, Wolfgang Amadeus. »NMA Online: Neue Mozart-Ausgabe: Digitalisierte Version = Neue Mozart Ausgabe : Digitized Version.« Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, s. a.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Koncert za klavir in orkester v A-duru, št. 12, KV 414*, urednik Christoph Wolff. Kassel: Bärenreiter, 1976.
<https://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=2>.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Koncert za klavir in orkester v c-molu, št. 24, KV 491*, urednik Hermann Beck. Kassel: Bärenreiter, 1959.
<https://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=2>.

Priloge

Priloga 1: avtorjeva kadenca št. 1 za Mozartov Klavirski koncert v A-duru, št. 12, K. 414

Priloga 2: avtorjeva kadenca št. 2 za Mozartov Klavirski koncert v A-duru, št. 12, K. 414

Priloga 3: avtorjeva kadenca za Mozartov Klavirski koncert v c-duru, št. 24, K. 491

Kadenca

W. A. Mozart: Koncert za klavir in orkester v A-duru, K. 414, 1. stavek: Allegro

Urban Stanič

4

8

12

15

18

p

tr

2

22

25

28

30

32

34



Kadenca

W. A. Mozart: Koncert za klavir in orkester v A-duru, K. 414, 1. stavek: Allegro

Urban Stanič

The musical score is written for piano and right hand in A major (three sharps) and 4/4 time. It consists of six systems of staves. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a piano (*p*) dynamic. The third system features a crescendo (*cresc.*), a ritardando (*rit.*), and a forte (*f*) dynamic. The fourth system is marked *ad libitum* and begins with a piano (*p*) dynamic. The fifth system includes a piano-piano (*pp*) dynamic. The sixth system begins with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

2

20

rit.

tempo primo

23

23

Example 10

26

26



Kadenca

W. A. Mozart: Koncert za klavir in orkester v c-molu, K. 491, 1. stavek: Allegro

Urban Stanič

4

7 *trill*

13

19

24

2

28

33

38

43

46

49

52

55

58

61

64