

МУЗИКАЛНА ТЕОРИЯ

Хроматичният стил на Моцарт – отвъд границите на класическата музикална лексика*

Ния Бонева

Това изложение извежда някои характерни черти на Моцартовия хроматичен стил¹, които се проявяват във въведението на Струнен квартет № 19 C dur KV 465 (*пример 1*), известен като „Дисонантен“ (датиран Виена, 14 януари 1785²) – последният от шестте струнни квартета, посветени на Хайдн.

* Настоящата студия се основава на курсовата ми работа по история на музиката за I курс на ТКДФ с преподавател проф. д-р Наташа Япова „Моцарт – отвъд границите на класическия стил“. Впоследствие темата беше доразвита под научното ръководство на доц. д-р Николай Градев и изнесена като доклад на Националната научна конференция „Съвременна музикална образование и възпитание“, посветена на 25-годишнината на специалност „Педагогика на обучението по музика“ във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, състояла се във Велико Търново на 28.06.2018 г.

¹ Аргументация на употребеното тук понятие за *хроматичен стил на Моцарт* не е задача на това изследване. Използвам го по аналогия с възприетото понятие за *Бахов хроматичен стил*. Впрочем рефлексията и именуването на феномена *късна хроматична хармония на Моцарт* не са нови в посветената на композитора литература. В същия вектор на аналогии понятието може да се отнесе и към ораториите на късния Хайдн. Хроматичният стил на Моцарт е само един от неговите нехарактерни за т. нар. класически стил феномени наред с бароковия тип полифония, съдържателната употреба на барокова реторика, неквадратната периодичност и др.

² Датировката на произведенията на Моцарт, която използвам, е по *Bärenreiter Verlag*, откъдето са взети също и нотните примери.

Пример 1. Моцарт – Струнен квартет № 19 C dur KV 465 (14 януари 1785). Част I – въведение:

Quartett in C
für zwei Violinen, Viola und Violoncello
KV 465
Quartetto VI
Datirt Wien, 14. Januar 1785

Adagio

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Докладът ми е структуриран в четири раздела:

1. музикологична рефлексия върху въведението;
2. хармонико-структурен анализ на избрания изследователски обект;
3. други произведения на Моцарт, в които се проявява неговият хроматичен стил;

4. опит за формулиране на някои характерни черти на хроматичния стил на Моцарт.

Запознавайки се с литературата за Моцарт по въпроса, попаднах на три източника, които ми бяха полезни за разглеждането на темата: фундаменталното изследване на Херман Аберт „В. А. Моцарт“ [Abert: 1955/1956], книгата на Алфред Айнщайн „Моцарт. Личност. Творчество“ [Einstein: 1945] и двете издадени публични лекции на Наташа Япова за Моцарт – „Моцарт и барокът“ [Япова: 2006a] и „Моцарт и църковната музика“ [Япова: 2006b]. От особена важност за разбирането на хроматичния стил на Моцарт като явление отвъд границите на класическата музикална лексика беше и запознаването ми с книгата на Марк Етингер „Раннокласическа хармония“ [Этингер: 1979], което ми даде възможност да видя корените на изследваните явления назад във времето, още в музиката на барока.

А. Айнщайн не пише специално за интересуващото ме въведение на Квартет № 19 KV 465 от Моцарт. Неговите разсъждения са концентрирани около квартетния стил на композитора и приликите и разликите между Моцартовите квартети и квартетите на Хайдн.

Повече информация по изследвания въпрос дава Х. Аберт, чиито наблюдения върху Моцартовите квартети се отличават с конкретност и аналитичност. Именно Х. Аберт, разглеждайки Квартет KV 465, се спира специално и на неговото въведение. По отношение на начина, по който то е било възприемано, той отбелязва:

Това място е предизвиквало още през 19. век много възражения заради остротите си и дори е било „подобрявано“ от хора като Фетис и Улибишев. Естествено е време, което е виждало у Моцарт само

непоправимия оптимист, просто да не е знаело какво да прави с това *Adagio*. [Abert: 1955/1956, 144]

Изследователят обръща внимание на различни индивидуални страни на хармоническото мислене на Моцарт в това въведение, което впрочем е единственото бавно въведение в негов кватрет:

Въведението, както почти всички подобни, се стреми към доминантовата тоналност, която най-накрая се достига след дълбоко потапяне в субдоминантовата област. Басът, както толкова често се случва в старинната музика, се спуска хроматично кварта надолу, при което, също според старите обичаи, в първите девет такта възниква правилно секвенционно построение. [Abert: 1955/1956, 144]

Сходно по замисъл решение, организирано под формата на хроматична секвенция, чийто модел се пренася цял тон надолу ($\text{D}_{\text{VII}}^4 \text{з} - \text{D}^+_6 - \text{D}_{\text{VII}}^4 \text{з} \rightarrow - \text{S}^+_6$), има във Фантазия с moll KV 475 (пример 2), създадена през същата 1785 г., само няколко месеца след кватрета.

Пример 2. Моцарт – Фантазия с moll KV 475 (20 май 1785) – т. 1–4:

14a. Fantasie in c^o
KV 475

Datiert: Wien, 20. Mai 1785

The musical score consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 3/4. The first measure starts with a forte (f) dynamic in the bass and piano (p) in the treble. The second measure has fortissimo (ff) in the bass and piano (p) in the treble. The bass line descends chromatically: D4, C#4, B3, A3. The treble line has a chromatic descent: G4, F#4, E4, D4. A first ending bracket is shown above the second measure.

На пръв поглед изглежда, че музикалната мисъл в приведеня откъс се разгръща едногласно, но опорните ѝ, метрически подчертани най-ниски

тонове се обособяват на принципа на скритото многогласие в мелодическата линия *c-h-b-a*, която представлява характерната за бароковата музика реторическа фигура *passus duriusculus*³ – същата, както в началото на квартета. В него обаче Моцарт прибегва до имитационно-полифонично решение.

За същественото значение в бароковата музика на реторическата фигура *passus duriusculus*, без обаче да споменава този термин, пише Марк Етингер в книгата си „Раннокласическа хармония“: *Отрязъкът от хроматичната гама, слизаща в границите на горния тетрахорд на*

³ Бароковата афектна реторическа фигура *passus duriusculus* (лат. по-твърд ход) представлява хроматична низходяща или възходяща мелодическа линия, отрязък от хроматичната гама, а според някои изследователи – и ход на хроматичен интервал (ув. 2, ум. 3, ум. 4 и др.). Учението за музикалните реторически фигури (нем. *Figurenlehre*) се формира и развива в епохата на барока в трактатите на редица автори, между които Атанасиус Кирхер, Михаел Преториус, Йоахим Бурмайстер, Кристоф Бернхард, Йохан Готфрид Валтер, Йохан Адолф Шайбе, Йохан Николаус Форкел, Йохан Матезон, Йохан Йоахим Кванц, Карл Филип Емануел Бах. Базирайки се на тази теоретична традиция, Алберт Швайцер анализира във фундаменталния си труд „Йохан Себастиан Бах“ вокалната музика на композитора [Швайцер: 1981]. Собствен принос в тази насока внася Яков Друскин в изследването си „За реторичните похвати в музиката на Й. С. Бах“ [Друскин: 1995]. Българският теоретичен труд, в който този въпрос е разработен специално, е дисертацията на Петя Стефанова „Барокови музикални фигури: теоретически, творчески и изпълнителски аспекти“ [Стефанова: 2013a], самостоятелен раздел от която е публикуван в списание „Българско музикознание“ под заглавие „Класификация на бароковите музикални фигури“ [Стефанова: 2013b]. Според П. Стефанова „за да се съхрани духът на Бароковата епоха и да се изяви начинът на мислене, характерен за нея, е уместно музиката, създадена в това време, да се изследва с подходите и терминологията на теоретиците от XVII-ти и XVIII-ти век“ [Стефанова: 2013a, 89]. Кристина Япова определя фигурата като „най-малката структурно-смислена и сетивно усвоима единица, мелодическа или хармоническа, която осигурява съобщимостта на афекта. Фигурата е отправеният жест, афектът е доловеният, разпознатият жест. Разпознат е чрез образцовостта му“ [Япова: 2011, 87]. Особен интерес във връзка с темата на настоящото изследване предизвиква и определението за фигура на Лиън Кауч: „Фигура е всяко отклонение от установения музикален синтаксис, което предизвиква афекти.“ [Couch: Musical Rhetoric in Three Praeludia of Dietrich Buxtehude 2009; цит. по Стефанова: 2013a, 34; подч. мое, Н. Б.] Реторическите принципи просъществуват в музикалната практика повече от 200 години. Обръщането към тях след времето на Бах, както това се случва в множество произведения на Моцарт, е свидетелство за връзка с бароковите музикални традиции.

минора, е напълно установен към средата на XVII век и след това унаследен от Бах и неговите съвременници. Става дума за традиционната формула на хроматично *basso ostinato*. В тази област след ариите *lamento* на Пърсел, Кавали, Мелани изключителен шедьовър се оказва Баховият *Crucifixus* от Меса *h-moll* – образец за изключителното богатство на хармоническото развитие с предимно хроматичен характер [Этингер: 1979, 64]. От гледна точка на интересувания ни проблем за хроматичния стил на Моцарт особено съществен е изводът на Етингер, че „именно провеждането на тази басова формула се възприема като пределен израз на хроматичното начало“ [Этингер: 1979, 64] – заключение, което ни насочва към бароковите корени на такива явления в музиката на Моцарт.

Друг проблем, на който обръща внимание Х. Аберт в анализа си на въведението на Струнен квартет № 19 *C dur KV 465* от Моцарт, е тоналната неопределеност. По този повод авторът сравнява слуховия ефект от опитите на Фетис и Улибишев за „подобряване“ на звученето на началото и от Моцартовия оригинал:

Отначало тоналността остава съвсем неясна; уморено и примирено двата вътрешни гласа се готвят да обкръжат квинтовия тон на тониката и на доминантата; и тук като проблясващ меч се връзва първата цигулка със своето кверцандно a^2 . Колко бледо става това остро встъпване, когато заради „коректността“ го поправят на as^2 и на това отгоре го съкращават с четвъртина!⁴ [Abert: 1955/1956, 144]

⁴ „Поправката“ от цитираните автори на тона a^2 в as^2 и преместването на встъплението на горния глас с едно време по-късно има за цел, от една страна, избягването на кверцанда $a - as^2$ и, от друга, превръщането на имитацията в буквална. В *пример 1* предлагам собствено хармоническо тълкувание на това начало (вж. т. 1–3). За разлика от квартета, началото на споменатата Фантазия с *moll KV 475* е ясно тонално определено – $T_5 - D_6$.

Задавайки психологическа насока на разсъжденията си, Х. Аберт прави важен извод относно образността и въздействието:

Значи тук се изразява далеч не само идеята за една очистваща въздуха отминаваща буря, но и основната нагласа на целия квартет: образът на едно обременено от мрачни предчувствия съзнание, което се опитва да овладее душевния гнет, т.е. отново тема от чисто личен характер, доста отдалечена от кръга на светската музика. Само че в интродукцията този процес още не излиза от стадия на неосъзнатото. Едва в Allegro-то композиторът, тъй да се каже, отваря очи и съзнателно провежда конфликта. [Abert: 1955/1956, 144–145]

Не бива обаче изводът за неосъзнатостта на процеса във въведението, който Х. Аберт прави по отношение на образността, да бъде пренасян механично и върху композиционното мислене на Моцарт: през 1785 г., когато пише квартета, Моцарт вече е създал двойния хор „Qui tollis“ в Голямата меса с moll KV 427 (1783), където очевидно използва напълно съзнателно – поради много ясната ѝ семантика – разглежданата фигура *passus duriusculus* в баса.

Преди да представя своя хармонико-структурен анализ на въведението на квартета, бих искала да посоча типологичните нива на анализ, чиито характеристики ще се опитам да изведа въз основа на наблюденията си:

- 1. Интервалово-системна основа;**
- 2. Ладова организация;**
- 3. Фактура;**
- 4. Сонантност;**
- 5. Функционалност;**

6. Музикална форма⁵.

Въведението, което функционира като неустойчива хармоническа структура по отношение на сонатното алегро, се разгръща в три етапа, всеки от които преминава в следващия на принципа на типичните за Моцарт каденци със застъпване⁶:

- а) I етап (т. 1–9) – имитационно-полифоничен, изграден секвентно;
- б) II етап (т. 9–16) – имитационно-полифоничен;
- в) III етап (т. 16–22) – фигурационен доминантов оргелпункт към C dur (главната тоналност на квартета), който, завършвайки на D₇, оставя въведението отворено към сонатното алегро.

По същество опозицията екстраординерно – ординерно (класическо) е изявена не чрез рязко противопоставяне: още вътре в самите три етапа на въведението уникалното (особеното) постепенно се нивелира до общото (интерсубективния „стил на епохата“). (Още вторият етап завършва с типична полукаденца, докато третият е решен като „ординерен“ оргелпункт.

Хармоническата логика на първия етап е най-радикална: N₆ и D₂ към мажорния сектакорд $h-g-d^1$ с два силни чужди тона – cis^1 и a^2 (т. 1–4)⁷,

⁵ Предложените типологични нива на анализ следват логиката на систематиката на курса на доц. д-р Николай Градев по учебната дисциплина Въведение в теорията на музиката, която изучавах при него през първия семестър на I курс в ТКДФ на НМА „Проф. Панчо Владигеров“. Според неговите разбирания, от които се ръководя тук, хармоническият анализ на едно музикално произведение трябва да обхваща изведените от него четири йерархични равнища на звуковисочинна организация на музикалната мисъл – музикален материал, фактурно изложение на музикалния материал, свойства на музикалния материал и функционална трактовка на музикалния материал – и въз основа на тях да изясни ролята на хармонията за осъществяването на музикалната форма на произведението. Тази своя теоретична концепция Н. Градев представя в два свои доклада, изнесени на научни конференции във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“ и в РУ „Ангел Кънчев“: „Учебната дисциплина Въведение в теорията на музиката в контекста на българското начално музикалнотеоретично обучение“ [Градев: 2019] и „Въведение в теорията на музиката – система за едно начално знание“ [Gradev: 2018].

⁶ В руското музикознание за такива случаи се използват термините *каденция (каданс) с наложением (каденца със застъпване)* или *вторгающася каденция („нахлуваща“, „втурваща се“ каденца)*.

⁷ Механизмът на чуване на това начално хармоническо последование в действителност е много сложен. Лично аз, когато в началото в баса прозвучава само тонът *c*, имам очакването или за C dur, или за *c moll*. При добавянето към него по вертикал на *as* подразбирам ла бемол-мажорен сектакорд

след което същото хармоническо последование се пренася секвентно низходящо на цял тон (т. 5–8) – хармоническо решение, което от гледна точка на C dur-moll (тоналността на въведението) представлява отклонение първо към **D**₆ и след това към **S**₆.

Във втория етап структурно се обособяват две построения. Първото от тях (т. 9–12) е организирано хармонически като акордов паралелизъм – типичните за Моцартовия музикален език паралелни секстакорди: **S**₆ – **M**₆ – **S**_{II6} – **T**₆, (в с moll – тоналността, едноименна на главната тоналност на квартета). Второто построение (т. 13–16) започва с **D**₇, чиято големина е идентична в мажор и в хармоничен минор – качество, което позволява в т. 14 последователно в ролята на разрешение да се явят до-мажорното и до-минорното тризвучие, аргументирани мелодически чрез хроматичната низходяща линия на горния глас от септимовия до терцовия тон на доминантата *f-e-es-d-c-h*. Това построение завършва с аргументирана отново мелодически чрез низходящото хроматично движение в баса *c-h-b-a-as-g* полукаденца на **D**₅ (т. 15–16), въведена чрез последованието на мажорен и минорен **S**₆ и **DD**_{VII6}^{β3} (т. нар. „италиански акорд с увеличена секста“, много типичен за Моцартовите полукаденци). Това е типична каденца със застъпване с двойна структурна функция: заключение на втория етап на въведението и начало на доминантовия оргелпункт, върху който е изграден третият му етап.

Третият етап на въведението (т. 16–22) е хармонически еднозначен, но ладово двупланов фигуриран предиктов доминантов оргелпункт към

(прозвучаващ реално на следващото, първо време в т. 2, когато акордът става пълен чрез прибавянето на квинтовия му тон *es*¹), който съм склонна да възприема като долна медианта в с moll. И едва после, след встъпването на трето време на т. 2 на акорда *c-fis-d¹-a²*, който се чува като странична доминанта, разрешаваща се веднага в т. 3 в доминантата на C dur/c moll (акордът *h-g-d¹* с двата силни чужди тона *cis*¹ и *a*²), вече ретроспективно осъзнавам същото начално тризвучие *c-as-es*¹ като страничен неаполитански акорд към тази доминанта.

сонатното алегро. Той тръгва от **D₅** на полукаденцата, фигуриран в до минор (т. 16–19), на базата на мелодическата фигурация на ладово универсалния **D₇** постепенно превключва към до мажор (т. 19–22) и накрая застива върху този **D₇** (т. 22). Интересен мелодически детайл е трансформирането на мелодическата фигура на полукаденцата (т. 15–16) този път само върху заключителния **D₇** (т. 22), който като че ли в „сгънат“ вид, в едновременност, обобщава неустойчивата структурна функция на въведението по отношение на сонатното алегро.

Преди да разгледам мелодическото изграждане на въведението, искам да отбележа, че зад привидната асиметрия на неговата структура (I етап – 9 такта, II етап – 8 такта, III етап – 7 такта), получаваща се чрез застъпващите се каденци, се крие една преструктурирана на базата на хармоническата логика квадратна по произхода си метрическа организация. Тя се основава на изходно четиритактово построение – модел, чиито метрични мултипликации образуват три метрични периода, съответстващи на всеки от етапите на въведението. Наблюдаваният музикален феномен е едно от нещата, в които се проявява уникалността на Моцартовото музикално мислене – един метричен еталон, зададен в началото на музикалната мисъл, вследствие на музикалното развитие бива съкратен мащабно, като същевременно музикалносмислово се уплътнява до максимум. Тук негово проявление са каденците със застъпване, които привидно променят квадратността поради наслагване на логическите моменти в музикалната мисъл. Така на практика се получава **скрита квадратна периодичност** – една изключително типична страна на Моцартовото музикално мислене.

Обобщено погледнато, мелодическото изграждане на въведението се основава само на една барокова реторическа формула – *passus duriusculus*,

– разработена също по типично бароков начин – на **имитационно-полифоничен принцип** във всички гласове на фактурата в разнообразни форми: в низходяща и възходяща посока, тръгвайки от по-крупни към по-кратки нотни стойности (половини с точки, четвъртини, осмини) – ритмически похват, който в ренесансовата музика се е разглеждал като движение от „бели ноти“ към „черни ноти“. Това съответства на мелодическото развитие на въведението от вокален към инструментален тип, което подготвя чисто инструменталния тип музикален тематизъм на сонатното алегро.

И в начина на мелодическо изграждане на главната тема може да се открие опосредствана връзка с отбелязаната мелодическа формула *passus duriusculus*, трансформирана обаче до неузнаваемост заради резкия контраст между хроматично изграденото въведение и строго диатоничната главна тема. Освен този основен музикалноезиков контраст, между въведението и сонатното алегро има една друга коренна разлика – фактурната: на мястото на полифоничната фактура идва типичният за класическия стил хомофонен начин на изложение с ясната диференциация на два плана – главна мелодия и акомпанимент. Съществено се опростява и хармоническият език – на мястото на хроматиката отвъд границите на класическата музикална лексика тотално господства типичната за класическата тонална система автентична функционална логика, изразена чрез елементарни акордови съотношения.

При един анализ, насочен към особеностите на микроплана, биха могли да се отбележат и редица други интересни детайли на музикалното мислене, но и без тях вече ясно могат да бъдат изведени обобщено основните характеристики на предложените типологични нива на анализ:

1. Интервалово-системна основа: хроматика.

2. **Ладова организация:** взаимопроникване на мажора и минора въз основа на хроматиката в опозиция на типичната за епохата двуладова мажорно-минорна система.

3. **Фактура:** имитационно-полифонична, силно разслоена и индивидуализирана:

а) **мелодика** – водеща роля на хоризонтала;

б) **акордика** – подчинена на неординерна тонално-функционална логика, която обединява изявените мелодически линии.

4. **Сонантност:** дисонансът е подчинен на консонанса, но е специално търсен – преди всичко по линия на неакордовите тонове (остро звучащи силни чужди тонове, организирани ритмически като синкопи, и проходящи слаби неакордови тонове).

5. **Функционалност:** в резултат от полифоничния начин на мислене тоналната функционалност се проявява под силното въздействие на линейната функционалност, а тоналната централизация отстъпва пред изведената на преден план субсистемна хроматика (отклоненията).

6. **Музикална форма:** въведението има несамостоятелна, предиктова функция към сонатното алегро – обстоятелство, което го прави неустойчива хармоническа структура, чиято обща макроструктурна и микроструктурна хармоническа логика е ориентирана от екстраординерното към класическото.

Хроматичният стил на Моцарт се проявява и в много други негови произведения от различни, предимно инструментални жанрове, писани за различни състави – симфонични и камерни, създадени от 70-те години нататък, т.е. след обучението на Моцарт в Италия и запознаването му с по-старата музика (*stile osservato*) и с контрапунктичните техники: на първо място в редица негови струнни квартети, в клавирни и органи

произведения (особено такива с фантазиен характер), в някои от клавирните му концерти и симфонии, във вокално-инструментални произведения, принадлежащи преди всичко към сферата на църковната музика.

Първо ще приведа някои примери от произведения от същия жанр – **струнни квартети**, създадени между 1773 и 1785 г.:

Квартет № 8 F dur KV 168 (август 1773) – част II, Andante;

Квартет № 13 d moll KV 173 (септември 1773) – част IV, Allegro;

Квартет № 14 G dur KV 387 (31 декември 1782) – във всички части с нарастваща интензивност на хроматичните явления;

Квартет № 15 d moll KV 421 (17 юни 1783 (?)) – част I, Allegro moderato и част III, Менует, Allegretto;

Квартет № 16 Es dur KV 428 (юни–юли 1783) – част II, Andante con moto;

Квартет № 17 B dur KV 458 (9 ноември 1784) – част III, Adagio;

Квартет № 18 A dur KV 464 (10 януари 1785) – част IV, Allegro.

Без да се спирам поотделно на всяко от изброените произведения, искам специално да открия двата ранни квартета, съчинени почти десетилетие преди другите, още по времето, когато Моцарт не познава музиката на Й. С. Бах – през 1773 г., когато композиторът е едва на 17 години. Точно в тези два квартета хроматичният стил на композитора се проявява **на макроструктурно равнище, в цяла част от произведението**: II част, Andante на Квартет № 8 F dur KV 168 и IV част, Allegro на Квартет № 13 d moll KV 173. Това, което обединява двете произведения във фактурен и в структурен аспект, е **специалният интерес на Моцарт към бароковата имитационно-полифонична техника**. Нещо повече – в IV част на Квартет KV 173 тя се проявява в условията на най-сложната

имитационно-полифонична форма – **фуга, изградена върху хроматична тема**. И в двата квартета Моцарт използва бароковата реторическа фигура *passus duriusculus*, срещаща се и в други негови произведения (например хроматичната линия в III част, Менует на Квартет № 15 d moll KV 421, която прозвучава първо в баса, а след това и в горния глас).

Друга важна характеристика на повечето произведения, в които се проявява Моцартовият хроматичен стил, е **обръщането на композитора към изразните възможности на минора**, също така типично за музиката на барока и конкретно за творчеството на Бах, във връзка с което М. Етингер отбелязва: *Характерна черта на раннокласическата хармония е повишеният интерес на композиторите към минора. [...] Преобладаването на минора при Бах е забележимо не само в количествено отношение, но и по отношение на това, че в този лад са написани повечето най-значителни произведения на композитора [...]. По подобен начин може да се оцени ролята на минора и при Вивалди и Рамо. [Этингер: 1979, 57–58]* Като подчертава, че *„самият факт на преобладаването на минора е показател за раннокласическия хармонически стил“*, както и че *„особената напрегнатост на минора и неговите потенциални хроматични възможности несъмнено са били [...] причина за предпочитането на този лад“* [Этингер: 1979, 64], конкретно за Бах Етингер отбелязва, че композиторът *„очевидно целенасочено използва непосредствените изразни възможности на минора във връзка с въплъщаването на образите на скръбта и страданието“* [Этингер: 1979, 58–59] – една от образните сфери, в които и Моцарт прибегва към изразните възможности на минора. Специално внимание изследователят обръща на едно типично за редица произведения на Бах хармоническо явление – *„минорното „засенчване“ на мажорния лад“* [Этингер: 1979,

184; подч. мое, Н. Б.], – което се наблюдава на много места и в музиката на Моцарт, и то точно там, където композиторът прибегва до хроматични хармонически решения (например в средния дял на II част, *Andante con moto* на Квартет № 16 *Es dur* KV 428, където преходът от диатоника към хроматика в развиващата част е съпътстван от модуляция от *Es dur* във *f moll*, след което *Es dur* постепенно се възвръща като доминантова тоналност по отношение на главната тоналност *As dur*).

Появата на хроматични явления в най-голяма степен е характерна за **структурно неустойчивите, развиващи части на музикалната форма** – особено за разработките на сонатните форми на финалите на квартетите (например в началните, имитационно-полифонични раздели на разработките на IV част, *Molto allegro* на Квартет № 14 *G dur* KV 387, т. 124–173, и на IV част, *Allegro* на Квартет № 18 *A dur* KV 464, т. 82–113), но също така и във въведения и коди с разработъчен характер (например в разгледаното въведение към I част на Квартет № 19 *C dur* KV 465, в кодата на IV част на Квартет № 14 *G dur* KV 387), както и в развиващите части на много Моцартови музикални теми.

Моцартовият хроматичен стил е особено типичен за произведения в характерния за барока жанр на **църковната музика**, на която, според Наташа Япова, Моцарт „*придава автентичен, подобаващо църковен вид*“ [Япова: 2006а, б], както и за такива произведения, чийто характер клони към тази музика. Имам основание да смятам, че самото обръщане на Моцарт към този жанр, който не е сред водещите за виенската класика, или към характерните за него полифонични (най-вече имитационно-полифонични) форми и техники и към бароковите реторически фигури, което по същество представлява „*стилова ретроспекция в неговата музика*“ и не се вписва в „*конвенционалното академично категоризиране*

на Моцарт като представител на класическия стил“ [Япова: 2006а, б], вече е стъпка, която може да отведе отвъд границите на този стил. И действително, именно в големите Моцартови творби от жанра на църковната музика откриваме редица типични примери на Моцартовия хроматичен стил: например при думите „*crucifixus*“ („разпнат“) и „*et mortuos*“ („и мъртви“) в Credo из Меса C dur KV 220 (1775 или 1776), в началото на Kyrie, в Gratias и в Qui tollis⁸ из Голяма меса с moll KV 427 (1782–1785), в инструменталния преход към Lacrimosa в края на Confutatis и в самата Lacrimosa из Реквием d moll KV 626 (1791).

Хроматични хармонически решения, подобни на някои от разгледаните дотук, намерих и в две **органични произведения** на Моцарт: в недовършената Фуга g moll KV 154 (1782)⁹ върху темата *g-d-es-e-f-fis-g-d*, в която низходящият квартов скок I–V степен в началото и в края е запълнен с *passus duriusculus* във възходяща посока, и в Adagio из късното Моцартово Adagio и Allegro f moll KV 594 за механичен орган (1790), чиито начални експозиционни тактове (т. 1–7) и повторението им в репризата (т. 118–124) почиват на хармоническа логика, основана на *passus duriusculus* в баса, сходна на тази в няколко аналогични фрагмента от клавирната Фантазия d moll KV 397 (т. 20–22, 35–37 и 129–132).

Примери за хроматика, която също по редица белези може да бъде възприемана като явление на границите на класическия музикален език, се срещат и в **клавирната музика** на Моцарт. Като че ли най-предразполагащият към това жанр е този на **клавирната фантазия**. Имам предвид низходящите басови хроматични линии във Фантазия KV 396 с

⁸ Наташа Япова сравнява низходящите хроматични спускания на баса в началото на Qui tollis (още един типичен пример за *passus duriusculus* в Моцартовата музика) с остинатната тема в баса в кодата на Девета симфония от Бетовен [Япова: 2006b, 30–34].

⁹ В *Bärenreiter* не е отбелязано, че е за орган.

moll (1782), споменатите фрагменти от Фантазия KV 397 d moll (1782) и особено приведените в *пример 2* начални тактове и хроматичното хармоническо последование върху бас *passus duriusculus* в т. 10–15 на Фантазия KV 475 c moll (1785). Друг пример за низходящо водени хроматични линии намираме в главната тема в експозицията (т. 9–13) и на аналогичното място в репризата на Соната с moll KV 457 (14 октомври 1784). Интересни примери за хроматичния стил на Моцарт има и на редица места в Рондо a moll KV 511 (1787): например хроматичното последование от полутоново низходящо водени паралелни секстакорди, разгърнато върху бас от *d*¹ до *e* (т. 71–74), и секвенционното построение с елиптично разрешаващи се умалени четиризвучия (т. 118–122). Употреба на хроматика при прехармонизиране намираме във вариантното изградената главна тема на II част, *Tempo di Menuetto* от Соната за пиано и цигулка e moll KV 304 (1778). Като пример за пораждащата хроматични хармонически решения роля на обръщането на Моцарт към изразните възможности на минора можем да отбележим минорната, четвърта вариация от Анданте с вариации G dur KV 501 за пиано на четири ръце (4 ноември 1786). Хроматиката има съществена роля и на много места в **минорните клавирни концерти** на Моцарт – № 20 d moll KV 466 (1785) и № 24 c moll KV 491 (1786).

Характерни примери за хроматика могат да се открият и в някои Моцартови **симфонии**. Достатъчно е да бъдат споменати няколко ярки примера дори само от последните две от тях: популярният случай на пълна мелодическа изява на дванайсетстепенната хроматика в самото начало на разработката на IV част на Симфония № 40 g moll KV 550 (1788) и модулациите чрез умаленото четиризвучие по-нататък в нея, хроматичната

мелодическа линия в горния глас на темата на менуета на същото произведение, както и фрагменти от Симфония № 41 C dur KV 551.

И в операта „Дон Жуан“ KV 527 (1787) Моцарт нееднократно прибегва към хроматика, какъвто например е случаят с гамовидните хроматични пасажи в сцена XV на II действие.

От анализите на представените примери могат да се направят някои изводи за хроматичния стил на Моцарт и за начините, по които композиторът чрез хроматиката преминава отвъд границите на класическата музикална лексика. Необходима е обаче предварителната уговорка, че наличието на хроматика не означава непременно преминаване отвъд границите на класическата музикална лексика и че типичната класическа музикална лексика не изключва хроматиката. Затова в редица от споменатите примери хроматичните явления, особено там, където са с подчертан мелодически генезис, в цялостния контекст на произведението функционират, ако си послужи с метафората на Искра Рачева, само като „*„островчета“* *всред функционално определено хармоническо движение*“¹⁰ [Рачева: 1976, 102]. В този контекст трябва да се възприемат и основните изводи, до които достигнах на този изследователски етап:

1. Самото усещане за преминаване отвъд границите на класическата музикална лексика е свързано преди всичко с обръщането на Моцарт към **барока**, със *„съзнателното отправяне на творческия му поглед към стила и техниката на писане на отминалата полифонична епоха от времето на Бах“*, с *„онази стилова ретроспекция в неговата музика, която не само че не е „назадничава“, но – обратно – му осигурява мощен*

¹⁰ Приведеният метафоричен израз на Искра Рачева се отнася до механизма на зараждането в музиката на романтиците на принципа на „*„кондензирано“* *представяне, съпоставяне и сравнение на различни ладови същности при конструктивното господство на ладово-мелодическите връзки“*, който по-късно става основен принцип на ладовохармоническото мислене на Кл. Дебюси [Рачева: 1976, 102, 109].

импулс, за да успее да преодолее, да надхвърли „нормалното“ в своето време, придава му уникалност, извънмерност, неограниченост в собствените му исторически граници“ [Япова: 2006а, 6]. Става дума предимно за произведения на късния Моцарт (след 1882 г.), който вече познава Бах, бароковия тип полифония и бароковата реторика, както и този хармонически стил, назован от Етингер раннокласически, където хроматиката има особено значение.

2. Типичната ладова основа на хроматичния музикален език на Моцарт е **минорът**. Нещо повече – често само там, където Моцарт прибегва към хроматика, се наблюдава преход от мажор в минор и веднага след това отново се връща мажорът. Налице са и случаи, в които Моцарт прибегва и до по-значително „*минорно „засенчване“ на мажорния лад*“ – явление, отбелязано от Етингер като характерно за музиката на Бах [Этингер: 1979, 184].

3. Типичните структурни моменти, в които хроматичният стил на Моцарт се проявява в по-широк мащаб, са **развиващите части на музикалната форма** – най-вече разработките, но и въведенията и кодите с разработъчен характер. Що се отнася до случаите на хроматични явления в самите тематични структури, те по принцип се наблюдават в **началните и срединните моменти на темата**, а не в каденците, които още в бароковата музика се утвърждават като типологични заключителни музикалноезикови формули [Этингер: 1979, 98, 147].

4. Хроматичните линии в музиката на Моцарт имат и **фактурна обусловеност**: в колкото по-нисък глас се провеждат, толкова по-голяма значимост придобиват, а когато се проявяват в повече от един глас (почесто имитационно, а понякога и в едновременност), те правят още по-

голямо впечатление. (Например в анализираното въведение на Струнен квартет № 19 C dur KV 465 точно горният глас е най-малко хроматичен.)

5. И за музиката на Моцарт е валиден направеният от Етингер по отношение на музиката на Бах извод за **„хармоническата значимост на хроматичния звукоред“** [Этингер: 1979, 184; подч. мое, Н. Б.]. Може да се смята също така, че и наблюдението на Сергей Скребков, че *„Баховият хроматизъм винаги е хармонически функционален, т.е. всеки тон на хроматичното последование винаги се подразбира като самостоятелна хармония и не е мелодически „проходящ тон““* [Скребков: Полифонический анализ, 1940; цит. по Этингер: 1979, 63] е валидно в определени случаи и за Моцартовия хроматичен стил – преди всичко тогава, когато има хармонически самостоятелен низходящ *passus duriusculus* в баса, хроматична тема, в която по принцип хроматичните тонове се мислят само като акордови, или имитационно-полифонични форми на развитие на хроматичните идеи. Обаче когато интервалите между акордови тонове биват хроматично запълвани с проходящи неакордови тонове (по-често във възходяща посока), хроматиката при Моцарт няма същата хармоническа значимост.

6. Моцарт прибегва до хроматизиране и в случаи на **прехармонизиране** на една музикална идея.

В заключение искам да изразя увереността си, че въпросът за Моцартовия хроматичен стил като един от начините за преминаване отвъд границите на класическата музикална лексика представлява интересен научен проблем, който би могъл да се превърне в обект на по-сериозно теоретично изследване. Сигурна съм също така, че едно по-задълбочено проучване на този проблем именно във връзка с обръщането на Моцарт

назад към епохата на барока би дало възможност за достигането до много интересни резултати.

Библиография

Abert, Hermann (1955/1956). W. A. Mozart. Teil 2. Leipzig. Erstdruck: Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1919/21.

<http://www.zeno.org/Musik/M/Abert,+Hermann/W.A.+Mozart.+Neubearbeitete+und+erweiterte+Ausgabe+von+Otto+Jahns+Mozart> (посетен на 9.6.2019).

Einstein, Alfred (1953). Mozart. Sein Charakter, sein Werk. Zürich, Stuttgart. Entstanden 1945. Erstdruck: Stockholm (Bermann-Fischer) 1947.

<http://www.zeno.org/Musik/M/Einstein,+Alfred/Mozart.+Sein+Charakter,+sein+Werk> (посетен на 9.6.2019).

Gradev, Nikolay (2018). Introduction to Music Theory – a System for Basic Music Knowledge. – In: Proceedings of University of Ruse – 2018, volume 57, book 6.3. (Оригинално заглавие: **Градев**, Николай (2018). Въведение в теорията на музиката – система за едно начално знание. – В: *Научни трудове на Русенския университет – 2018*. Т. 57, кн. 6.3. Русе.)

<http://conf.uni-ruse.bg/bg/docs/cp18/6.3/6.3-6.pdf> (посетен на 9.6.2019).

Градев, Николай (2019). Учебната дисциплина Въведение в теорията на музиката в контекста на българското начално музикалнотеоретично обучение. – В: Съвременно музикално образование и възпитание. Сборник доклади от юбилейната научна конференция по повод 25 години специалност „Педагогика на обучение по музика“ във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, 28 юни 2018. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, с. 193 – 220.

Друскин, Яков (1987). За реторичните похвати в музиката на Й. С. Бах. – В: *Музикални хоризонти*. Година XXXI, № 11.

Рачева, Искра (1976). За мястото на Дебюси в историческото развитие на ладово-хармоническото мислене. – В: *Българско музикознание*. Т. 3. София, с. 71–132.

Стефанова, Петя (2013а). Барокови музикални фигури: теоретически, творчески и изпълнителски аспекти. Докторска дисертация. София: ИИИ – БАН.

Стефанова, Петя (2013b). Класификация на бароковите музикални фигури. – В: *Българско музикознание*, № 3–4, 75–98.

Швайцер, Алберт (1981). Йохан Себастиан Бах. София: Музика.

Этингер, Марк (1979). Раннеклассическая гармония. Москва: Музыка.

Япова, Кристина (2011). Звук и етос. Вариации върху тема от Боеций. София: ИИИ – БАН.

Япова, Наташа (2006а). Моцарт и барокът. – В: Три лекции: Моцарт. Шостакович. *Музикални хоризонти*. Година XL, извънреден брой, 3–19.

Япова, Наташа (2006b). Моцарт и църковната музика. – В: Три лекции: Моцарт. Шостакович. *Музикални хоризонти*. Година XL, извънреден брой, 20–36.