

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Музикална педагогика“
Катедра „Класическо и Поп и джаз изпълнителско изкуство“

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд придобиване на образователна и научна
степен

„Доктор“

на тема:

**„ИСТОРИЧЕСКИ КОНТЕКСТ И АНАЛИЗ НА
МОЦАРТОВИТЕ ЦИГУЛКОВИ КОНЦЕРТИ**

KV 207, 211, 216, 218 и 219“

Професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство
Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

ЕВГЕНИЙ ШЕВКЕНОВ

Научен ръководител: проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак

Пловдив, 2022 год.

Дисертационният труд е обсъден и насрочен за защита на заседание на катедра „Оркестрови инструменти и класическо пеене при АМТИИ „Проф.Ас.Диамандиев“- Пловдив, състояло се на 14 Септември 2022 година.

Утвърден е на заседание на Факултетния съвет на

Дисертационният труд съдържа 200 стр.

Разработка: Увод, 2 глави и заключение

Библиография: 33 източника

Приложение: 44 нотни примери и 50 таблици

Авторски публикации: 2 заглавия и 2 проведени майсторски класа през 2022 г.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на.....2022 г. от.....часа в зала.....на АМТИИ „Професор Асен Диамандиев“ ул.„Тодор Самодумов“ No 2 Пловдив, на открито заседание на научно жури в състав:

Рецензенти: (Изписват се членовете от вътрешна и външна квота. Журито не е минало през факултетен съвет. След това на свое първо заседание определят кой пише рецензии и кой становищ. Сега няма как да го опишеш, защото няма да е коректно.)

Вътрешна квота:

1. Проф. Д-р Явор Конов д.н.
2. Проф. Д-р Веселин Койчев

Външна квота:

1. Проф. Д-р Свилен Райчев НМА
2. Проф. Д-р Деян Павлов НМА
3. Проф. Д-р Боряна Ламбрева НМА

СЪДЪРЖАНИЕ

Увод.....	стр. 4
Първа глава. Контекст	
1. Обща историческа информация	стр. 6
2. Литература, философия и наука през 18 век	стр. 7
3. Музикална предистория	стр. 8
4. Творчески път преди написването на цигулковите концерти	стр. 9
Втора глава. Анализ	
1. Музикална анатомия	стр.10
2. Сравнителен обзор	стр.11
3. Аналитичен метод	стр.13
4. KV 207	стр. 14
5. KV 211	стр. 21
6. KV 216	стр. 29
7. KV 218	стр. 36
8. KV 219	стр. 45
Заклучение	стр. 55
Приноси	стр. 56
Литература, публикации	стр. 57

Увод

Моцартовите концерти за цигулка KV 207 B-Dur, KV 211 D-Dur, KV 216 G-Dur, KV 218 D-Dur, и KV 219 A-Dur по така формулираната тема се явяват **предмет и обект на изследването.**

Основната цел на труда е да предложи задълбочен и солидно аргументиран процесуален анализ, който обосновава да разтълкува формата и съдържанието на Моцартовите цигулковите концерти на базата на широк спектър от контекстуална фактология, по отношение на историко-политическия и философско-научен контекст на епохата на Просвещението, в светлината на тенденциите в обществото и изкуството, обусловили появата на феномена Моцарт.

Методът за постигането на целта се явява аналитична комбинация от формулиране и прилагане на синкретични смислови формули, базирани на конкретни семантични музикални кодове, характерни за Моцартовия музикален език и стил, аргументирани чрез тълкуване на употребата и съчетаването на отделни съставни (т.нар. „анатомични“) музикални елементи.

Опитът за глобално систематизиране на универсален подход към граматиката, семантиката и дори семиотиката на езика на музиката (в частния случай, що се касае до Моцартовия специфичен стил в цигулковите концерти) и осъщественият в този контекст практически анализ на избраните творби дефинират *per se* (сами по себе си) значимостта на **научния принос** на настоящия труд, който освен че няма аналог на български език, се явява и единствен по рода си до момента, като избрана формулировка и конкретика на тематиката.

Ползите от труда обхващат не само гореспоменатия научен принос, но се простират и в умишлено търсената практическа насоченост на зададената информация, реално подпомагаща колегите музиканти - изпълнители, педагози, ученици и студенти - в търсенията им на исторически правдиво аргументирана, стилово убедителна и в крайна сметка емоционално и интелектуално завладяваща интерпретация.

Актуалността на разработваната в настоящия труд тема почива на съвременния научен и интерпретаторски подход, акцентиращ върху наличието на теоритично-творческа експертиза относно историческите изпълнителските традиции, формулиран сполучливо на немски като *Historische Aufführungspraxis*.

Трудът е максимално опростено оформен в две големи глави (с необходимите подточки), съответстващи на информацията подадена в заглавието - контекст и анализ, предшествани от увод и завършени със заключение и списък на ползваната литература. **Уводът** фиксира обекта, целите и методиката, дава обща информация за структурата на труда, същевременно подчертавайки субективно-емоционалната пристрастност на автора към композитора и тематиката, отделяйки същевременно нужното място за пояснение на специфичния аналитичен подход към музикалния материал.

В първата глава се сглобява една обща картина на историческите събития (подточка 1), тенденциите в литературата, философията и науката (подточка 2), музикалната предистория (подточка 3) и личния творчески път на твореца до написването на концертите за цигулка (подточка 4). Така подредените контекстуални аспекти целят да оформят нужната панорамна макрорамка за предстоящия музикален анализ.

Втората глава започва с три своеобразни въвеждащо-пояснителни подточки, първата от които дефинира някои релевантни за метода на анализ понятия от т.нар. музикална анатомия, които ще бъдат ключови за провеждането и разбирането на формоанализа. Сравнителният обзор на концертите (подточка 2) и изричното формулиране на специфичния индивидуализиран аналитичен метод (подточка 3) допълват своеобразната увертюра към следващите подточки 4, 5, 6, 7, 8, в които се провежда съответно същинският анализ на отделните концерти, чиято функция е възможно най-подробно да предостави достатъчно материал за постигане на основната цел на дисертационния труд.

Заключението формулира възможно най-кратко **научния принос и ползите** от дисертационния труд, като търси да постави и подходяща белетристична точка на едно обемно писание, както с научна насоченост и стойност, така и със значим приложно-практически потенциал.

ПЪРВА ГЛАВА

КОНТЕКСТ

1. Обща историческа информация

Тук, въвеждащо в общия смисъл на понятието контекст, се предоставя информация за политическата и социална ситуация през осемнайсти век, както и за протичащите по онова време процеси и преобразувания в световен мащаб.

Освен конспектно изложение на историческа фактология, обрисувачо една обща картина на турбулентното развитие и динамиката на междудържавните отношения и вътрешнонационалните катаклизми, вниманието е насочено и към социалните трансформации, довели до предефиниране на редица йерархически дадености и засягащи пряко обществения статус и функции на човека на изкуството, в конкретния случай на музиканта, в епохата на Просвещението. Епоха, която оформя ясно разпознаваем вододел в човешката история, детерминиращ развитието на европейското и по-общо казано западното общество - ако причислим към Европа в случая и Съединените Американски Щати - за няколко последователни столетия, включително и до наши дни.

Споменатият исторически преглед включва хронологично проследяване на най-значимите исторически събития между инициационната за века 1700 година и символичното му заключение чрез въвеждането на консулското управление от Наполеон във Франция през 1799.

На фона на многобройните войни е подчертано значението на раждането на Съединените Американски Щати и Великата френска революция, като знакови събития с голям политически и социален отзвук, случили се по времето на живота на Моцарт.

На тази основа бива дискутирано конкретното отражение на обществените преобразувания върху ролята и мястото на музикантите по протежение на разглеждания исторически период.

Започвайки от началото на столетието и галеника на Краля Слънце Луи XIV, италианеца Джовани Батиста Лули - а.к.а. Жан Баптист Люли, независимо от позицията му, сравнима със „самодържеца“ на музикалния живот в Европа през 20 век Херберт фон Караян, е изтъкнато, че този „генералмузикдиректор“ на френския двор технически е със статут на лакей, сравним с този на най-обикновен коняр или готвач в двора на Луи XIV. Това социално статукво се запазва общо взето до началото на 19-ти век, когато бащата на виенския класицизъм Йозеф Хайдн си отива от този свят в ливреята на слуга на Граф Естерхази, въпреки многото привилегии на „свободен творец“, които междувременно е получил. Хендел и Й. К. Бах са придворни композитори в Лондон, Глук във Виена и Париж, Вивалди е „рижия абат“ на доживотна служба към Църквата, Й. С. Бах е практически „прикован“ на канторската пейка в катедралата „Свети Томас“ в Лайпциг, задължен да плаща своя „кантатен десятък“ всяка седмица. Трансформацията

от това положение на васална осигуреност, заплатена с пълна зависимост и подчинение към крал, граф или църква се случва, знаково и най-радикално, в живота на Моцарт. В обобщение на политическия обзор на столетието се подчертава, че конкретните политически събития и процесите довели до тях биват предизвестени, съпроводени и отразени в научната и философска мисъл, в сферата на изкуството, в частност на музиката и, в още по-конкретния случай, в появата на феномена Моцарт. Тематичната проблематика, образността и идеологичността в творчеството му, била тя конкретно-сюжетна, като в сценичните му произведения, или чисто имагинерно-естетическа, като в инструменталните му опуси, извира непосредствено от сърцевината на духа на времето.

2. Литература, философия и наука през 18 век

Разглеждането на литература, философия и наука в една глава се явява следствие на определена логика, вътрешно обусловена от неоспоримо енциклопедичния характер на епохата. В огромната си част, почти без съществени изключения, философите от това историческо време са и писатели, учените - също така и философи, а писателите същевременно учени. Всестранно развитата личност е емблемата на Просвещението. Изхождайки от презумпцията, че всяка литературна дейност априори е израз на определени философски идеи и социална позиция, а философията е своего рода самостоятелна наука, в този раздел ще скицираме някои съществени аспекти на тези три направления, характеризиращи рамката на епохата, в която се ражда Моцарт.

Отново във възможно най-сбита форма в този раздел е обърнато внимание на така да се каже подземната сеизмична активност подгряла лавата за вулканичните изригвания през осемнайсти век в недрата на литературата, философията и науката по онова време. Обърнато е внимание на конкретни индикации за предстоящите фактически обществени промени, предизвестени във философската мисъл и литературните течения. Следвайки продължената смислова пътека в това развитие, произтичаща от края на седемнайсти век са открити имената на философите Хенри Муур и Ралф Кадуърт, математика и философ Томас Хобс, моралиста и икономист Адам Смит, забележителния енциклопедист и лекар Джон Лок, както и разбира се Исаак Нютон - всички те вкупом предопределят водещата роля на британската част от Европа в този период. Встъпвайки в осемнайсти век линията е проследена към Дж. Таланд, А. Колинс, Д. Юм, впоследствие с постепенно изместване на центъра на процесите от Англия в посока Франция, където изпъкват енциклопедистите Волтер и Русо, издалят първата енциклопедия в човешката история Дидеро, родоначалникът на френския материализъм Жюлиен-Офре Ламетри, както и не по-малко забележителната математичка и физичка Емили дьо Шатле и съответно към Германия, където високо на небосклона на просветителите се извисяват класиците на немската и европейска литература Йохан

Волфганг Гьоте и Фридрих Шилер, философите Емануел Кант, Йохан-Готфрид Хердер, Готхолд Ефраим Лесинг, Кристиан Волф, все плеяда творци и мислители, без които историята на човечеството би била немислима във вида, в който я познаваме днес.

3. Музикална предистория

В тази част се обръща внимание на музикалната предистория обусловила появата на явлението Моцарт, на директните и косвени влияния на отделни личности, школи и музикални течения, както и на някои специфични жанрове и форми, оказали се от значение не само общо за Моцартовия композиционен стил, но и конкретно за разглежданите тук цигулкови концерти.

Бащата и педагог *Леополд Моцарт* стои естествено начело в този списък, не само хронологично, но и като първи настойник и пожизнен наставник.

Забележителният „*padre di tutti maestri*“ *Джовани Батиста Мартини* и неговия ученик *Йохан Кристиан Бах* (при срещите и взаимната работа съответно в Болоня и Лондон двамата изиграват, всеки по своему, много важна роля в оформянето и утвърждаването на вкуса, професионалните умения и специфичния стил на детето-чудо).

Безспорно съществен импулс в една определена насока дават пътуванията до Италия, като особено Неапол омагьосва малкия вундеркинд с прословутата си оперна школа. Именно любовта към операта, към вокалното и театралното, прозира от всеки един Амадеусов опус, пък бил той и само инструментален, какъвто е случая с подлежащите на разглеждане в дисертацията творби.

Двете главни оперни разновидности, присъщи за *Неаполитанската оперна школа*, *Opera seria* и *Opera buffa*, аргументирно намират централно място в музикалната закуска на Моцартовия стил.

Говорейки за оперно влияние, не бива да бъде пропуснат *К. В. Глук* и неговата *оперна реформа*, обърнала приоритетите на тогавашното разбиране за сценична музика.

Встрани от оперния жанр, друга велика школа от осемнайсти век се явява *Манхаймската*, с която са свързани редица неуспешни опити на младия Волфганг за добиване на мечтаната постоянна служба. И въпреки несъстоялото се назначение там, в Манхайм Моцарт със сигурност трупа впечатления, идеи и опит от съприкосновението си с тамошните велики майстори инструменталисти, оркестър и композиторска школа.

Усвояването на общата *concertare-идея* и на конкретните, произлизащи от нея форми на *бароковия инструментален концерт*, с особен акцент върху *риторнела*, очевидно е дало свое ясно отражение в сглобяването на хибридна уникална форма на цигулковите концерти.

В края на тази подточка от първа глава достойно място е отредено на събрата композитор и масон Йозеф Хайдн, който еднозначно класифицира Моцарт, като „...

най-великия композитор, когото познавам...

4. Творчески път преди написването на цигулковите концерти

Четвъртата подточка от първа глава „Контекст“ дава общ поглед върху индивидуалната творческа еволюция на композитора до написването на цигулковите концерти KV 207, 211, 216, 218 и 219.

Самият факт, че обсъждаме интензивен процес на композиторско израстване до едва деветнадесетгодишна възраст, свидетелства красноречиво за уникалността и неповторимостта на Моцартовия гений, за неговата извънредно ранна зрялост и феноменална творческа съдба. При нормални обстоятелства на такава възраст бихме отбелязвали първите плахи стъпки, самото начало на творческия път, предполагаемия опус 1, а не бихме търсили корените на едни вече зрели майсторски творби в курикулума на предхождащите ги над 200 произведения.

В този процес разбира се не са изброени и анализирани абсолютно всички предхождащи творби, а по-скоро е извършено едно обобщаващо наблюдение на „ландшафта“, нагледно представен в каталога на Кьохел, идентифицирайки жанровото разнообразие, цикличните групирания и общите тенденции.

На тази база са извлечени отделни показателни примери, които да подкрепят конкретни твърдения в рамките на цялото научно изследване.

По този начин се оформя ясна картина относно мястото и значението на анализираните творби в цялостния творчески път на композитора.

Приведен е пълен списък на всички инструментални концерти, проследени са тенденциите от самото начало до опус 207, като е поставен специален акцент не само върху цигулковите, но и върху оперните произведения, в светлината на разглежданите като своеобразни цигулковы опери цигулковы концерти.

Не особено познатите на широката публика опери, написани преди 1775 година, са точно 10 на брой, една изключително впечатляваща цифра за композитор ненавършил още 20 години. Естествено и при тях е налице една еволюционна градация, с огромна амплитуда от първия по детски скромнен опит с KV 35 до забележителните като композиторско майсторство, а и като обем, „Lucio silla“ и „Il re pastore“. Наличието на такъв масивен оперен grund обаче, като плътна основа за по-нататъшното, както сценично, така и инструментално творчество, не само че не се среща често в биографиите на други композитори, а представлява абсолютно уникален случай.

Оперните аналогии с цигулковите концерти са извънредно много, те са субстанциално важни и са откриваеми на множество различни музикални пластове.

ВТОРА ГЛАВА АНАЛИЗ

1. Музикална анатомия

Не подлежи на съмнение, че музикалният език, подобно на стройна система за жива комуникация се базира на ясно определими и индивидуално разпознаваеми компоненти, които са в постоянно активно взаимодействие помежду си. Анатомичната дисекция на такъв имагинерен „организъм“ може да разкрие механизмите, по които съставните му елементи взаимодействат в рамките на една организирана сложна конфигурация.

С помощта на подобни алегии можем да направим аналогия между механизма на музицирането и инстинктивните процеси обуславящи човешкия говор (включващи многобройни анатомични елементи като гласови гънки, съответните лицеви мускули, зъбите, езика и т.н.). На базата на комплексни неврологични мозъчни функции се активира сложен физиологичен апарат, който за микронни части от секундата е в състояние звуково да възпроизведе и да транскомуникира понятия, идеи, всевъзможна и разнообразна сложносъставна информация. Музиката, като дори още по-висш тип метафизична форма на комуникация от речта, също се базира на подобни интуитивни формули. Професионалният подход към изкуството обаче изисква (както за сравнение при биологията и медицината) детайлни експертни познания по така описаната музикална анатомия и нейната функционалност. Като активна страна в хирургическите процеси, всички ние, музикалните оператори, сме длъжни да познаваме из основи споменатата наука за строежа на музикалните произведения, преди да се осмелим да вземем скалпела в ръка.

В първата подточка от втора глава е отделено място за дефиниране на субстанциални елементи на споменатата музикална анатомия, с цел предстоящата им употреба в хода на музикалния анализ на концертите за цигулка.

Темпото, тоналностите, неподражаемият Моцартов тематизъм, специфичните артикулации и щрихи, динамиката, орнаментиката - всички тези аспекти на музикалния език биват разгледани и дефинирани в контекста на Амадеусовия композиторски стил и музикален език.

Дадени са редица нотни примери и са приведени многозначителни цитати от самия Волфганг Амадеус („Най-основното, трудно, и важно нещо в музиката, е именно темпото, казва Моцарт в неговото писмо до баща му от 24. Октомври 1777“) , от школата за цигулка на Леополд („...един цигулар трябва да разпознава украшението, поставено от композитора - какво точно е то, дали може да прибави от себе си още едно и какво да бъде то“), от всепризнати майстори интерпретатори, като Николаус Харнонкур, от знакови трудове и дисертации (Frederick Neumann „Ornamentation and Improvisation in Mozart“, „Tonartbezogenes Denken in Mozarts Werken“ Uri B. Rom...)

2. Сравнителен обзор

Панорамната картина на петте концерта разкрива един извънредно интересен нееднороден ландшафт, ясно отделящ първите два от следващите ги три концерта. Сателитният ракурс, наречен тук сравнителен обзор, е от голямо значение, като съставна част на макро-подхода към сравнителния анализ на тези пет произведения.

В тази подточка от втора глава приоритет се явява скицирането на едрите щрихи в общата топографска карта на разглежданите цигулкови концерти, за сметка на по-детайлния подход в процесуално-линеарния анализ на отделните творби по-нататък.

Сравнени са една с друга поредните първа, втора и трета части, както и отделните им структурни елементи - експозиция, среден дял, реприза, рондо рефрен, куплетни дялове.

На сравнителен анализ и дефиниция подлежат съответно главните и странични теми, политематизма и оформените чрез него големи тематични зони, тоналната драматургия, метричните и темпови решения.

Специфични тактови, дялови и периодични математически зависимости и формирования са разгледани и посочени като извънредно важни дадености, определящи иманентното единство и уникалността на музикалния рисунък на произведенията, на базата на перфектно форматиране по универсални формули.

Сравнителният обзор завършва с обобщаваща апология на идеята за оперния генезис, която стъпва на изложените дотук безспорни факти, подкрепящи една такава теза и определено заслужава да бъде (буквално цитирана от страници 79-80) и тук:

„В края на 1775 Моцарт вече емоционално и идейно е узрял да предприеме действия за напускането на Залцбург, нещо за което събира смелост две-три години по-късно. Там той е все още официално само концертмайстор, просто водач първи цигулар. В Залцбург няма оперен театър. Моцарт гори от неистово желание да пише опери, както можем да прочетем в много негови писма от този период.

Преди физически да побегне към Манхайм, Милано или Виена, образно казано от оковите на концертмайсторското „чиновничество“ в Залцбург към лелеяната оперна „свобода“, той пише своите три „опери за цигулка“.

Защо си позволявам убедено да ги нарека така?

Защото, как, ако не като синкретично взаимопроникване на жанровете опера и концерт, да класифицираме буквалния цитат от операта „Il Re pastore“, арията „Aer Tranquillo“ в главната тема на сол-мажорния KV 216?

Как иначе да окачествим неоспоримо кантабилния белкантов характер във вторите части, ако не като виолиново дегизирани италиански оперни арии?

Нима не е очевидно, че формата на първите части е много по-силно повлияна от формата на da-saro арията и неаполитанската увертюра, отколкото от уж приетото за стандартно за инструментален концерт класическо сонатно алегро?

Как да категоризираме появата на шесттактово Adagio, напълно неочаквано след увертюрата на началното Allegro aperto, разделящо експозиционното оркестрово tutti и началото на същинската солова експозиция на KV 219, ако не като типичен вокален речитатив?

Нима противопоставянето на елегантния менует и яничарската „алла турка“ в същия този ла-мажорен концерт не е още един пример за неоспоримо тетралното, действено и събитийно протичане на музикалния и идеен конфликт, като далечен цигулков предвестник на операта „Отвлечане от сарая“?

3. Аналитичен метод

Свободният неконвенционален гъвкав композиционен метод, приложен от Моцарт към структурирането на цигулковите концерти изисква съответен свободен и неформален подход към техния анализ, който в никакъв случай не е и не бива да бъде възприеман като формоанализ в чисто схоластичния смисъл на канони и традиции, определящи най-прост тип разчленяване и щамповане на конкретна творба или определен жанр, по възможност с готови, традиционно наложени унифициращи етикети. Макар и определени модели и понятия от този музикално-теоритичен учебен предмет да са неизбежна част от всеки опит за обяснение структурата и съдържанието на конкретните музикални казуси, избраният тук аналитичен подход е много повече екзогенен по същността си, херменевтично конципиран като метод. Целта на така формирания тълкувателен подход е, чрез своего рода дискурсивен анализ, да търси, намира и дефинира иманентното семантично и семиотично значение (в редица случаи налично като скрито, замаскирано послание) на елементите на специфичната музикална реч, използвана от Моцарт не само в цигулковите концерти, но и респективно в цялото му, извънредно богато на жанрови разновидности, творчество.

Методът за постигането на тези цели, по дефиниция от увода, се явява аналитична комбинация от формулиране и прилагане на синкретични смислови формули, базирани на конкретни семантични музикални кодове, характерни за Моцартовия музикален език и стил, аргументирани чрез тълкуване на употребата и съчетаването на отделни съставни (т.нар. „анатомични“) музикални елементи. Осмислянето на значението и ролята на тези разнородни съставки на музикалната тъкан в процеса на анализа цели да формира един специфичен индивидуален подход за успешно разшифроване на авторовите послания и способства да се дефинира ясно хибридността на избраната музикалната форма, постигната чрез съчетаване и модифициране на разнообразни елементи и структурни похвати от редица най-различни музикални форми.

Избраният метод е универсално приложим, като включва всевъзможни разнородни ъгли на наблюдение, необходими за добиване на обемна сценична представа за сценарийното протичане на тези своеобразни цигулкови опери. Този синкретично-еластичен аналитичен способ е своеобразен скромен опит за подражание на Моцартовия композиционен метод, неотменно подчиняващ формите и измененията им изцяло на логиката на музикалното действие, а изборът на екзегезата, като определение на приложения аналитичен подход, не е случаен. Този термин обозначава красноречиво и изчерпателно стремежа, дори бих казал копнежа - духовен, интелектуален и емоционален, за дълбоко познание и разбиране на Божието слово.

Като един вид „свръх-слово“, комуникираща триединно с дух, душа и тяло, музиката кореспондира с всеки един от нас, разпознаваема във всяко от гореспоменатите и тридименционални лица - бидейки едновременно и изкуство, и философия, и наука.

4. Концерт за цигулка си-бемол мажор KV 207

ПЪРВА ЧАСТ

Allegro

Общия структурен план на първата част можем да скицираме по следния начин:

Експозиция 74 такта (24 такта E1 тути + 50 такта E2 соло)

Среден дял 33 Такта

Реприза 74 такта

Общо 181 такта

Ако разчленим експозицията на E1 и E2 пред нас ще изкристализират четири обособени зони:

Зона 1 - 1-24 такт - тути експозиция E1

Зона 2 - 25-74 такт - солова експозиция E2

Зона 3 - 75-107 такт - среден разработъчен дял

Зона 4 - 108-181 такт - реприза

Първият риторнел E1, протича в 24 такта. Точно толкова тактове наброява и зоната на главната тема в соловата E2. Като добавим зоната на страничната тема, 17 такта, и междинния риторнел от 9 такта, получаваме общо 74 преди началото на средния контрастен дял. Репризата също наброява абсолютно точно 74 такта. Средният дял помежду им е 33-тактов, минорен, наситен с определено разработъчен тип музикални действия, но без в този процес да са включени мотиви или теми от експозиционните зони. Поради това не можем еднозначно да го категоризираме като разработка в общоприетия музикално-теоритичен смисъл на думата, а ще си позволим компромисно да го дефинираме като контрастен хибриден блок, носещ както сонатно-симфонични, така и ариозно-увертюрни формални черти.

Разглеждайки детайлно първата част на KV 207 неминуемо ще се натъкнем и на една много интересна, филигранно композиционно реализирана, концепция за блокова сглобяемост и динамично разместване на отделни структурни елементи.

В си-бемол-мажорния концерт този метод на композиционно съчетаване дори може да бъде разглеждан като водещ в цялостното изграждане на формата.

Разучавайки партитурите установяваме, че не навсякъде е възможно да фиксираме еднозначно бройката тактове на изграждащите музикалния скелет хомогенни елементи. Причината за това се корени в т. нар. елизионност, като характерен и често прилаган композиторски похват. Най-елементарно обяснено този прием се състои в свързването на последователни структури, при което първата бива прекъсната, така да се каже засечена, от началото на следващата. В такъв случай завършващият такт на първата се явява едновременно и започващ на втората. Този композиторски фокус на английски се именува *overlap* (англ. „припокриване“). В тази връзка изниква въпросът за смисленото унифицирано определяне на границите на отделните блокове при чисто техническия структурен анализ. За опростяване на метода на броене и групиране, в такива случаи ще

дадем предимство на целостта на новото построение, считайки предишното за прекъснато и съкратено.

Е1 - Тути експозиция / Първи риторнел

Тактовата делимост на смислово единни групи изглежда така:

$$4 + 7 + 3 + 4 + 6 = 24 \text{ такта}$$

Можем да схематизираме тази своеобразна мрежа по следния начин:

1-4 такт, А ; 5-11 такт В ; 12-14 такт С ; 15-18 такт D ; 19-24 такт С1

В разглеждания случай А се явява ядрото на главната тема, което се характеризира с активен синкопиран ритмичен скелет, стремително потактово движение надолу по тоническото тризвучие (си-бемол, фа, ре, си-бемол) и екстровеертна форте динамика.

На базата на тези особености можем да направим паралел с подобната ритмична формула в главната тема на третия, сол-мажорен, концерт, като от непосредственото им съпоставяне е видно, че не само ритмически, но и от гледна точка на низходящия тонически акорд и съпътстващите го орнаменти, двете главни теми базират на идентичен музикално-генетичен материал .

Следващите, отбелязани с В и С, структури, съответно 5-11 и 12-14 такт, са с преходен характер.

D е страничната тема. Тя е контрастна на главната, започваща в динамика пиано, аутфактно построена, устремена към периодичните форте акценти на всеки следващ такт. Тук тази тема е непълна, само загатната в ембрионна четиритактова форма, като предстои да бъде по-широко разгърната в соловата експозиция.

С1 е повторение на вече използвания преход, като мост към началото на солистичната експозиция.

Е2 - солова експозиция

Събитията протичат в следната последователност, потактово групирани както следва:

25-31 **A1** главна тема

32-36 **E**, нов тематичен материал в зоната на първа тема

37-42 секвенция с прекъснато каденциране

43-47 вариации с каденциране в доминантовата фа мажор

48-55 Странична тема, **D1**, осемтактово изложена във фа мажор

56-58 3-тактова прекъсната каденца T S K6/4 T във фа мажор

59-65 вариации и разширение на предходното прекъснато каденциране

66-74 вътрешен риторнел **F**, 7 такта завършващо периода тути + 2 такта преход за отвеждане към средния дял.

От такт 25 хататък за своята версия на главната тема A1 солистът предлага 5 такта вместо очакваните 4, отклонявайки се в друга посока и провокирайки активната намеса

на оркестъра с двутактовото репликиращо каденциране, подхвърлено като диалогичен коментар в тактове 30-31.

Освен вече споменатото изменение и разширение на главната тема специално внимание заслужава и факта, че веднага след нея изниква съвършено нов контрастен мотив, който за прегледност сме обозначили с поредна буква E.

Следващите два сегмента, пасажни и преходни по характер, имат за цел да ни транспортират до зоната на страничната тема D1, която тук е по-просторно разгърната, в сравнение с краткия и вариант в първата експозиция E1. В E2 тя се доразвива като диалог между главния герой и антагониста. Заключение на експозицията и преминаването чрез вътрешния риторнел (начало в такт 66) към разработъчния среден дял (начало в такт 75) се реализира с поредица от преходни виртуозни пасажи, започващи в такт 56. Второто голямо тути, обочначено с F и дефинирано като вътрешен риторнел, изненадва с въвеждането на абсолютно нов тематичен материал, оформящ тук смислово самостоятелен оркестров блок.

Среден разработъчен дял

Средният дял, съдържащ общо 33 такта можем да разделим на три основни смислови построения:

75 - 85 такт - първо соло, нов тематичен материал

86 - 98 такт - второ соло, разработка на базата на първото соло

99 - 107 такт - тути, трети риторнел

Първата зона от разработката се състои от общо 11 такта - 5 солистични водещи към до минор, 1 тути коментар и отново 5 солистични водещи към сол минор.

В достигнатия, паралелен на основната мажорна тоналност, сол минор започва седемтактова въртележка по пълния квартово-квинтов кръг на тоналностите, оформящата втората секвентно-модуляционна зона: сол-до-фа-си бемол-ми-ла-ре.

Финалното и разрешение в сол минор обаче бива временно отложено. Тритактова втора вълна, нов опит за каденца разширява още веднъж периода и по изградената логика би трябвало най-сетне да успее да ни върне до прицелната шеста степен на основната си-бемол мажорна тоналност. След като обаче соловия инструмент на воля си е поиграл вариационно, тонално и ритмически със зададения модел слушателят е подложен на едва ли не истински електрошок - *ми-бемол мажор!!!* с който оркестърът интервенира брутално и демонстрира като ярък отказ от конвенционалното нескритото Моцартово желание за провокация, неговия рано оформен вкус към драматични завои.

Реприза

Специфичното в репризата е разширението на зоната на главната тема с цели 17 такта , което се дължи на едно отклонение в 131-132 такт, несъответстващо на каденцирането в

реципрочните от E2 тактове 46-47. Този завой довежда до още едно интересно хрумване - кратък цитат от самото начало на оркестровата експозиция (такт 5), украсен с висок оргелпункт в партията на цигулката и каденциран чрез фермата върху доминантата фа мажор. Пореден нестандартен ход, какъвто не откриваме никъде в другите първи части на Моцартовите цигулки концерти.

ВТОРА ЧАСТ

Adagio

Експозиция - 64 такта (E1 тути 21 такта + E2 соло 43 такта)

Среден дял - 16 такта

Реприза - 36 такта

Авторовият избор на тоналност пада върху субдоминантовата ми-бемол мажор. Това ни дава добър повод да припомним, че в концертите KV 207 и 211 изборът за тонални съотношения между първата и втората части е именно такъв, докато в KV 216, 218 и 219 тези части са решени в доминантовата тоналност.

E1

Началното експозиционно тути можем да фрагментираме на пет по-малки отсечки, епизодно оформящи следното потактово разпределение: 9 - 4 - 2 - 3 - 3

Прави впечатление монолитността на главната тема, просторно изложена в началните девет такта. На гнея директно се съпоставя без преход страничната тема, която обаче, за разлика от хомогенната първа тема, е доста нееднородна по характер.

E2

Говорейки за изненади, тук веднага имаме добър повод да споменем първата. Соловата експозиция започва вместо с главната с напълно различна нова тема. В общо седем такта се оформя едно очарователно своеобразно мини-въведение към същинската главна тема, започваща в такт 29, като солистът не пропуска и тук да остави забележим индивидуален отпечатък, каденцирайки този път главната тема по-кратко, отклонявайки се при това към доминантовата си-бемол мажор. Очакванията за поява на страничната тема в такт 36 остават напразни. Следва още една нова тема!

След тази, да я наречем заместваща странична, тема композиторът използва преходните завършващи блокове от края на E1, транспонирани тук в си-бемол мажор, за да рамкира експозицията и да ни отведе към средния дял. По този начин страничната тема от E1 остава извън соловата експозиция, което е само по себе си прецедент за творба, композирана в сонатна форма.

Среден дял

Средният дял е лаконично изложен в шестнайсет такта, ясно делими на две големи изречения, всяко от по осем такта. Той не може да бъде еднозначно картотекиран като сонатно-симфонична разработка, макар да е загатнато някакво тематично родство с експозицията.

Реприза

Моцарт отново е в новаторско настроение и ни е подготвил пореден сюрприз с изключително нестандартен ход, елиминирайки изцяло началната тема от соловата експозиция E2 и репризирайки вместо нея главната тема от E1. Реципрочно, по съответната логика, вместо новата соло тема от E2, в репризата се завръща страничната тема от E1. Тук тя е проведена двукратно (един вид компенсационно за липсата и в E2), веднъж от оркестъра и веднъж от солиста. Сумирайки тези факти можем да обобщим, че е налице парадоксален казус на тотална елиминация на репризирането на соловата експозиция чрез употреба на абсолютно повторение на тути експозицията в репризата.

ТРЕТА ЧАСТ

Presto

Това е единствената финална част от петте концерта, която не е рондо, а е написана безспорно в ясно разпознаваема сонатна форма. Наброява цели 372 такта, на пръв поглед сериозен обем, който обаче на практика, поради темпото и смисловата периодична обединеност на 2 или дори 4 такта в едно, всъщност представлява просто атрактивна опаковка на едно доста компактно и недълго музикално съдържание.

Избраната в случая сонатна форма е ясно рамкирана чрез типичните за нея тути и соло експозиции, същинска разработка и реприза, по следната схема:

E1 - 52 такта

E2 - 118

Разработка - 54

Реприза – 148

И след като отново сме в сферата на количествените цифрови изражения, можем да се задълбочим в тях, калкулирайки следните пропорционални съотношения:

Цялото от 372 такта спрямо сбора от Експозицията и Репризата, 224 такта, е равно на $224:372=0,60$ и това релацио почти напълно съвпада с идентичните съотношения в първата част, $107:181= 0,59!$

E1

Първите 52 такта съставляват началното оркестрово тути. Зоната на главната тема се простира до 32 такт. Тя се отличава с еднородност в приповдигнато устремен Ян-характер и се състои от два самостоятелни мотива разделени от преход в тактове 11-16. Главната тема е построена върху низходящо акордово движение, подобно на главните теми във всички първи части на всички Моцартови цигулкови концерти. Вторият мотив в тази зона е секвентно изграден във възходяща посока, като своеобразен антипод на низходящото спускане по тоническия акорд в началния мотив.

В такт 33 започва страничната тема, в контрастен Ин-характер, характеризираща се с изразителна плавност на мелодичното и ритмично движение в динамика пиано.

След 12 такта тази атмосфера бива нарушена рязко с нов осемтактов активен мотив, който е изграден върху сбор от 4 + 4 такта с периодично контрастно противопоставяне:

4 такта форте, унисон, тути, стакато, акорди, низходящи тонически триади

срещу

4 такта пиано, легато, солираци духови, долче, мелодична кантилена

Този осемтактов блок може да бъде разглеждан като универсален сглобяващ елемент, използван тук извънредно остроумно от композитора за сигнална мотивна свързка E1 към E2 и впоследствие неколkokратно приложен в подобна междинна функция в третата част.

E2

Изненадите в този концерт продължават да ваят една след друга. Първоначалният главен мотив бива видоизменен още с встъпването на цигулката. Форте се трансформира в пиано, движението надолу настъпва с два такта закъснение и вече е омекотено в триоли, преди окончателно да каденцира по познатия вече от E1 начин.

Излишно е да очакваме същата странична тема като в E1.

На това място композиторът се лишава от стандартната възможност за въвеждане на лиричен контраст чрез страничната тема, като я замества с музикален образ, базиран на жанрово серенадна шеговитост и ноктюрна камерност, реализирана музикално в тактовете 113-128.

Нагатак Моцарт демонстрира изтънченост и професионализъм в процеса на сглобяване на музикални блокове, като за свързка с разработката подбира три вече използвани елемента, от които изплита необходимият му вътрешен риторнел - втория мотив от зоната на главната тема, елиминираната от солиста в E2 втора тема на оркестровата експозиция и универсалната сглобка свързала E1 и E2, която тук свързва реципрочно E2 с разработката. Просто и удобно решение, както в структурен, така и в съдържателно-

драматургичен смисъл - оркестърът така да се каже коментира решението на солиста да елиминира втората тема от E1 и още веднъж настоява на своята версия.

Разработка

В такт 171 новият дял е заявен с манифестиране на главната тема в доминантовата тоналност. За ядро на следващите разработъчни действия е избрано триоловото акордово движение (идентично триолово движение играе ролята на мотор в разработката и на първата част), приложено с модулиращи секвенции, чрез които солистът ни превежда последователно от първоначално избрания до минор до крайната цел, сол минор в такт 201

Реприза

Започващата в такт 225 реприза протича абсолютно идентично на експозицията чак до такт 263. На това място еднотактово тути мостче експресно и доста твърдо пренасочва тоналното действие към следващия преход, като вместо да го прехвърли към доминантата го задържа стабилно в сферата на тониката си-бемол мажор.

Посредством познатия пасажен преход бива достигната страничната солистична тема, стандартно проведена в тоническата тоналност. След нейното презентирание и каденциране сме изправени пред поредния сюрприз. Оркестърът упорито настоява да наложи волята си и уверено задава своята експозиционна странична тема в такт 315, която солистът поема в 323 такт и по този начин образно се съгласява на компромис, признавайки открито равнопоставеността на своя антагонист и отстъпвайки от своята версия, както вече е постъпил и преди, в репризата на бавната част.

Следва виртуозно каденциране при цигулката, водещо до нов тути ритонел от такт 345, който стандартно ни транспортира до ферматата за соловата каденца.

5. Концерт за цигулка и оркестър KV 211 D-Dur

Опусът KV 211 в ре мажор, според актуално валидното датирание написан през 1775 година, се счита официално за Моцартовия втори цигулков концерт. Нееднократно в рамките на това изследване, по разнообразни поводи и в различен контекст, ще изкажа твърдението, че според мен това със сигурност е по-ранна творба, предхождаща дори си-бемол мажорният концерт KV 207, за което са налице достатъчно чисто музикални доводи, които да обосноват по-горното твърдение и да му придадат валидност. Моцартовият биограф Алфред Айнщайн се изказва доста пренебрежително за „втория“ концерт и съответно индиректно в подкрепа на теорията за възможното по-ранно негово написване, определяйки го като **„...едва ли не още по-примитивен от първия: почти схематични смени на соли и тути, опростен акомпанимент предимно от по-високия щрайх...“ (превод мой)**

[Алфред Айнщайн/Alfred Einstein, Mozart. Sein Charakter. Sein Werk, стр.295
Verlag Fischer, Frankfurt 1968, ISBN 3596170583]

ПЪРВА ЧАСТ

Allegro moderato

Вероятно най-значимата особеност в разглежданото тук Allegro moderato, отличаваща тази част от подобните в другите концерти, е темпото и съответната основна мерна единица на метрумната пулсация. Макар KV 207 също да е обозначен идентично в самото начало, KV 211 е единствения от петте концерта, който е практически съпоставим на останалите в осминова, а не четвъртинова, пулсация.

E1

Освен че излага по всички приети правила главната и страничната тема, първият увертюрен риторнел още в самото начало на концерта демонстрира авторския вкус към използване на блокови елементи, относно който вече приведохме поредица от доказателствени примери в анализа на KV 207.

Главната тема, която е очевидно структурирана от смислово нееднородни, дори противоречиви сегменти. Динамически е оформена шесттактова схватка между форте и пиано, която след променливо надмощие в тактове 2-5 е недвусмислено спечелена от форте в каденцирането в такт 6:

такт 1 - такт 2 - такт 3 - такт 4 - такт 5 - такт 6
форте - пиано - форте - пиано - форте - форте
1 такт 2 такта 2 такта 1 такт

Необходимо е да изтъкнем тонико-субдоминантовите вътрешни релации тук, за разлика от тонико-доминантовите такива, които властват в главните теми на всички други

Моцартови цигулкови концерти, по който признак малкия ре-мажорен концерт се сепарира от останалите и на тази база.

Един друг възможен ракурс към наличните съотношения ни разкрива следната картина:

Такт 1 акорд / унисон / низходящо движение / тоника

—

Такт 2 пиано / ауфтакт / триоли / субдоминанта

Такт 3 форте / възходящ мелодично движение / тоника

Такт 4 пиано / ауфтакт / триоли / субдоминанта

Такт 5 форте / възходящо мелодично движение / К6/4 - доминанта

—

Такт 6 акорд / унисон / низходящо движение / К6/4 - доминанта

Страничната тема започва директно след главната без преход в такт 6 и се противопоставя с унифицирана динамика пиано и продължителна легато артикулация. Тези особености, както и синкопирания ритъм я разграничават недвусмислено от главната тема, както по строеж, така и по характер.

E2

Соловата експозиция по мащаб превъзхожда двукратно всеки от обкръжаващите я дялове - както тути експозицията, така и средния дял. Главната тема (точно както и в KV 207) бива веднага модифицирана от солиста, като още в петия и такт (26ти поред) е налице решително отклонение в съвършено различна от очакваната посока, към виртуозни висини, за който завой са необходими разбира се и повече тактове, поради което периодът нараства от шест на осем такта. Все още в зоната на главната тема Моцарт ни дарява със съвършено нова тема в доминантовата тоналност ла мажор. Осъщественият чрез нея контраст е дори още по-ярък отколкото между главната и първоначално зададената в E1 странична тема. Линеарната кантиленност в легато и пиано изпъква още по-забележимо на фона на соловия вариант на главната тема, от една страна, и на предстоящия виртуозен пасажен преход, започващ от такт 35, от друга. Зоната на главната тема е каденцирана в такт 39 след което следва просторно изложение на страничната тема. Върху тематичното тути солиста се намесва с висок оргелпункт, след което поема темата октава по-високо, разширявайки първоначалния обем на построението по вече приложения спрямо главната тема модел - от шест на осем такта. Младият композитор работи в случая изключително последователно по своя впечатляваща и неоспорима логика, като и тук ставаме свидетели на идентични промени в E2 спрямо E1. Особеното в каденцирането на периода, който разглеждаме е елиминацията на лъжливото минорно разрешение в шеста степен. Този пункт се явява средище на основния конфликт между соло и тути в частта. Катаклизмите около него ще се пренесат и по-нататък, както в междинния тути риторнел, така и в репризата.

Среден дял

Този дял определено не може да бъде разглеждан като разработка и смислово формално е далеч по-близък до традициите на неаполитанската увертюра или да-капо ария.

Реприза

Репризата е тривиално конвенционална, особено в сравнение с репризите на първите части на останалите четири цигулкови концерта. Единствената съществена разлика спрямо соловата експозиция се появява в споменатия вече такт 109. Солистът капитулира пред оркестъра на това място, приемайки неговата версия за „устройството на вселената“, като смирено и покорно разрешава доминантата в минорната шеста степен. Подобен епизод коментирахме вече в си-бемол мажорният концерт, но докато там той е де факто само една от брънките във веригата от изменения и сюрпризи, тук, в KV 211, се явява единствено уникално изключение.

ВТОРА ЧАСТ

Andante

Бавната част е в $3/4$ размер, в субдоминантовата тоналност сол мажор и е оформена структурно по следния начин:

E1 - 8 такта

E2 - 38 такта

Разработка - 12 такта

Реприза - 46 такта

Сумарно общо 104 такта в сонатна форма с ясно разпознаваема сонатно-симфонична разработка като среден дял.

Експозиция

Първата тема е очевидно вокално замислена като цигулкова ария, характеризираща се с открито заявена динамическа дуалност, под формата на периодични смени между форте и пиано на всеки два такта.

Реално E1 и E2 тук са налице само формално, както вече стана дума, тъй като след първите осем такта тути, цигулката солистично повтаря темата буквално без изменения. Фактически е налице 16-тактов хомогенен период с две идентични полуизречения, подобен на Рондо темата в третата част, където ролите обаче ще бъдат разменени - първо солиста излага цялата тема осемтактово, преди оркестърът буквално да я повтори.

Разработка

Средният дял тук е естетически осмислен изцяло в контекста на аполоновото начало на вокалната мелодика, пресъздадено чрез неповторимите специфични сопраново-кантиленни качества на инструмента цигулка.

Оркестърът е смирен акомпанятор на солиста, децентно допълващ ритмичното и хармонично оформяне на музикалната тъкан. Единствената диференцираща функция, която е поверена на тути субекта, се състои в транзицията от шестнайсетинов акомпанимент в първите четири такта към осминов в останалите осем. Чрез този похват изрично е подчертан вододелът между тези две ясно определими части на средния дял, който можем формално да разделим структурно на два сегмента от 4 + 8 в общо дванайсетте му такта.

Реприза

Репризата започва с буквално повторение на главната тема, и, както и в соловата експозиция непосредствено последвана от страничната. Тук обаче, след първото буквално четиритактово повторение в доминантовата ре мажор (изненадващо и напълно неочаквано за една класическа реприза - още един очарователен нестандартен ход на младия гротмайстор!) чрез директна, безцеремонно „твърда“ модулация Моцарт възстановява репризните съотношения тоника-тоника, като второто полуизречение на темата прозвучава по всички репризни правила в стандартния за случая сол мажор.

ТРЕТА ЧАСТ

Rondeau. Allegro.

Менует във форма на Рондо е авторовия избор тук, подобно на третата част в KV 219, без обаче изрично указване на менуетния жанр в заглавието на KV 211. Паралелите, които можем да начертаяме между третите части на тези два концерта, са много показателни за огромната пропаст, която разделя двете цигулковы творби и недвусмислено говорят за практическата невъзможност да са били композирани в рамките на по-малко от година, от личност на едно и също персонално еволюционно равнище, както в чисто човешки, така и в професионален аспект. Дори и когато става дума за безспорен гений, какъвто без съмнение е Моцарт, стъпаловидните процеси на развитие в конкретен момент от живота на автора свидетелстват обикновено за една хомогенност на концепциите, на музикалния език, на мащаба и зрелостта на формата. Именно по този признак разстоянията между KV 211 и следващите KV 216, 218 и 219 са твърде значителни за да бъдат изминати и преодоляни в толкова кратък срок, нещо което предполага предатирането на ранния ре-мажорен концерт към доста по-задна

дата, хипотетично дори преди приетата за нова датировка на си-бемолния концерт 1773 година.

Рондовата структура в разглежданата тук трета част е подредена по следния начин:

A - B - A - C - A - D - C - B - A

Ако бихме потърсили категорични рондо-сонатни белези в избраната форма - не без основание тъй като имаме налице минорен контрастен среден дял D и репризиране на дялове C и B в основната тоническа тоналност ре мажор - бихме могли да ги оформим в следните големи структурни блокове:

Експозиция (ABACA) 105 такта

Контрастен среден дял (D) 13 такта

Реприза (CBA) 60 такта

A1

(Експозиция ABACA)

Рондо темата е Менует, в ре мажор, 3/4, темпо Allegro. Първенството е дадено на цигулката, която ни излага осемтактово построение като част от темата в пиано, последвано непосредствено от тути, осем такта форте, със заключително каденциране. Де факто на протагониста и антагониста е поверено по едно полуизречение от шестнайсеттактов период, като по този начин те се презентират смислово като двете страни на една и съща монета.

Особено внимание в третата част заслужават миниатюрните свързващи оркестрови реплики, междинните лаконични коментарни подхвърляния, употребени като спойващ материал в тактове 16, 24, 55, 105, 118 и 153.

Споменатите стратегически закрепващи малки сегменти в скелето на голямата конструкция, макар и незначителни на пръв поглед, съдържат не само значим суфлорски материал за предстоящия музикален текст, но и представляват възлови точки на картата на третата част, които ни помагат да разберем в пълнота цялостната структурна концепция на композиционните алгоритми.

В такт 16 регистрираме първото малко мостче, поверено на средния и нисък щрайх - виола, виолончело, контрабас. То служи за чисто ритмична и звукова свързка, съдържаща нон-легато осмини, построени върху спускащо се тоническо тризвучие, без модулация.

В такт 24 се намира съответният втори вариант, темброво и теситурно издигнат във високия щрайх, втори цигулки, утвърждаващ модулацията към ми мажор (двойна доминанта) и, най-накрая, но не по важност - в легато. Именно това легато е запазено в акомпанимента по-нататък и има важна експресивна функция в следващия музикален блок.

В такт 55 мостчето отново е в ниския щрайх, като легатото от такт 24 бива „развързано“ и осмините са не просто нон-легато, а специално отделени с „клинчета“, които

принципно в тази епоха означават „ясно артикулационно отделени една от друга кратки еднакви ноти“.

Тази приповдигнатост (техническа от струната и художествено-индикационна по отношение на предстоящото соло) се съчетава с мелодична, а не е акордова, низходяща линия и модуляция в субдоминантовата сол мажор.

След дълъг период на липса на такива свързки, в такт 105 е налице нова такава. Легатото се завръща, отново ниския щрайх държи кормилото в ръцете си. Съществена промяна, отново силен формообразуващ ход, е октавовият скок надолу след орнаментирана осцилация около тониката, чрез който музиката сякаш пропада в едноименната тоналност ре-минор.

Най-виртуозно и декоративно осъществената свързваща реплика многозначително е поверена на солиста. В такт 118 той най-сетне дочаква подходящ момент да поеме юздите на менуетната каляска в свои ръце и да ни поведе решително обратно към ре мажора, със сопраново пъргави 1/16 ноти, украсени с елегантна аподжатура.

B1

Първият куплетен музикален модул е триставен, сглобен от 8 + 8 + 7 такта. Започва уравновесено и спокойно в основната тоналност (тактове 17-20), след което модулира към доминантовата ла мажор (тактове 21-24), засилвайки драматизма чрез нова ритмична и лиенарна активност - възходящи триолови пасажи.

A2

A2 е буквално повторение на A1. Основният принцип на рондото, твърдост и костантност на възвръщания се рефрен тук все още е спазен.

C1

Каденцирането в ре мажор с проходящ басов до-бекар се превръща в доминантово секундакордово стъпало към сол-мажорната тема от започващия в такт 56 втори междинен дял. Досегашният общ менуетно-елегантен танцов характер е рязко променен посредством тромпетно сигнално възходящо тризвучие, разпределено широко в първите три от общо четирите такта 56-59. На този призив бива отговорено на две вълни, с повторение на четири такта, изпълнени с активно, първоначално осминово, а в последствие и с още по-интензивно, шестнайсетингово ритмично движение.

A3

Моцарт не съумява да „остави на мира“ рондо темата повече от два пъти. В такт 90, в началото на рефрен А3, солото е поверено на първия обой, а цигулката басово дублира основния глас октава по-ниско, в алтово плътен почти гамбов регистър, който отговаря на тембровото и теситурно пропадане на музикалните пластове в предхождащото темата каденциране в си минор.

D

(Контрастен среден дял)

Този трети куплет, намерил своето място след първия видоизменен рефрен А3, има психологическото въздействие на внезапна загуба на почва под краката. Неподготвената тонална смяна в ре-минорната нова тема, секвентно пълзяща надолу, сякаш рязко ни издърпва в дълбините на една ноктюрна атмосфера, на един полусънен, имагинерен и безплътен музикален свят. Под тази лирична райска невинност на соловия глас бълбука един почти бурлесков, скурилен акомпанимент с постоянни, пиано-форте, стакато-легато, противоречиви подмятания, които създават впечатление за комични, хихикащо подигравателни, арлекинови подскоци от оркестъра. Алюзията за меланхоличния мечтател идеалист от една страна, и осмиващата го хорова маса, от друга - плебейството, което не разбира неговите аполонови възжеления и поради това го иронизира - би била много подходящ вариант за образно асоцииране на интерактивното театрално взаимодействие на персонажите „тути“ и „соло“ в този момент. Смело ще дам илюстративен пример с двойката Тамино - Папагено от „Вълшебната флейта“, а защо не и с не по-малко знаменитата класическа литературна антиподност на Дон Кихот и Санчо Панса.

Още по-вълнуващи разкрития ни предлага погледът към структурния план на разглеждания среден епизод, обособен в точно 13 такта между 106 и 118 такт. Споменатата по-горе низходяща секвенция заема седем такта от 106 до 112 такт. Точно на това място, в 112 такт, се намира важен математически вододел в третата част, прецизно в центъра току-що описания 13-тактов D епизод. По формулата делеяща цялата част от 178 такта на вече изминатата отсечка до 112 такт, получаваме един познат резултат от вече споменати важни съотношения в разгледаните дотук форми на KV 207 и 211 - $178:112=1,589$.

C2- B2

(Реприза)

Липсата на това място на рондо тема със сигурност е представлявала огромна изненада за обикновения слушател от 18 век. Композиторът си позволява не само да пропусне рефрена, но също и силно да трансформира дялове C и B, провеждайки ги стретно и де факто обединени смислово като едно единствено музикално изречение, без да са

разделени от главната тема. Накратко казано, с един замах биват нарушени редица канони, факт, който без съмнение е шокирал и публиката, и колегите музиканти по онова време. Смелостта и самоувереността, с които детето-чудо от Залцбург си позволява такива волности, са подплатени с перфектна музикална интуиция, комбинираща очевидно непогрешим усет за пропорционална съразмерност и желязна логична последователност на мисълта. Чудесен пример за такава перфектна съразмерност е репризния дял C2-B2, протичащ в тактове 119-141.

Феноменалното в този особен случай е оформянето, с така да се каже подръчни средства и от напълно различни изходни позиции, на общ синкретичен блок C2-B2. При това всичко се случва строго в границите на едно идентично количество тактове, 23, отговарящо обемно на изначалния експозиционен куплет В! Така в сумираната 23-тактова C+B реприза (11+12 такта) Моцарт съумява да запази фиксирани в експозицията балансирани съотношения рефрен-куплет, оперирайки с лекота и прецизност с всевъзможни налични музикални елементи, поставяйки ги без усилие в желаните схеми, без това да създаде видимо впечатление за негъвкава конструктивност от една страна, или хаотична емоционална разхвърляност, от друга.

A4

Вместо просто провеждане на Рондо рефрена Моцарт ни предлага едно доста разчупено и разширено построение, започващо подвеждащо невзрачно с неизменните осем солистични такта родно-рефрен. Също очаквано и стандартно, оркестърът поема в свои ръце действието, но бива изненадващо прекъснат след първите четири такта. Солистът си възвръща водещата функция, с ясното намерение окончателно да наложи волята си над оркестъра и да бъде движещата сила в завършващия абзац. Цигулката образно казано се задъхва в стремежа си да изложи всички свои последни доводи в спора, като настойчиво повтаря първоначално два такта триолови пасажи, последвани от три такта от главната тема за да сублимира накрая личното си заключение в последни солови четири такта, преди да разреши на оркестъра да заключи тематично-тържествено частта.

6. Концерт за цигулка KV 216 G-Dur

Този концерт е завършен през месец Септември 1775 година и като част от трилогията от същата есен, оформена заедно с KV 218 и 219, поставя генерално въпроса за практически нечовешката продуктивност на едва 19-годишния композитор. Солмажорния концерт можем да определим като значим Рубикон в творчеството на Моцарт, което се подкрепя и от изказването за него на биографа Алфред Айнщайн:

„...изведнџ всичко е по-задълбочено и по-зряло.“

[ISBN 9783826044014: „Ein Genie reift - Form und Fortschritt in den Kopfsätzen der Violinkonzerte Mozarts“, Doris Kreusch-Orsan, стр. 145]

ПЪРВА ЧАСТ

Allegro

Allegro		брой тактове	тонален план
E1	1-37	37	G-Dur
E2	38-102	65	G-Dur D-Dur
Разработка	103-155	53	d-moll C-Dur
Реприза	156-226	71	G-Dur

Куриозен факт е, че първата част на KV 216 има същия брой тактове, 226, като реципрочното Allegro aperto в KV 219. В KV 218 тактовете в съответната част са 220. Ако субтрахираме шестте вмъкнати такта Adagio в KV 219 ще установим и там равенство между тези два компонента. Идентичното темпо на първите части в тези три концерта, както и плетеницата от съответстващи формално равен брой тактове, не могат да не предизвикат любопитството и изумлението ни.

E1

Началното тути е съградено от две почти напълно еднакви по продължителност зони - зона на първата тема, 18 такта, и зона на втората тема, 19 такта. Главната тема на арията *Aer tranquillo*, от написаната само няколко месеца по-рано опера, именувана *Serenata*, „*Il Re pastore*“ KV 208, е си-бемол-мажорна близначка на 10-тактовата главна тема на този концерт. Забележителна теза, относно наличната специфична симетричност в асиметрията на полуизреченията (4 плюс 6 такта) формулира Дорис Кройш-Орсан в „*Ein Genie reift - Form und Fortschritt in den Kopfsätzen der Violinkonzerte Mozarts*“, **Doris Kreusch-Orsan**, дефинирайки на стр. 14 от цитираната книга десеттактовата тема

(плюс елизионния единайсти, отбелязан накрая в скоби, като елизион към следващия преход) според следната формула: 1 - 3 - 1 - 1 - 1 - 3 - (1)

Тази глобална симетричност е осмислена спрямо видимите процеси на натрупване и отслабване на напрежението в музикалния блок. В анализа на петия концерт ще се сблъскаме с подобна любопитна схема на главната тема, която загатва идентичен авторски почерк, свързващ, на пръв поглед неуловимо, двата цитирани концерта.

Подобни балансирано центрирани неквадратни уравнения вече коментирахме по-рано, по повод конкретни 11- и 13-тактови структури, налични в KV 207 и 211.

E2

Едно опростено разделение на соловата експозиция би могло да бъде илюстрирано по следния начин:

Зона 1 главна тема - 36 такта, 10+3+8+4+2+9 (4+5)

Зона 2 странична тема, вкл. вътрешен риторнел - 29 такта, 7+8+5+9

След главната тема в такт 51 е презентирана нова тема в зона 1. Отново просторно разположена в осем такта, блестяща в сопранов регистър, тя започва с плакативно директно акордово изкачване, символично изравняващо на разстояние спускането по тониката от главната тема. Следва трета тема в зоната на първа тема! Елегантен перкусионен стакато мотив е комбиниран с легатирани мелодични фигури и скромна, дори скъперническа употреба на оркестъра, със сведени до минимум лаконични коментарни тути подхвърляния.

Важна за отбелязване, при встъплението на страничната тема в такт 74, е главната роля на оркестъра в излагането и, като соло цигулката се включва едва по средата, в третия такт. Следващата структура е дискуссионна, и предлага за решение ребуса - преход с тематични атрибути или тема с преходни функции? Изборът ми пада по-скоро върху тема, вземайки предвид категоричната образна самостоятелност на музикалното съдържание, липсата на пасажи и спокойния характер, което е в разрез с етимологията на обичайните преходни структури, не само при Моцарт, но и глобално, като общоустановени класически композиционни практики. Родството с третата тема е повече от очевидно в ритмическия модел, който обаче тук вече не е скерцово-активен, а ноктюрно-лиричен. Разпределението на водещите роли в тази тема между тути (в поддържащ типичен висок „обоен“ оргелпункт при солиста) и соло в двете полуизречения от по 4 такта прелива в разширена каденца, модифицирайки тематично заредения мотив в преходно построение.

Разработка

Очевидно е, че за основа на първата част на концерта е послужила сонатната форма, на първо място поради наличието на един много ясно определен и продължителен

разработъчен процес в средния дял, на базата на мотив от страничната тема и на употребата на характерните осцилиращи 1/16 ноти от главната тема. Моцарт обаче дообогатява палитрата и колорита на първоначалната обща минорност на мотивното разчленяване и разработване с едно специфично лирично отклонение. То е реализирано чрез въвеждане на нова мажорна тема в такт 138, като допълнителен вътрешен антиподен контраст в минорната разработка. Чрез напълно новия тематичен субект композиторът донася характерен за други форми опозиционен елемент, носещ чертите на да капо ария и неаполитанска увертюра, което смислово разделя периода на две отделни части - разработъчна в първите 35 такта и тематично-контрастна в останалите 18.

Реприза

След изобилието от теми в експозицията и интензивното развитие в разработката Моцарт внася жадуваното равновесие и успокоение чрез една стандартна, лишена от всякакви изненади и промени реприза. Тя е абсолютно буквална, без никакви отклонения от канона, построена по всички правила на сонатното алегро. Шестте такта в повече (вместо 65 като в E2 са налице 71 в репризата) се явяват сбор от пет такта тути-преход към каденца 212-216 и финалните акорди в последния такт 226, който подобаващо завършва неизмененото повторение на междинния риторнел от края на соловата експозиция, транспонирано естествено в основната тоналност.

ВТОРА ЧАСТ

Adagio

Бавната част на сол мажорният концерт, Adagio ре мажор 2/4, е безспорен кандидат за залата на славата на Моцартовите кантиленни образци. Съотношението на експозицията, разработката и репризата в избраната за частта сонатна форма е приблизително точно 3 : 1 : 3, в реализираните 20 : 7 : 21 такта. Налице е и още едно знаменателно релацио, включващо соловата експозиция. Тя се състои от общо 16 такта, като последните два от тях са тути вътрешен риторнел и така солото наброява всъщност 14 такта, два пъти по-дълго от разработката и 2/3 от цялата реприза - така образувайки между споменатите дялове съотношение 2 : 1 : 3, съответно от 14 : 7 : 21 такта.

E1 - E2

Разглеждането на двете експозиции като едно цяло е предопределено от краткостта на началното тути и фактичката му принадлежност не просто като въведение, а като хомогенно обединено осемтактово презентирание на главната тема, разпределено между тути и соло.

Разработка

Средният дял е комплицирано заплетен в хармоничен план. Започвайки подвеждащо невинно с главната тема транспонирана в достигнатия междувременно ла мажор, действието драматично се отклонява още в първия такт чрез фа-диез мажорен акорд, като проходяща доминанта, към паралелния на основната тоналност си минор.

Темата прозвучава контрастно минорно без да успее да се стабилизира тонално за продължително време. Допълнителни хармонични лабиринти ни превеждат до ми минор, който като двойна минорна доминанта се отлива в очаквания ла-мажор, водещ към необходимия ре мажор, който обаче бива за кратко допълнително отложен от едноименния ре минор в такт 26, преди да дочака най-сетне своя миг в такт 28.

Реприза

Първата тема е изложена без изменения, и олицетворява дългоочаквана стабилна котва в сигурно пристанище, след неспокойните тъмни води на модулациите в тонално нестабилната разработка. Това затишие обаче не трае дълго. Краткият оркестров мост към втория тематичен блок от зоната на първата тема в такт 31 решително завива тонално към субдоминантова тоналност сол-мажор. Ход, който, освен нестандартен и демонстративно ефектен, е същевременно извънредно композиционно-технически ефективен. Темата придобива нов колорит, независимо от непромененото съдържание, и същевременно подготвя смислово, в квартово-квинтови съотношения, логичното продължение към репризата на страничната тема в основната тоналност. След каденцата сме свидетели на куриозен прецедент, засягащ заключителните тактове на частта. Вместо най-обикновен завършващ акорд в такт 47, провеждането на главната тема под формата на послеслов създава една стабилна структурна рамка, елегантно донасяйки желаната от автора специфична индивидуална категоричност на завършека. Забележителното в конкретния случай се състои в аналогията, която можем да направим с рамката от въведение и заключение на третата част на същия концерт, базирана на същия модел на идентичност на въведението и заключението.

ТРЕТА ЧАСТ

Rondeau Allegro - Andante - Allegretto

Финалът на концерта е забележителен в много отношения. На първо място, както по отношение на формата така и на протичащите в нея процеси, ще откروим мащаба, който е извънредно впечатляващ, особено на фона на общоприетия за втори концерт KV 211. Проломът между тези два опуса изглежда още по-дълбок когато сравняваме

третите части. Непосредственото възникване в кратки срокове една след друга на тези две творби изглежда нелогично и практически невъзможно.

Цялата трета част наброява общо 433 такта и основно протича в 3/8 (с изключение на средния контрастен дял, където Моцарт изцяло сменя декора чрез нови тоналност, темпо и метрум), като очевидно е налице една периодичност на тактовите групи, обединяваща два или дори четири такта в едно неделимо метрумно цяло.

Предполагаемата рондо-сонатна форма оформя три основни дяла, маркирани тук с римски цифри:

I. експозиционен дял, 251 такта

II. среден контрастен дял, 39 такта

III. репризен дял, 143 такта

Съразмерността на големите дялове, помежду им и спрямо цялото, демонстрира следните математически съотношения:

$$I + II (290) : I + II + III (433) = 0,669 = 2/3$$

$$III : I = 143:251 = 0,49 = 1/2$$

Рондо-формата е извънредно свободно третирана, с поредица от изключения и нововъведения, които да послужат за максимално удобно презентиране на гъвкавата драматична действеност, която лежи в основата на авторската идея.

Аналогиите със златното сечение и редицата на Фибоначи в случая са фрапиращо ярки - средният контрастен дял се състои от 39 такта (3x13), репризата от 143 (11x13) а първият експозиционен дял, наброявайки 251 такта е само 4 такта встрани от перфектното за случая 247 (19x13). Ако виртуално бихме се лишили от акордовите каденциращи натъртвания в 247-250 такт, четната на 13 калкулация би била съвършена, в съотношения на големите дялове опростени в 19 : 3 : 11.

Рондо тема (рефрен)

Първото изключение от очакваните стандарти е в сила още в такт 1. Действието е изцяло и задълго поверено само на оркестъра и в продължение на 40 такта солистът е в ролята на страничен наблюдател на събитията, едва ли не част от публиката. Цялото това тути въведение ще послужи като всеобхватна рамка, отваряща, в тактове 1-40, и съответно затваряща формата, в тактове 394-433. Такова оркестрово встъпление (и същесвреременно заключение), което сродява частта с тути експозициите на първите части, няма в нито един от другите цигулкови концерти, в които винаги задължително темата е първоначално в ръцете на солиста, като едва след това бива поета от оркестъра или поделена между тути и соло. Рондо темата се явява в разнообразни свои варианти на следните възлови места в третата част, обозначени тук с голямо R:

R1 - такт 1-16, тути

R2 - такт 125- 140, 8 такта соло, 8 такта тути

R3 - такт 218 - 233, 8 такта соло, 8 такта соло с вариации

R4 - такт 315-322, stretto, 4 такта соло octava alta в минор, 4 такта тути в мажор

R5 - такт 378-393, соло 16 такта с вариации

R6 - такт 394 - 409, тути, реприза на началните тактове 1-16

Фактически чисто рондо, не просто като форма, а и като модел с неизменяема рондо-тема, не съществува, защото тече едно повтарящо се напасване и модифициране на рефрена, като при общо рекордните му шест провеждания можем да говорим за пълна идентичност само между първото и шестото.

Експозиционен дял I. (1-251 такт)

Освен че е извънредно обемен този дял е и доста сложно концептуално заплетен. Схематичното му представяне в еднозначни и просто различни музикални блокове е сравнително сложна задача.

Експозиционен дял I.	брой тактове			
A1	40	R1 16 такта тути	24 такта тути	G-dur
B1	84	Нова тема X1, пасажи		G-Dur D-Dur
A2	16	R2 16 такта соло-тути	—————	G-dur
B2	77	Тема X2, пасажи		e-moll
A3	34	R3 16 такта соло	18 такта тути	G-Dur D-Dur

С буква А и съответната цифра са обозначени блоковете, съдържащи рондото, но поради факта, че в повечето случаи те са разнообразени и с други музикални елементи, рондо-рефренът е означен с R. В експозицията той е самостоятелен само в А2, където прозвучава без допълнителни преходи и анекси, в чист концентриран вид от 16 такта.

Куплетите между поредните провеждания на рондото са маркирани с В1 и В2, като в случая буквите не са различни, защото реално нямаме два различни куплета, а повторение на мажорната тема X1 в минорен вариант, обозначен X2.

Връщането на рондото в крайна сметка в сол мажор в такт 218 внася нови импулси чрез разчупващи стандартното солистични вариации във второто полуизречение от такт 226 нататък, които плавно преливат в своеобразен вътрешен риторнел. Тук междинното тути протича в 18 такта, групирани 8+10, категорично каденциращи с поредица от настоятелни акорди върху доминантовия ре мажор и фермата.

Такова развитие непосредствено след провеждането на рефрена не предполага нова поява на рондо темата. Вместо нея чрез многозначителното, едва ли не натрапващо се и

натякващо, акордово каденциране се достига ферматата, като знак „стоп, внимание!“, който да настрои слушателя, че предстои нещо значимо.

Среден контрастен дял II. (252-290 такт)

Andante, alla breve, сол минор, въвеждащ такт пицикато, ауфтакт... Моцарт с решителен замах сменя абсолютно целия декор. Една максимално опростена схема на този среден дял, делим на два обособени периода от 13 и съответно 26 такта изглежда така:

Среден дял			
Зона 1	g-moll	Andante, alla breve, 4/4	13
Зона 2	G-Dur	Allegretto, alla breve, 4/4	26

Репризен дял III. (291-433 такт)

Моцарт не репризира директно рондо темата, а въвежда междинен свързващ осемтактов мост, *tempo primo*, тактове 291-298, като така отлага за дълго появата на рефрена, давайки място и време за изява на нов елемент, сроден вариант на В-темата, в 16-тактов период тактове 299-314. Едва след това рондото излиза отново на сцената и то напълно неподготвено, буквално като гръм от ясно небе - стрето 4 такта, в сол минор, динамика *piano*, *octava alta* в партията на цигулката. На цигулковия минор в пиано отговорът на оркестъра обратно в сол мажор е невъздържано категоричен, дори може да се каже преекспонирано груб. Той извършва една твърда ладова корекция, която, фигуративно казано, има за цел рязко да дръпне солиста обратно в релсите, което се случва чрез репризирането на експозиционните пасажии от такт 73 в такт 323. По подобна сонатно-симфонична логика и следващия експозиционен елемент е репризиран в 347-384, с леки изменения, за да бъде върнато развитието към ре мажор, като необходима доминанта преди предстоящото завръщане на рефрена. Събитията тук протичат идентично с експозиционния преход, като особеното в случая е измененото отвеждане към стоп-фермата в 377 такт, вместо хроматичното преливане в рондо темата от такт 123-124. Петото провеждане на рефрена, като почти буквално повторение на третото, затвърждава вариационните прийоми в рондо-темата от страна на солиста и се явява едно ранно сбогуване на цигулката, която далеч преди финала предава кормилото изцяло в ръцете на оркестъра.

Масивната рамка на формата, цитираща цялото 40-тактово тути въведение, отвеждайки музикалното действие до елегантен финал, без категорична форте-акордова каденца, по подобие на отминаващо и затихващо в далечината фестивално шествие. Този „adieu“-ефект на постепенното музикално сбогуване е адоптиран и в следващите два концерта, KV 218 и 219.

7. Концерт за цигулка KV 218 D-Dur

ПЪРВА ЧАСТ

Allegro

Енергичното начало на този концерт, с характерния му маршов ритъм и типичната тоническа триадност на мотивното ядро, е емблематично за преливащата от позитивизъм Моцартова музика, за неизменно бляскавата холерична приповдигнатост на музикалните плодове на Амадеусовата светла душа.

Allegro-то структурно схематизирано изглежда по следния начин:

Allegro		брой тактове
E1	1-41 такт	41
E2	42-116	75
Среден дял	117-145	29
Реприза	146-220	75

Интересна математическа съразмерност е налице между обема на средния контрастен дял и общия брой тактове в цялата експозиция, състояща се от сбора на E1 + E2. Съотношението 29 към 116 такта е абсолютно точно едно към четири. В същия контекст изпъква пълното равновесие, постигнато между соловата експозиция E2 и репризата, чрез равния брой тактове, по 75 във всяка от тях. Вече наблюдавахме и отбелязахме идентичен прецедент в първата част на си-бемол мажорния концерт. В KV 218 този факт обаче е още по-куриозен, като се има предвид най-фрапиращата волност, която деветнайсетгодишният младеж си позволява в играта с формата, а именно тоталното елиминиране на главната тема в репризата.

E1

Тути експозиция

Увертюрното оркестрово встъпление започва със споменатия четиритактов маршов водещ мотив. Вече установената при Моцарт традиция за акордов тонически строеж на главната тема е както спазена, така и, поне частично, нарушена. Типичното за главните теми в предходните KV 207, 211 и 216 стремително низходящо спускане по триадата, тук е заменено от неколkokратно противоположно движение нагоре-надолу, което дори не започва веднага, а едва след маршово ритмизираното плато върху първа степен на ре мажор, запълващо началния такт. Зоната на първата тема продължава до такт 18 и включва няколко характеристични елизионни засичания (например в такт 8 и такт 12), които накъсват линиите, прекъсвайки отделни елементи, изпреварващо въвеждайки

следващите. За разлика от хорейската главна тема, страничната тема е ауфтактно построена. Тя започва в такт 19, разположена е в 8 такта, 4 + 4, с октавово повторение на първото полуизречение.

E2

Главната тема в солистичния и вариант е разширена и обогатена. Тя набъбва до 14, дори семантично до 16 такта, ако приемем тути допълнението в такт 56-57 за иманентно принадлежно към целия период.

Маршовото ядро от първите четири такта е любим Моцартов универсален код. То ще се появи след години не само в Клавирния концерт KV 456, но и в много други творби, предшестващи и следващи разглеждания концерт - KV 190, 204, 364...

Геномът на този силно зареден ритмически типус е внедрен абсолютно идентично и във финалния епизод на фамозната Фигарова ария „Non più andrai“, поредна красноречива илюстрация за идентичното ДНК на сценично-оперното и инструменталното в цялото Моцартово творчество.

Вторият тематичен блок в зоната на първа тема, който липсва в оркестровия риторнел E1, тук започва от такт 58 и оформя осемтактов период, продължаващ до такт 65 включително. Бих нарекъл този блок „лъжлива странична тема“, поради лирично-игривия и характер, контрастиращ непосредствено на извънредно мъжествената главна тема.

Още едно проявление на типичният политематизъм, като поредна индикация за театралния генезис на Моцартовите идеи, можем да фиксираме в започващия от такт 66 трети обособен тематичен блок в зоната на първата тема. Подобно изобилие ни е вече познато от идентичната първа музикална сфера в първата част на KV 216. Моцарт нееднократно вече е демонстрирал склонността си към изобилие от музикални образи. И за финал на зоната на главната тема с нескрито удоволствие ще отбележим наличието в 74-86 такт на 13-тактов „Фибоначи“-преход към зоната на страничната тема, който се оформя в следствие на петтактово (5!) каденциране, в 82-86 такт ,след осемтактовия (8!) пасажен блок в 74-81 такт.

Страничната тема започва ауфтактно към такт 87. Наброяваща осем такта в легато и динамика пиано тя е диалектически конфликтно заредена и разнообразно формулирана що се отнася до употребените за целта музикално-технически изразни средства. Особено внимание заслужава мажоро-минорното противопоставяне между първото и второто полуизречение тук, което липсва в първия риторнел. Солистът пре моделира по свое желание материала от оркестровата експозиция, като не се свени да заоблачи мажорното небе на E1 с минорните облаци в такт 91, наподобяващи прелитане на самотен буревестник, предвещаващ минорния контрастен среден дял по-нататък.

Следващият елемент, въпреки амбивалентната му зареденост, както с тематични така и с преходно-разработъчни белези, по мое скромно мнение, може да бъде определен като

нова, пета за експозицията, тема в зоната на страничната тема. Тя е налице още в E1 и допринася обемно за дисбаланса на елементите в първия ритонел, за което вече стана дума. Допълнителен аргумент за това твърдение може да бъде наличието и на вече споменатата и анализационно аргументирана пета тема в експозицията на KV 216, което поставя конкретния случай в контекста на вече съществуващ прецедент, от своя страна свидетелстваща за определена принципна последователност и логика в авторския конструктивен замисъл не само на разглежданото място.

Второто мащабно тути, във функцията на завършек на E2 и преход към средния контрастен дял, наброява общо осем такта и е ясно разделено на две части. В първите четири, 103-106, оркестърът ползва готова структура от експозицията, буквално транспонирано повторение на тактове 34-37 от завършващия блок на E1. Тактове 107-108 продължават този тренд, копирайки по същия модел 38-39 такт. Вместо да затвори по идентичен начин фразата, в тактове 109-110 мотивът бива прехвърлен към цигулката в сопранова теситура, невинно и лирично, без ни най-малък намек за предстоящия непосредствено след това драматичен ладово-тонален шок.

Интеграцията на соловия инструмент в междинния риторнел и натоварването му с преходни функции се явява новаторски ход, който също трябва да бъде добавен в списъка с отклонения от стандартното в KV 218. Той олицетворява своеобразен елизион, приложен в по-мащабна скала, като своего рода антиципиращо и преливащо застъпване на по-големи формални дялове.

Среден дял

Фиксацията на точното начало на средния дял тук може да бъде предмет на дискусии. Стандартно погледнато се очаква това да стане при встъпването на солиста след междинния риторнел. Ако обаче вземем предвид логичните в случая тактови структури ще трябва да причислим цигулковото встъпление в тактове 117-118 към заключението на E1. Аналогичното въведение към E2 в тактове 34-37 би трябвало да се пренесе в четиритактов отвеждане към разработка/среден дял в 113-116. Вместо това Моцарт осъществява един елегантен мек преход, включвайки соло цигулката, за да засили ефекта от изненадата с внезапния умален акорд в 117 такт, разрешен напред към секстакорда на си минор. По този начин последните два такта от E2 и първите 3 на средния дял се явяват единна (петтактова!), спояваща цялото, хомогенна брънка от музикалната верига, в която цигулката с включването си слива квази в едно цяло E2 и средния дял, изтегляйки границата му до осъществяването на си-минорната модулация. Поредни модуляции по квартово-квинтовия кръг с интензивно шестнайсетиново пасажно движение и редуване на разнообразни щрихово-артикулационни похвати са разположени просторно в осемтактовия период 126-133.

h - e - e - A - A - D - D - G

Други осем, изпълнени с пасажии, такта, 134-141, по тоналната схема „G - D6 - D7 - G - H7 - e - A7 - D“ ни превежда през пореден хармоничен лабиринт, на края на който композиторът сякаш дръпва внезапно спирачката и само за четири такта буквално спира до абсолютната нула пулса на музиката, в такт 145. Получава се интересен ефект, подобен на фермата, без такава всъщност да е изрично изписана.

Какво следва тук? Фермата? Каденца? Ще има ли продължение на разработката? Как ще се измъкне фокусникът Моцарт от своеобразната задънена улица до която ни е довел? Какво ще бъде разрешението?

Геният Амадеус отговаря с огромна удивителна - реприза без главна тема!

Реприза

Мисля, че в целокупната историята на музиката няма друг деветнайсетгодишен смелчага, който да си е позволил такъв „ва банк“ ход - да елиминира главната тема, символично обезглавявайки по този начин цялата форма на първата част. Безспорно тук Моцарт постига ефекта на типичен театрален карамбол, забърква оперен миш-маш сготвен само с инструментални продукти.

Елиминацията на главната тема е един мащабен хирургически жест по отношение на формата и смисления цялостен музикален поток. Да се компесира подходящо такава, не само идейно-съдържателна, но и материална, загуба в строежа на частта е задача, която в никакъв случай не е лесна. Не и за Волфганг Амадеус Моцарт обаче. Точно тук е нужно да припомним, че соловата експозиция и репризата са абсолютно еднакво скроени, от по точно 75 такта. Как точно е постигнато това?

Репризата на втория тематичен блок от зоната на първа тема протича буквално от такт 146 до 152 включително, където бива алтернативно каденцирана. Към това изменение авторът добавя и допълнителен четиритактов оркестров преход в тактове 153-156. Този преход е смислово сроден със свързката „E2 - среден дял“, както и с предстоящия оркестров мост към соло каденцата, в тактове 208-211. Играта с блоковете сглобки отново е убедително употребена, за пореден път, в поредния цигулков концерт.

ВТОРА ЧАСТ

Andante cantabile

Цигулковата ария, играеща ролята на бавна втора част в KV 218 е подходяща за представителна визитна картичка на гениалния мелодик Моцарт. Изричното указание „кантабиле“ е само формално акцентиране върху така или иначе несъмнения и очевиден вокален характер на частта. Извънредно любопитният формален прецедент тук се състои във факта, че в края на соловата експозиция, парадоксално, музиката не принудено прелива в репризата, вместо да се влее в очаквания стандартен среден дял или разработка, каквито в разглежданото *Andante* просто липсват. Цялата втора част е

конструирана от няколко елемента, извънредно логично, простичко и непретенциозно съчетани в неразривно хомогенна музикална тъкан.

В зададените по-долу схеми с големи букви А, В, С, Х сме отбелязали мотивно самостоятелно определяемите структури, а с малки а, b, с, преходните.

Експозиция	Реприза	Кодета
A - A - B - a - C - b	A - B - a - C - b - c	A1(xs) - X - y(X+A1)

Andante cantabile						
E1 - 10 такта	A 10 такта					
E2 - 32 такта	A 10 такта	B 8	a 2	C 8	b 4	
Реприза - 35 такта	A 10 такта	B 8	a 2	C 8	b 3	c 4
Кодета - 13 такта	A1 - 4 такта	X - 4	y - 5			

Специално внимание заслужава финалната кодета.

След соловата каденца, на оркестъра е поверен вариант на главната тема, по-точно на второто и полуизречение, който бива каденциран по подобие на последните тактове от E1. Това би предполагало или непосредствен завършек, или реминисценция на главната тема. Вместо това, към сюрприза с липсващия среден дял, Амадеус добавя още една напълно неочаквана изненада - ново кратко, мотивно самостоятелно, построение. Изправени пред дилемата как точно да го дефинираме, смятам че по-правилният избор би паднал върху самостоятелна, нова тема, а не върху обикновен преходен елемент.

По авторско указание, цигулката и тук (подобно солистичната намеса на границата между експозиция и среден дял в първата част) трябва да се включи в самия край на тути-прехода в такт 80, преди да проведе самостоятелно Тема X. Тя е шесттактова, изградена от две идентични полуизречения от по три такта, като второто полуизречение е стопирано върху фермата в такт 85. Моцарт поставя още един допълнителен смислов акцент с нестандартното прекъсване точно тук, много скоро след голямата каденца и непосредствено преди същинския край на частта. Ехоподобното повторение на X-мотива в тактове 86-87 поставя най-сетне точката в епилога на цигулката и дава поле за намеса на оркестъра с тритактов сегмент от главната тема А, оформяйки хибридно петтактово построение, обозначено с „у“, за същинския финал на частта.

ТРЕТА ЧАСТ

Rondeau. Andante grazioso - Allegro ma non troppo 2/4 - 6/8 - C alla breve

Финалът на големия ре мажорен концерт е рондо с белези на рондо-сонатна форма с контрастен среден дял. Маркиран е с чести смени на метрума - рондото е в 2/4, междинните куплети в 6/8, средният дял в 4/4 alla breve. Формата като цяло е изключително гъвкава и фрагментно раздробена, несъмнено съобразена с нуждите на разнообразни сценични ситуации и неспирни активни драматични взаимодействия. Театралната обусловеност на идеята е катализатор на редица оригинални структурни решения и комбинации, в контекста на общата рондо-сонатна структура.

Rondeau KV 218	брой тактове	тоналности	съставни елементи
A1	14	D-Dur	
B1	56	D- Dur A-Dur	b1 D-Dur 23 b2 A-Dur 33
A2	14	D-Dur	
C1	42	D-Dur h-moll	c1 D-Dur 19 c2 h-moll 23
D	52 (=4x13!!!)	G-Dur e-moll	d1 G-Dur 30 d2 e-moll 22
A3 xs	6	D-Dur	
B2 xs	26	D-Dur	
A4 xs	6	D-Dur	
C2 xs	23	D-Dur	

В тази доста комплексна плетеница можем да различим отделните експозиция, среден дял и реприза.

Експозиция	Среден дял	Реприза
A1-B1-A2-C1	D	A3-B2-A4-C2
1-126 такт	127-178	179-239
126	52	61

Рондо тема

Рефренът се появява точно четири пъти. Първият път е в самото начало, в тактове 1-14, вторият път, като свързка между големите E1 и E2 дялове, в тактове 71-84. Третото и четвъртото появяване са силно модифицирани, съответно редуцирани само в по шест такта, 179-184 и 211-216, като композиторът не само съкращава, но и варира рондо ядрото.

Главната тема е с елегантен дворцов танцов характер, който би могъл успешно да се оприличи на Gavotte en Rondeau, по френски образец взаймстван от творчеството на Рамо, Люли и други по-ранни Моцартови предци.

Първи експозиционен куплет

B1

След началното рондо A1 идва ред на първата сонатно-експозиционна зона B1. Тя се състои от 56 такта и може да бъде разделена тонално на две части, представляващи своеобразни зони - зона на първата тема, ре мажор, 23 такта, и зона на странична тема, в доминантовата ла мажор, 33 такта. Смяната на метрума, от 2/4 на предполагаемия френски дворцов Гавот към 6/8 размер по модел на старинния, също френски, фолкорен танц Жига, осъществява един символичен балетен *grand jete* (френски, голям скок) в съвършено друг тип танцовалност. Дворцовата аполонова рококо декоративност е заменена с простонародна непринудена импулсивна дионисиевост. Това алегорично „социално“ противопоставяне ще прерасне дори в общо-културно и международно в рондото на KV 219, представено музикално чрез сблъсъка на антиподите Menuet и Alla Turca.

Рондо

A2

Този абзац от анализа е обречен да бъде най-краткия от всички, поради напълно неизмененото буквално провеждане на рефрена.

Втори експозиционен куплет

C1

Моцарт изкусно заплита един лабиринт, който въпреки темповата, метрична и жанрова противоположност на елементите, е здраво споен с доста странното репризиране на тактове 15-22 в тактове 85-92. По този начин смислово принципът на рефренността се разпростира допълнително отвъд рамките на самата родно тема, като първият куплетен период става подвластен на повторемостта, и, следователно, смислово се присъединява

към едно по-голямо рондо, състоящо се от същинската тема и неин забавен във времето дублаж:

1-22 такт = 71-92 такт

Среден контрастен дял

D

D			
Тема 1	127-136	10 (8+2)	G-Dur
Тема 2	137-156	20 (8+7+5)	G-Dur
разработка	157-167	11	e-moll
Тема 2	168-178	11	D-Dur

Доминантовата отвореност, предшестваща появата на дял D, се явява универсално употребен модел на свързване на отделни дялове в третата част, по модела съответстващ на завършека на рондо темата. Споменатата особеност я разграничава по този показател от тонически заоблените рондо теми в третите части на KV 211, 216 и 219.

В разглеждания дял в продължение на 52 такта, делими на две части, съответно състоящи се от 30 и 22 такта, протичат редица съществени изменения. Първоначално, устойчиво и за дълго, властва новата тематично-образна сфера в сол мажор, тактове 127-156, която впоследствие обаче е силно дестабилизирана от разработъчно отклонение в си минор, започващо в такт 157, за да бъде възстановена отново, но този път в ре мажор, в такт 168, и отведена към пореден доминантово-въпросителен отворен финал върху фермата в такт 178.

Избраният елегантен танцов мотив, *alla breve* 2/2, започва в такт 127 и прелива в типичен Мюзет с характерния гайдов басов бурдон от такт 137 нататък.

В такт 157 започва нов ми минорен (паралелен минор) разработъчен дял, с който Моцарт отново като че опитва да компенсира липсващата в частта същинска разработка. Тази фрагментаризирана разработка се явява практически разхвърляна на няколко места във формата, а не изложена монолитно в един единствен формален блок. Освен на това място, тактове 157-167, отделни разработъчни сегменти можем да идентифицираме в тактове 58-65 и 104-115.

Реприза

Рондо A3

Последствията от контрастния среден дял са буквално сравними с ефекта от опустошителен ядрен взрив. Почти 2/3 от „популацията“ на рондо темата е унищожена, както ще се окаже малко по-късно, окончателно и невъзвратимо. От 14 такта оцеляват само последните 6 от оригиналната версия. В тази своя квази „инвалидна“ форма, рефренът, освен че образно казано загубва територия, се лишава и от значителна част от идентичността си. Функцията му става по-скоро свързващо-преходна отколкото съществено тематична.

Свиването на целия репризен дял до скромните 61 такта, повече от два пъти по-малко от общо 126 такта на експозицията, е знаково не само за неговата роля в пропорциите на формата, но и за съпоставения непосредствено среден дял, почти равнопоставен на репризата по обем с импозантните си 52 такта.

B2

Репризните дялове B2 и C2 са съкратени практически наполовина, на подобен пропорционален принцип, по отношение на реципрочните B1 и C1, съответно от 56 на 26, и от 42 на 23.

A4

Единствената важна за отбелязване особеност в 211-216 е, че новата поява на компримираната версия в шест такта рондо тема, като почти буквален цитат на A3, бива допълнително украсена с декоративни ритмични вариации в течение на диалога солотути, което подчертава рококо стилистиката на неизчерпаемо доукрасяване на, така или иначе сами по себе си пищни, музикални тоалети.

C2

Вторият репризен раздел, обозначен C2, е построен на огледален принцип спрямо експозиционния си събрат, със съответната подредба на включените съставни части. Тактове 217-224 дават предимство на елементите *b1* и *b2*, преди появата на репризното изложение на вариант на експозиционното *a1* - заключителните за солиста тактове 225-232, и изпълняващото функция на оркестрова кода *a2*, тактове 233-239. Разместването на вече наличните музикални блокове по бароков модел отново е уместно и майсторски употребено от деветнайсетгодишния композитор, за да оформи един типично серенаден камерен финал, без акордови фойерверки и каденциращи залпове, под образната имажинерна форма на постепенно отминаващо и изгубващо се от погледа ни музикално шествие.

8. Концерт за цигулка и оркестър в ла мажор KV 219

ПЪРВА ЧАСТ

Allegro aperto - Adagio - Allegro aperto

E1

E1	Adagio + E2	RR (среден дял)	Rpt
39 такта	6 + 72 = 78 такта	26 такта	83 такта
(3 x 13)	(6 x 13)	(2 x 13)	(6 x 13) + 5
	E1+A+E2=117 (9 x 13)	E1+A+E2+RR=143 (11x13)	

Началното тути е делимо на три главни части:

- зона на главна тема, първите 19 такта
- зона на странична тема такт 20 до 32
- заключителен кадеционен блок, 33 до 39

Обемът на първия дял е приблизително равен на втория и третия взети заедно. Така в E1 се оформят, по-общо погледнато, зона 1 и зона 2, балансирани в 19 срещу 20 такта .

Зона 1	19 такта 9+4+6	Главна тема	Преход	Каденциране	Тоника/Доминанта
Зона 2	20 такта 8+5+7	Странична тема	Преход	Каденциране	Тоника

E2

Вмъкнатият квази речитатив, преди същинското начало на соловата експозиция, е „външно тяло“, неочакван гост на сцената в буквалния смисъл на думата. Разглеждайки обаче смисловата принадлежност на вклиненото контрастно Адажио като същински солов виход (ако адаптираме този театрален термин за нашите цели) на сцената на цигулката, е редно в рамките на формалния анализ да го причислим към общия знаменател на E2.

При най-добро желание за конструктивизъм и научност на анализа, прегледът на Адажиото тук не може да не започне с чисто емоционален изблик на възхищение и преклонение към създателя му и към Създателя на създателя. Божествено!

Тоническото тризвучие, като генетична спирала, закодирана в ДНК-формулата на тази част, изплува подобно на музикална Афродита на брега до Пафоските скали, а

оркестърът подобно на замрялото от почуда Средиземно море разплисква тих ромон от легатирани 1/32-ноти в нозете на богинята. Същият този аполонов код, ще се трансформира в дионисиева екстатична енергия, чрез Allegro-третирането му непосредствено след Адажиото .

ГЛАВНА ТЕМА

Главна тема	Тоника		Доминанта		Тоника
тактове	1	3	1	3	1
	форте	пиано	форте	пиано	форте
	Акорд	Арпеж	Акорд	Арпеж	Акорд
	Вертикал	Линия	Вертикал	Линия	Вертикал
	късо	дълго	късо	дълго	късо

От по-горната схема можем да си изградим ясна представа за множеството смислово-структурни пластове, на които е идентифицируема и проследима една своеобразна, музикално кодирана, бинарност, на която се гради главната тема.

И в двете провеждания - E1 тути и E2 соло - музикалният скелет остава неизменен. Двуделикостта, диалектиката като основен принцип на това ниво на разглеждане, бива революционно заявена с яркия солистичен материал, който бива добавен в соловата експозиция. Доколкото ми е известно това е невидан прецедент не само до епохата на Моцарт, но и след нея, чак до наши дни. Амбивалентният образ, който главната тема ни представя, е пълнокръвен и ярък както в оркестровия, така и в соловия вариант. Борбата и единството на елементите е закодирана на много пластове, видими на по-горната схема - форте-пиано, акорд-арпеж, вертикал-линия(хоризонтал), късо-дълго (морзова азбука), 1 такт - 3 такта. Всички тези „двойки“ могат да се четат като редуване на сигнали, като смислови бинарни групи, генетични диалектически музикални кодове.

ВТОРА ТЕМА

Тя липсва в E1 и се явява за първи път в E2. Наблюдаваната при главната тема независимост на отделните партитурни пластове между оркестър и солист еволюира тук в интерактивна диалогичност. Структурирана е в общо 10 такта, 62-71, обградени от оркестрови свързки, една предхождаща в тактове 60-61 и друга отвеждаща нататък в 72-73 такт. Темата еволюира от минималистичен триаден възходящ мотив, който от просто завършващо построение се разраства в самостоятелен образ с важна моторна роля в придвижването напред на музикалното действие.

ТРЕТА ТЕМА

Наличието на още една тема на това място ни дава допълнителен повод отново да акцентираме върху Моцартовия политематизъм, като ясен знак за многообразието и театралния генезис на неговата инструментална музика. Неизбежната детерминираност на фабулата и развитието закономерно изискват наличието на множество теми, инструментални аватари на театрални персонажи. Диалогичността, сравнима образно с музиката и сцената от началния дует Фигаро-Сузана в Първо действие на „Сватбата на Фигаро“, е постигната изцяло в соловата партия, с реплики тип „въпрос-отговор“, които преминават в оркестъра и протичат по-сгъстено в такт 78-79, довеждайки до едно умиротворително легато каденциране в такт 80, което елегантно подготвя почвата за новата образна сфера в лицето на престолящата странична тема в зона 2.

СТРАНИЧНА ТЕМА

Тоази тема може категорично да бъде определена като лирична. След трите тематични варианта на „апертото“ в зона 1, еманации на активните зарастровски слънчеви лъчи, атмосферата, която Моцарт търси и създава в Зона 2 е противоположна - ноктюрна, плавно легатна, пиано тиха, еднородно спокойна в уравнивесените си две половини от по 4 такта. Следва още един нов епизод, в сравнение с E1. Екзистенциалният въпрос тук гласи - нова тема ли е това или обикновен преход? Дилема, която изниква и на други места в огромното творчество на Амадеус и която в много случаи не може да бъде решена еднозначно. От една страна 9-тактовият блок 89-97 е ясно различим като индивидуален субект, контрастен спрямо страничната тема и като че ли прекалено смостоятелно значим, за да бъде квалифициран просто като преход. От друга страна, наличието на този елемент в E1 веднага след страничната тема, в кратък 5-тактов вид, е ясна индикация за преходния му характер. Симпатично „накуцващ“ в елизионната стретност на второто си полуизречение, този контрастен апендикс носи белези характерни за зона 1 (форте-пиано, тоника-домината) и дори съдържа в такт 91 и 95 забавен цитат от главната тема на първата част на KV 218.

Среден контрастен дял

В 118 такт ставаме свидетели на внезапно шоково абрутно нахлуване на секстакорд сол-диез мажор, в ролята му на доминанта към съответния минор, което засича плавно течащия до момента мажорен поток, без абсолютно никаква подготовка. Създаден е много силен контраст, музиката сякаш хлътва, пропадайки в минора. Солиътът безцеремонно прекъсва оркестъра и поема еднолично водещата роля по протежение на целия среден контрастен дял. Тути-субектът остава с акомпаниращата си функция на

втори план, макар периодично да се включва с важни отделни импулси, оставайки все пак като цяло в чисто реактивна позиция,

в типичната роля на протагонист - съпровожда, коментира и контрастира цигулката, която е главния герой в една силно драматична ситуация, ключова за хода на цялото действие на първата част.

На посочената схема можем да идентифицираме начална модулативна зона 1, тематично решена в до диез минор, последвана от секвентна модулативна зона 2 и възвръщаща тониката зона 3.

Среден дял	зона 1	зона 2	зона 3
Общо 26 такта	9 (4+3+2) такта	8 (3+3+2) такта	9 (4+3+2) такта
	соло - соло - тути	соло (секвенция, модуляция)	соло - тути - соло
	до диез минор	ми минор - ре минор	ми мажор - К6/4 Доминантов оргелпункт

Реприза

Реприза	Разлики спрямо E2	Добавени тактове спрямо E2
Зона 1		
Главна тема	Репризира E1, а не E2!	плюс 4 такта
Втора тема	Не модулира	
Трета тема	Тоника	
Зона 2	Тоника	
Странична тема		
П а с а ж и , п р е х о д , каденциране		плюс 2
Тути към соло каденца		плюс 4
Финален риторнел		плюс 1

Няколкото минимални изменения в тази общо взето непроменена част от формата следва да бъдат подобаващо отбелязани.

Първата и може би най-гравираща промяна е адаптирането на отвеждането на главната тема към оркестровия вариант от E1, вместо очаквания от E2. Стопирането на ре-диез, като чувствителен тон от многозначителната двойна доминанта в основната тоналност, е символична капитулация на солиста пред тути-протагониста в борбата им за надмощие. Този момент е нужно да бъде нарочно и ярко интерпретационно подчертан, в контекста на значението му във формата.

Друга важна, макар и миниатюрна, промяна намираме във форшлага „ми“ в такт 171, наместо „ла“ в идентичното място на E2. Също подробност, на която е необходимо да бъде наблегнато при изпълнение. И не на последно място, измененето и разширено виртуозно каденциране от такт 211 нататък, особено оставения без акомпанимент в такт 213 финален колуратурен апотеоз на варираното ла-мажорно тризвучие, което рамкира в низходяща посока възходящото тематично тризвучие на главната тема в началото. Символика, която също залужава нашето целенасочено внимание.

ВТОРА ЧАСТ

Adagio

След определено вокално замислените бавни части в KV 211, 216 и 218, Моцарт тук се завръща към модела от KV 207, в който липсва изразена ариозност или кантиленност, за сметка на един вид серенадност и ноктюрноост от камерно-симфоничен, определено неоперен, тип музикална естетика. Със сигурност това е и една от причините колегата и приятел Брунети да недоволства от тази част и да провокира Волфганг да „му“ напише друго ерзац-Адажио, което той да може да изпълнява на нейно място. Молбата бива изпълнена, при това напълно в желанието вокално-солистичен маниер, с написването на ми-мажорното Адажио KV 261 през следващата 1776 година.

Оригиналната втора част е сродна по характер и композиционна структура по-скоро с бавните части на Моцартовите симфонии. Не само същинската сонатна форма в разглежданото Адажио, но и раздробеният, по-скоро повествователно-разказвателен, отколкото афектно-ариозен, тип мелодичност допринасят за това усещане.

E1	E2	RR	Rpt
22	40	23	43
10 + 12	14 + 9 + 9 + 8	20 + 3	15 + 9 + 10 + 6 + 3
главна и странична теми	главна , втора нова, странична, риторнел	разработка, тути преход риторнел	главна, странична, втора нова, каденциране, финален риторнел

В симфоничния контекст на разгелждане специално внимание заслужава обемната и изпълнена с музикален драматизъм разработка.

Драматичното развитие в този обем 23-тактов дял е постигнато с разнообразни средства. Мажорът отстъпва на минора, който през продължителни фази на нестабилност и мъчителни модуляции, през хроматични спускания в басовата линия, поредица умалени и секстакордови функции, най-накрая успява да достигне спасителния си мажор в такт 82.

Соловата партия е наситена с чести аподжатурни и най-вече трилерови акценти, които допълват картината на тонално сгъстените тъмни хармонични облаци, за постигането на една силно контрастна атмосфера. От съображения за сбитост на изложението няма да правим обстоен хармоничен анализ тук, но лабиринтът през който композитора ни превежда на това място заслужава специално изучаване страна на от всеки сериозен изпълнител.

Забележителна е специфичната схема касаеща динамиките, която съчетава кратък двутактов модел с форте-пиано акценти (63-64, 74-75) и дълги периоди заплетени модуляционни лабиринти в пиано (65-73, 76-82). Разрешението на конфликта в мажор е утвърдено с помощта на един самостоятелен, проходящо въвеждащ, такт (83) към полифонично канонично застъпване на главната тема в различни оркестрови партии, изкрystalизиращо в репризата чрез соло цигулката в такт 86. Никой образован музикант не би пропуснал да забележи родството на този композиторски ход със секвентно преливащия преход от разработка към реприза в първата част на голямата сол-минорна симфония KV 440.

ТРЕТА ЧАСТ

Rondeau. Tempo di Minuetto - Allegro

Финалът на концерта е композиран в рондо-сонатна форма, с контрастен среден минорен дял.

Рондо темата се явява цели пет пъти (неуморно отбелязваме поредната знакова петица в петия концерт), което е своеобразен рекорд за целия цикъл цигулкови концерти.

A1	1-22	22 такта	Рондо
B1	23-58	36 такта	Куплет - първа тема Експозиция
A2	59-75	19 такта	Рондо
C	78-109	32 такта	Куплет - втора тема Експозиция
A3	110-132	22 такта	Рондо

D	133-262	131 (155 с повторенията) такта	Контрастен минорен дял
A4	263-284	22 такта	Рондо
B2	284-320	36 такта	Куплет - първа тема Реприза
A5	337-343	29 такта	Рондо и Кода

Рондовата върволица може да се представи максимално опростено като:

A - B - A - C - A - D - A - B - A

Сонатните дялове на тази АВАСАДАВА групират от своя страна отделни Експозиция - Разработка - Реприза, които пропорционално се намират в тактови съотношения 132 към 131 (155) към 81.

Свиването на Репризата спрямо Експозицията феноменално се доближава до формулата на златното сечение - десетично опростено до релацията на две съседни фибоначи числа 13 : 8.

Същото съотношение съвпада и с релацията Среден дял - Реприза.

Експозиция	АВАСА	1-132	132 такта
Среден контрастен дял	D	133-262*	155 (131 изписани) такта
Реприза	АВА	263-343	81 такта

На диаграмата веднага се набива в очи хипердименционалният среден дял, който е с огромна тежест във формата. Стретността на репризата също изпъква като важен тактически ход в дебалансирането на елементите в полза на минорния D епизод. Всъщност в дадения случай определението куплет или епизод е много неподходящо за такъв гигантски самостоятелен блок, който носи собствен жанров и тонален облик и, по обем и значимост, може да бъде сравняван с отделно оперно действие, на което трябва да отделим подобаващо внимание.

РОНДО ТЕМА

Менуетът в оригиналната си начална версия е съставен от разменени реплики соло - тути - соло, 8 - 8 - 6 такта, като оркестърът повтаря осемте такта на солиста, който при повторното си включване каденцира съкратено в 6 такта, образувайки така основния модел „a1 - a2 - b“.

Менует	соло „a1“	тути „a2“	соло „b“
A1	8 такта	8 такта	6 такта
A2	8 такта	8 такта	3 такта прекъсване!
A3	8 такта вариация	8 такта	6 такта
A4	8 такта вариация	8 такта	6 такта
A5	8 такта вариация	15 (8 стандартни + 2 каденцираци към Доминанта с GP + 5 каденцираци към Тоника)	6 такта

КУПЛЕТИ

Куплетите В - С - D са с различна роля и тежест във формата.

В експозицията фактически В и С са сравнително равностойни, като лекото преимущество в обема (36 към 32 такта) в полза на В е балансирано от драматично разработъчния, дори може да се каже агресивен, характер на С. Освен минорните забежки, предвещаващи големия продължителен минор в D, този куплет е наситен с редица реални разработъчни похвати, характерни за сонатната форма. Мистериозното изчезване на С в репризата представлява много силен шахматен ход, подобно на жертва на силна фигура, която пренасочва партията в едно коренно различно тактически-позиционно русло на партията.

В

В	36 такта	Тоника към Доминанта
23-30	8 такта	ла мажор отклонение към ми мажор
31	1 такт тути	
32-39	8 такта	ми мажор
40-43	4 такта	
44-50	7 такта	
51-58	8 такта	

С

С	32 такта		
78-85	8 такта	соло	фа диез минор
86-88	3 такта	соло - тути	модуляция към ре мажор
89-96	8 такта	соло	ре мажор
97-99	3 такта		си минор
100-103	4 такта		модулира към до-диез минор
104-109	6 такта		каденцира в до-диез минор

Така представените схеми илюстрират градацията на напрежението, от В към С, като С изпъква с много по-интензивни модуляции (три минорни и една мажорна), способстващи за общата повсеместна задъханост, накъсаност и краткост на монолитните тактови групи и регулярно предизвикващи по-чести активни намеси на тути антагониста (към това трябва да добавим и предходните модулационни тути тактове към фа-диез минор, 76-77).

За сравнение в епизод В всичко е по-монолитно, моно-мажорно и уравновесено.

D

На това място Моцарт категорично скъсва всички смислови и технологично музикални връзки с развитието до момента. 3/4 е вече 2/4, мажор е минор, ауфтактът отстъпва на форте-пиано на първо време, елегантния дворцов менует на тревожността от вестта за настъпващата вражеска армия и впоследствие на откровено бруталния марш на друговерците. В общ план можем да идентифицираме две редуващи се зони, диалектично допълващи се, въпреки съществените разлики между тях. Ако ги именуваме Da и Db и номерираме двуразовите им появявания бихме могли за прегледност да сформираме една такава схема:

D			
Da1	132-163	33 такта	тути-соло-тути-соло
Db1	165-213	73* (49 изписани) такта	тути/соло тути/соло
Da2	214-226	13 такта	тути-соло-тути-соло
Db2	227-262	36 такта	тути/соло тути/соло

Сгъстената интерактивност може да бъде систематизирана общо погледнато в две разновидности на диалога тути-соло.

Първият модел можем да наречем взаимодопълващ, на базата на разхвърляни между оркестър и солист полуизречения, въпрос-отговор, реплика-дублика.

При втория се наблюдават редуващи се повторения и вариации на цялостни музикални изречения, първо заявени в оркестъра и впоследствие реактивно коментирани и вариационно обогатени от солиста.

Реприза

Третото завръщане на рондо темата белязва началото на репризата в такт 263. Появяват се първите вариационни изменения в соловата партия, които ще бъдат доразвити в четвъртото и петото провеждане на менуета по-нататък.

За сметка на силно изменената главна тема, куплетът В2 в репризата е напълно стандартен, със същия брой тактове, без никакви промени, освен класическото репризно съхраняване на тоническата тоналност.

В заключителното явяване на менуета от такт 321 приложените вариационните похвати не само преобразяват самата тема, но и довеждат до съществени катаклизми в тути отговора от такт 329. Освен промените в оркестрацията и орнаментиката, тук от басовия глас се вмъква и си проправя път към по-горните гласове една, позната ни от първата част, знакова ритмично-интервална формула „ла-до#-ми-ла“. Многократно натрапчиво повтарян, този символичен екс-либрис систематично сгъстява напрежението в партитурата в продължение на девет такта, 329-337, за да се увенчае с многозначителен доминантов септакорд и генерална пауза след него, в такт 338. Още един ключов отворен момент в творбата, символизиращ отвореността на изначално зададеното „aperto“, с фромобразуващо действие на разстояние.

И за да ни очарова още веднъж със своята изобретателност, Моцарт реанимира за целите на прехода в такт 339 пълзящата хроматика от средния дял преди да я неутрализира низходящо с диатоника в такт 240 и триумфално, във форте, да каденцира в тактове 341-343.

Финалът е белязан с фирмения Моцартов печат на типичното серенадно сбогуване, осъществено с емблематично ефирно отлитане на менуетния тонически разложен ла-мажорен акорд.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Опитът за глобално систематизиране на универсален подход към граматиката, семантиката и дори семиотиката на езика на музиката (в частния случай, що се касае до Моцартовия специфичен стил в цигулковите концерти) и осъщественият в този контекст практически анализ на избраните творби дефинират *per se* значимостта на научния принос на настоящия труд, който освен, че няма аналог на български език, се явява и единствен по рода си до момента, като избрана формулировка и конкретика на тематиката.

Практическата реализация на избрания подход е осъществена в приложения уникален многоъгълен ракурс, търсещ да обхване смислово и мултидимензионално избраните произведения, избягвайки стандартното еднопланово третиране по вече установени негъвкави формули и предлагайки решения, разкриващи и тълкуващи семантичните послания на музикалния текст. Новаторски ракурс, базиран на нестандартен аналитичен метод, произтичащ непосредствено от индивидуалните особености на разглеждания материал и пригоден за възможно най-гъвкаво приложение към избраните от Моцарт неконвенционални форми. Именно чрез възможностите, които такъв ракурс предоставя бе оформена една цялостна, квази чакрова система, в центъра на която, тъй да се каже в нейния слънчев сплит, се фокусират контекстуалните лъчи на епохата, преплетени с елементите на специфичната музикална морфология и на тяхното активно и смислено взаимодействие.

Смея да се надявам, че в зададената форма, трудът съществено допринася както за профилиране на индивидуален подход в методологията на изследване на специфичния музикален език, характеризиращ цигулковите концерти, така и за обогатяване на научно-изследователската литература относно Моцартовия стил като цяло.

Както избраната тема, така и начинът на осмислянето и разработването и в съответния широкоъгълен спектър, пресичащ векторите на общия исторически контекст и специфичния аналитичен калейдоскоп, нямат дисертационен еквивалент в този си вид.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- За първи път Моцартовите цигулкови концерти се разглеждат и анализират на базата на историко-политическия и философско-научен контекст на епохата на Просвещението, в светлината на тенденциите в обществото и изкуството, обусловили появата на феномена Моцарт
- За първи път в българското музикознание се предлага подробен анализ на избраните произведения
- Приложен е иновативен аналитичен метод, комбинация от формулиране и прилагане на синкретични смислови формули, базирани на конкретни семантични музикални кодове, характерни за Моцартовия музикален език и стил, аргументирани чрез тълкуване на употребата и съчетаването на отделни съставни (т.нар. „анатомични“) музикални елементи.
- Гореспоменатият иновативен аналитичен метод представлява модел за глобално систематизиране на универсален подход към граматиката, семантиката и семиотиката на езика на музиката, което го прави универсално приложим към всевъзможни композитори и стилови направления.
- В хода на изследването са цитирани важни източници, приведени са голям брой примери и пояснителни таблици
- Аргументирани е тезата за глобалния театрално-оперен генезис на Моцартовата инструментална музика, в частност на избраните за анализ пет цигулкови концерта
- Формулирана е оригинална хипотеза за датироване на опус 211 като най-ранния цигулков концерт
- Освен научно-изследователска, трудът има и практико-приложна стойност, предлагайки алтернативна иновативна система, която може да обогати съществуващите практики

Литература

На немски и английски език:

- Helmut Bredenstein, Mozarts Tempo-System: „Ein Handbuch für die professionelle Praxis“ Tectum Wissenschaftsverlag; 1.Edition (25. November 2015) ISBN-10: 3828836364, ISBN-13: 978-3828836365
- Guido Brink „Die Finalsätze in Mozarts Konzerten Aspekte ihrer formalen Gestaltung und ihrer Funktion als Abschluss des Konzerts“, Gustav Bosse Verlag, Kassel 2000, ISBN 9783764926403
- Edward J Dent, „Mozart's operas : a critical study“, ISBN: 9781150362460 1150362464
- DTV Atlas Musik, Band 2, ISBN-10: 3423030232, ISBN-13: 978-3423030236, dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG; 16. Edition (1. Oktober 1985)
- Alfred Einstein, „Mozart: Sein Charakter - Sein Werk“ Fischer Taschenbuch Verlag; 2. Edition (27. Januar 2006), ISBN-10: 3596170583, ISBN-13: 978-3596170586
- Hans Engel, „Das Instrumentalkonzert“, Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel, 1971, ISBN 9783765100048
- Thrasybulos G. Georgiades, „Kleine Schriften“ © 1977 by Hans Schneider, D 8132 Tutzing, ISBN 3 7952 0208 6
- Nikolaus Harnoncourt, Alice Harnoncourt, „Über Musik - Mozart und die Werkzeuge des Affen“, ISBN: 9783701735082
- Nikolaus Harnoncourt, "Musik als Klangrede - Wege zu einem neuen Musikverständnis", Residenz Verlag, ISBN 3-7017-1379-0
- Nikolaus Harnoncourt, "Mozart Dialoge", Hg. von Johanna Fürstauer, Residenz Verlag, ISBN 978-3-7017-3000-1
- Helmut Hell, Die neapolitanische Opersinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ISBN 3/7952/0111/X © 1971 by Hans Schneider, Tutzing Satz und Druck: Ernst Vögel, München 22, Kanalstraße 10
- Ludwig Hohl, „Mozart nach Schilderungen seiner Zeitgenossen“, ISBN-10: 3937389784, ISBN-13: 978-3937389783
- Doris Kreusch-Orsan, „Ein Genie reift vForm und Fortschritt in den Kopfsätzen der Violinkonzerte Mozarts“, ISBN 978-3-8260-4401-4
- Silke Leopold, Il re pastore. In: Silke Leopold u. a., Mozart-Handbuch. Bärenreiter, Kassel 2005, ISBN 3-7618-2021-6
- Rudolf Meer, Giuseppe Motta und Gideon Stiening, „Konzepte der Einbilginskraft in der Philosophie, den Wissenschaften und den Künsten des 18 JH“ Herausgegeben von Gideon Stiening, ISBN 978-3-11-064325-1, e-ISBN(PDF) 978-3-11-064551-4, Walter De Gruyter GmbH Berlin
- Günther Molz, „W. A. Mozarts kompositorische Entwicklung im Kontext der Notenbücher“ Inaugural-Dissertation, Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2006
- „Mozart, the Man and the Artist, as Revealed in His Own Words“, ISBN: 978115242579
- „Mozart Briefe“ Insel Verlag (1. Januar 1991), ISBN-10: 3458161112, ISBN-13: 978-3458161110
- Frederick Neuman, „Ornamentation and improvisation in Mozart“ Princeton University press 1986, ISBN 0-691-09130-7
- The letters of Mozart and his family, MACMILLAN AND CO., LIMITED ST. MARTIN'S STREET, LONDON 1938
- Franz Xaver, Niemtschek, „Leben Des K.k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart“, ISBN-10: 1175794910, ISBN-13: 978-1175794918
- Georg Nicholas Nissen, „Biographie W. A. Mozarts“ – Kommentierte Ausgabe: Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Rudolph Angermüller, ISBN-10: 3487084937, ISBN-13: 978-3487084930

- Uri B. Rom, „Tonartbezogenes Denken in Mozarts Werken unter besonderer Berücksichtigung des Instrumentalwerks“ Berlin 2011 D 83
- Jutta Ruile-Dronke, „RITORNELLE UND SOLO IN MOZARTS KLAVIERKONZERTEN“, ISBN 3 7952 0250 7, Copyright 1978 by Hans Schneider D 8132 Tutzing
- Stanley Sadie, Mozart: The Early Years, 1756-1781 (Oxford: Oxford University Press, 2006), ISBN 0198165293, 9780198165293
- Georg Schmidt, „Wandel durch Vernunft: Deutsche Geschichte im 18. Jahrhundert“ C.H.Beck; 1. Edition (15. September 2009), ISBN-10: 3406592260, ISBN-13: 978-3406592263
- Leopold Schmidt, „Joseph Haydn“, Hamburg Severus Verlag 2013, ISBN 978-3-86347-746-2
- Barbara Stollberg-Rilinger, „Die Aufklärung: Europa im 18. Jahrhundert“ Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag; 5. aktual. Auflage 2021, ISBN-10: 3150188822, ISBN-13: 978-3150188828
- Arnold Werner-Jensen, Reclams Musikführer Wolfgang Amadeus Mozart. Reclam, Stuttgart 1990, Band 2, Vokalmusik, ISBN 3-15-010360
- Heinrich Zelton und Eduard Wolff - Der neue Literatur Führer, Deutsche Dichtung, Vom Nibelungenlied bis zur Weimarer Klassik, стр, 171-172, Seehamer Verlag 1996, ISBN 3-929626-62-4

На български език:

- Моцарт, Леополд, „Опит за начална школа по цигулка“, Издателство: Хайни, Преводач: Маргарита Георгиева, ISBN: 9786197029093, „първо издание, 2013 год.
- Стоянов, Пенчо, Музикален анализ, 1969, Издателство „Наука и изкуство“

Ноти:

- Neue Mozart Ausgabe V - Bärenreiter Verlag Kassel Deutschland

Публикации:

- „Диалектичното взаимодействие на еволюционни и революционни модели при творческия процес в музикалното изкуство“, Септември 2020,
- „Роля и специфични особености на средните контрастни дялове в третите части на концертите за цигулка KV 216, 218 и 219“, Април 2021

Майсторски класове през 2022 с акцент върху цигулковите концерти KV 207,211,216,218,219:

- „57-ми Международен фестивал на камерната музика Пловдив“ - Юни 2022
- „Wiener Musikseminar“ - Виена, Август 2022