

„KONZERTSATZ” DE W. A. MOZART? O CONTEXTUALIZARE STILISTICĂ*

Drd. IULIA ANDA MARE

Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

Iulia Mare este absolventă a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”, secția muzicologie. A continuat studiile muzicologice, pe rând, la Universitatea din Leipzig și la Universitatea „Martin Luther” din Halle-Wittenberg, unde este în prezent studentă. Tematica cercetărilor sale muzicologice se concentrează pe muzica românească a celei de-a doua jumătăți a secolului XX și pe cercetarea filologică a izvoarelor muzicale din secolele XVII și XVIII.



Pe 2 august 2009, Fundația Internațională Mozarteum din Salzburg anunța în cadrul unei conferințe de presă⁶¹ identificarea a două piese, până atunci considerate anonime, ca aparținând „cu o probabilitate care tinde spre certitudine”⁶² lui Wolfgang Amadeus Mozart. Însă tocmai faptul că această instituție, centrul mondial al cercetării muzicologice mozartiene, nu se încumetă să susțină paternitatea celor două lucrări tânărului Mozart, ci recurge la o sintagmă cu atenție aleasă, care apare de patru ori în documentul pregătit pentru conferința de presă, stârnește curiozitatea aflării motivelor pentru care evidenta tentație de a atribui fără reticență cele două piese lui Mozart nu este urmată.

Înainte de a expune problematica acestei situații, este necesară o prezentare a felului în care ni s-au transmis cele două piese în cauză, care se află sub numerele 50 (*Klavierstück in G, Fragment*) și 51 (*Konzertsatz in G*) în noua ediție Mozart a *Caietului pentru Anna Maria (Nannerl) Mozart*, de acum numite prescurtat *Klavierstück* și, respectiv, *Konzertsatz*. Cele două piese au fost notate în *Caietul* dăruit în 1759 de către Leopold Mozart fiicei sale, cu ocazia zilei onomastice. Conținutul caietului s-a îmbogățit treptat pe parcursul a cinci ani (1759–1764). Acesta cuprinde, pe de o parte, lucrări sau exerciții pentru Clavier (în sensul general, care include instrumentele cu claviatură ale epocii) cu caracter didactic, iar pe de altă parte, primele compoziții ale lui Mozart. Cea mai mare parte a lucrărilor lui Wolfgang au fost notate de tatăl său, copilul nefiind încă învățat într-ale scrisului. În acest *Caiet*, doar patru

* Această lucrare a câștigat Premiul I la Concursul de Muzicologie care a avut loc în cadrul ediției XX a Festivalului Mozart din Cluj-Napoca, între 3-10 decembrie 2010, iar publicarea sa în *Lucrări de Muzicologie/ Musicology papers* este o parte din premiul acordat de către Societatea Română Mozart

⁶¹ *** *Pressemitteilung 2. August 2009. Zwei neue Mozart-Werke entdeckt*, ed. Internationale Stiftung Mozarteum.

⁶² „mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit”.

piese au fost scrise în autograf de însuși Wolfgang (numerele 20, 62, 63 și 64). În afară de creațiile timpurii ale fiului său, Leopold Mozart a mai transcris aici, pe lângă un mare număr de piese încă neidentificate, lucrări proprii (numerele 17, 18? și 52) și o lucrare de Johann Joachim Agrell (numărul 45). În *Caiet* a fost recunoscută mâna copistului Joseph Richard Estlinger, ale cărui 21 de transcrieri au putut fi doar în mică măsură identificate: Carl Philipp Emanuel Bach (numărul 39), Johann Nikolaus Tischer (numărul 43) și Georg Christoph Wagenseil (numărul 31). Autorii a mai mult de jumătate din piesele din *Caiet* au rămas încă anonimi.

În materialul pentru conferința de presă mai sus menționată, Fundația Internațională Mozarteum din Salzburg a argumentat posibilitatea atribuirii celor două lucrări lui Mozart „cu o probabilitate care tinde spre certitudine” prin aspecte de ordin filologic, stilistic și istoric. Dr. Ulrich Leisinger, conducătorul științific al Institutului Mozart din Salzburg, a fost cel care a prezentat cele două piese la această conferință de presă, iar raționamentele sale au fost expuse în postfața ediției în facsimil a *Caietului*, care a ieșit de sub tipar la începutul anului 2010⁶³. Un argument important în teza lui Leisinger sunt completările din manuscrisul piesei aflate la numărul 51, *Konzertsatz in G*. Muzicologul opinează că piesa ar fi fost notată fugitiv și cu corecturi de Leopold Mozart⁶⁴ (tip de scris⁶⁵ folosit adesea când nota lucrări ale fiului său). Corecturile din *Konzertsatz* – al căror autor nu a putut fi identificat până acum – au fost însă cele care au atras atenția lui Leisinger, fiindcă ele vizează nu doar integritatea modelului transcris, ci și îmbunătățiri ale conținutului muzical, evident ulterioare transcrierii propriuzise. În măsura șapte a partiturii, la mâna stângă, partea *ossia* este o corectură în creion față de transcrierea în cerneală inițială, corectură menită să îmbogățească acompaniamentul (Exemplul 1). Acest tip de corectură nu ar fi fost posibilă – continuă Leisinger – în cazul în care Leopold Mozart ar fi transcris o piesă preexistentă, care nu ar mai fi admis modificări (cu toate „greșelile” incluse), cum este cazul lucrărilor altor compozitori ai epocii din *Caiet*.⁶⁶

⁶³ *Nannerl Notenbuch*, = Denkmäler der Musik in Salzburg, vol. 16, ed. Stiftung Mozarteum Salzburg, Strube Verlag, München, 2010.

⁶⁴ Este binecunoscut faptul că Leopold Mozart a luat parte activ la procesul componistic al lui Wolfgang până în anii 1770, scrisul său regăsindu-se adesea în autografele fiului său.

⁶⁵ Cf. *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte, Serie IX, Werkgruppe 27*, ed. Wolfgang Rehm, Bärenreiter Kassel—Basel—London—New York—Prag, 2000, p. 22. Aici Wolfgang Rehm diferențiază între patru tipuri de scris ale lui Leopold Mozart în *Caiet*...: fugitiv, fugitiv cu corecturi, uzual și caligrafic.

⁶⁶ Ulrich Leisinger, „Nachwort” în *Nannerl Notenbuch*, = Denkmäler der Musik in Salzburg, vol. 16, ed. Stiftung Mozarteum Salzburg, Strube Verlag, München, 2010, p. 117: „Die Zuweisung der beiden Stücke an den jungen Mozart stützt sich darauf, dass Leopold Niederschrift des „Konzertsatzes“ Korrekturen aufweist die ausschließen, dass er eine bereits bestehende Vorlage einfach abgeschrieben hat.“ (Atribuirea celor două piese tânărului Mozart se întemeiază pe faptul că transcrierea *Konzertsatz*-ului de Leopold include corecturi care exclud posibilitatea unei simple transcrieri a unui model deja existent.)

Argumentația lui Leisinger continuă prin excluderea, pe criterii stilistice, a posibilității ca Leopold Mozart să fi compus acest *Konzertsatz*, iar tot pe criterii stilistice, asemănarea dintre piesele cu numerele 50 și 51 din *Caiet* ar face ca piesa *Klavierstück* (numărul 50) să aparțină foarte probabil aceluiași compozitor care a scris lucrarea de mai mare amploare *Konzertsatz* (numărul 51).⁶⁷

Exemplul 1. *Konzertsatz*, măs. 6–8



Robert Levin vede în *Konzertsatz* o dovadă a tehnicii pianistice ieșite din comun pe care erau stăpâni Wolfgang și Nannerl. Mai mult decât atât, Levin susține la rândul său ipoteza lui Leisinger, exprimându-se totuși cu aceeași precauție: „cred că este foarte probabil că această piesă aparține tânărului Mozart, prin care a vrut să demonstreze tot ce poate”.⁶⁸ Un alt indiciu în acest sens apare într-un interviu pe care Robert Levin l-a dat o lună mai târziu la San Francisco, unde a avut loc a doua audiție mondială a propriei prelucrări a *Konzertsatz*-ului. Cu această ocazie, el afirma: „It’s not that we can say with authority that this is definitely music by Mozart; it’s just that it is the most logical conclusion.” Altfel, ce l-ar fi împins pe Leopold să transcrie o piesă atât de dificilă într-un caiet cu rol preponderent didactic?⁶⁹ Această lucrare ar fi, așadar, o nouă mărturie a deja cunoscutului proces creator mozartian, ale cărui improvizații la pian notate în primă instanță de tatăl lui, au fost ulterior corectate.⁷⁰ Materialul conferinței de presă amintește o anecdotă relatată de trompetistul Johann Andreas Schachtner în anul următor morții lui Mozart din care aflăm că Mozart, înainte de a fi compus primul său *Concert pentru pian KV 175 în re major*, ar fi avut și alți predecesori în cadrul acestui gen.⁷¹

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *** *Pressemitteilung 2. August 2009. Zwei neue Mozart-Werke entdeckt*, p. 3: „Ich halte es für sehr glaubhaft, dass der Satz vom jungen Mozart stammt, der damit zeigen wollte, was er alles konnte.“ (Robert Levin)

⁶⁹ Lisa Petric: „Robert Levin Breathes Life Into Mozart” in: *San Francisco. Classical Voice*, 13 September 2010. <http://www.sfcv.org/events-calendar/artist-spotlight/robert-levin-breathes-life-into-mozart>

⁷⁰ Wolfgang Plath: „Vorwort” în *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Mozart Gesamtausgabe, Serie IX, Werkgruppe 27, Klavierstücke Band 1 und 2*, ed. Wolfgang Plath, Bärenreiter, Kassel—Basel—London, 1982, p. XXI—XXII.

⁷¹ *** *Pressemitteilung 2. August 2009. Zwei neue Mozart-Werke entdeckt*, op. cit., p. 2.

Cu toate acestea, nici Leisinger, nici Levin nu se încumetă să dea un verdict final. Pentru a înțelege mai bine reticența anunțului, să observăm felul în care cercetarea mozartiană a procedat în noua ediție a *Caietului* la identificarea creațiilor timpurii ale lui Mozart. Această întrebare s-a pus în cazul pieselor care nu sunt notate în autograf și în cazul celor care nu poartă nici un tip de indicație pe manuscris, prin care să se ateste faptul că acestea au fost compuse de Mozart.

În *Caiet*, cinci lucrări poartă număr KV, fără ca acestea să fi fost scrise de Wolfgang și fără ca pe pagina manuscrisului să apară indicații de apartenență: 58 (KV 2), 61 (KV 5), 25 (KV 6), 26 (KV 6), și 64 (KV 9^b (5b)). În cazul pieselor 58 (KV 2) și 61 (KV 5), manuscrisul original s-a pierdut, însă Georg Nikolaus von Nissen a publicat în anexa la biografia sa despre W. A. Mozart cele două exemple, sub numerele 15 și, respectiv, 18⁷². Credibilitatea acestei surse este de necontestat, ținând cont de faptul că Nissen avea acces, în calitate de soț al Constanzei, la întreaga moștenire a lui Mozart. O situație similară apare în cazul piesei cu numărul 64 (KV 9^b (5^b)), al cărei manuscris este considerat pierdut din anul 1880. În anul 1871 Mozarteum a publicat o ediție în facsimil a mai multor autografe mozartiene, printre care se afla și această piesă⁷³. În acest caz, dovada păstrării piesei în autograf a condus automat la introducerea acesteia în catalogul Köchel. În cele din urmă, cele două piese aflate în *Caiet* sub numerele 25 și 26, ambele KV 6, le regăsim în *NMA VIII/23/1*, în varianta pentru vioară și pian (*Sonata în do major, KV 6*). În acest ultim caz, metoda comparativă a izvoarelor joacă un rol fundamental în decizia finală de a atribui cele două creații lui Mozart.

După cum e lesne de observat, în anul 1982, când a avut loc publicarea noii ediții a *Caietului*, cercetătorii Wolfgang Plath și Wolfgang Rehm par să fi evitat întrebuițarea argumentelor stilistice și istorice în cazul deciziei finale de a conferi lucrărilor titlatura de creație mozartiană. Ei și-au îndreptat atenția înspre argumente care țin de domeniul pragmatic al filologiei. Dacă metoda editorilor *NMA IX/27/1* (1982), Plath și Rehm, se întemeiază pe *alăturare*, pe culegerea și interpretarea surselor muzicale din punct de vedere filologic, cea a lui Leisinger pornește de la interpretarea unui singur document istoric și a unui singur argument filologic (corectura în creion a manuscrisului lui Leopold Mozart din *Konzertsatz*) și se bazează mai apoi pe *înlăturare*, pe excluderea și acceptarea unor ipoteze pe criterii stilistice. Având în vedere că manuscrisul conține doar știma de clavecin a unei părți de concert, descoperirea părții orchestrale a acestui *Konzertsatz* ar face posibilă identificarea

⁷² Nissen, Georg Nikolaus von, *Biographie W. A. Mozarts*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1991, în anexa la pagina 15, exemplele 15 și 18.

⁷³ *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte, Serie IX, Werkgruppe 27*, ed. Wolfgang Rehm, Bärenreiter Kassel—Basel—London—New York—Prag, 2000, p. 38.

autorului lucrării, însă până atunci, este foarte probabil ca atât Leisinger, cât și Levin să păstreze reținerea în afirmațiile lor referitoare la *Konzertsatz*, afirmații care mai târziu s-ar putea dovedi a fi fost hazardate.

Dacă Leisinger și Levin, două somități în stilul mozartian, nu își asumă riscul de a susține că lucrarea aparține lui Mozart, lucrarea de față se sustrage de asemenea în a răspunde la această întrebare, pe cât de tentantă, pe atât de primejdioasă. Rolul acestei investigații analitice este confruntarea *Konzertsatz*-ului atât cu creația mozartiană, cât și cu cea a genului concertant al vremii. Comparația lucrării cu opera timpurie mozartiană nu face referire la problematica apartenenței, ci la simplul fapt că indicațiile din partitură – dacă nu demonstrează că piesa aparține lui Mozart – arată că piesa a fost nu doar cunoscută, ci și studiată în casa Mozart⁷⁴, astfel încât cea mai dificilă și mai extravagantă piesă din *Caiet* nu poate să rămână fără oarecare ecouri în stilul mozartian al acelei perioade.

Leisinger estimează compunerea *Konzertsatz*-ului înainte ca Mozart să primească din partea lui Leopold un caiet propriu, *Caietul de schițe londonez* (1764). Astfel, această piesă trebuie să fi fost una dintre ultimele notate în *Caiet*, la răscrucea dintre anii 1763 și 1764⁷⁵. În prefața la noua ediție a *Caietului*, Wolfgang Plath consideră că ultimele piese notate în *Caiet* ar fi fost însemnate chiar și după ce Wolfgang a intrat în posesia *Caietului de schițe londonez*, la finele anului 1764 și începutul anului 1765⁷⁶. Notarea *Konzertsatz*-ului în *Caiet* se leagă așadar de cel de-al doilea turneu al familiei Mozart (Wolfgang, Nannerl și Leopold) în Europa.

Începând cu luna iunie a anului 1763, Wolfgang și Nannerl au impresionat sudul Germaniei, făcând cunoștință, printre altele, cu renumita orchestră de la Mannheim. La finele aceluiași an, au ajuns la Paris, unde au rămas mai mult de trei luni. Una dintre marile personalități de la curte, care a marcat stilul mozartian al vremii, a fost Johann Schobert, singurul compozitor care a compus concerte pentru clavecin la curtea de la Paris.⁷⁷ În aprilie 1764, familia Mozart a ajuns la Londra, unde cu un an înainte se stabilise Johann Christian Bach, un alt nume care și-a pus amprenta pe creația mozartiană timpurie. Aici, Wolfgang a început *Caietul de schițe londonez*, în care – spre deosebire de *Caietul lui Nannerl* – întâlnim doar scrisul lui Wolfgang.

⁷⁴ *** *Pressemitteilung 2. August 2009. Zwei neue Mozart-Werke entdeckt*, op. cit., p. 3.

⁷⁵ Ulrich Leisinger, *Idem*, p. 117.

⁷⁶ Wolfgang Plath, *Idem*, p. XII—XIII.

⁷⁷ Michael Thomas Roeder, *Das Konzert*, = Handbuch der musikalischen Gattungen, Vol. 4, ed. Siegfried Mauser, Laaber, Regensburg, 2000, p. 104.

În anii 1750–1760, în spiritul stilului galant, al stilului sensibil, genul concertant a suferit, la rândul său, modificări fundamentale. Trecerea de la forma specific barocă cu ritornelă la cea clasică de sonată, scindarea genului între concerte de virtuositate și concerte pentru melomani, preferința pentru scriitura omofonă în defavoarea celei polifone, întrebuițarea tot mai conștientă a specificului instrumentelor au fost aspectele ce s-au cristalizat în această perioadă.

Demersul analitic asupra *Konzertsatz*-ului nu își va îndrepta atenția în depistarea apartenenței lucrării la un singur stil componistic, ci are rolul de a identifica posibile înrudiri atât cu creația mozartiană timpurie, cât și cu lucrări ale celor mai reprezentativi compozitori ai epocii, care și-ar fi putut pune amprenta asupra piesei: Johann Schobert, Johann Christian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, și nu în ultimul rând Leopold Mozart.

Cea mai mare dificultate în analiza formei *Konzertsatz*-ului constă în notarea sa incompletă în *Caiet*, prin omiterea părții orchestrale. Ștима clavecinului pare să reprezinte prima parte dintr-un concert solistic. Intervențiile orchestrei sunt marcate de barele duble, care indică finalul unei secțiuni de formă dedicată solistului. Fără început și final, structura ar arăta în felul următor:

Solo 1	[tutti]	Solo 2	[tutti]	Solo 3	[tutti]	Solo 4	[tutti]	Solo 5
măs.: 1—25		26—51		52—60		61—70		71—75

Leopold Mozart s-a considerat un reprezentat al noului stil, al stilului „modern”, care tindea înspre claritatea și echilibrul formal al discursului muzical, care adopta principiile formei de sonată. Alături de aspectele fundamentale de tehnică componistică, el pare să-i fi insuflat lui Mozart și această nouă atitudine creatoare, care poate fi întâlnită în piesele sale pentru pian.⁷⁸ Totuși, trecerea de la forma concertantă cu ritornelă la cea de sonată a avut loc treptat, prin multe experimente. În *Konzertsatz*, noua formă de sonată se îmbină cu cea tradițională cu ritornelă. Dacă forma de sonată are ca principii fundamentale planul tonal bine definit și economia materialului muzical întrebuițat, catalizatorul formei cu ritornelă este refrenul, care creează un contrast puternic prin statornicia sa, față de abundența ideilor din secțiunile cupletelor, și a cărei apariție în diferite tonalități marchează pilonii principali ai formei.

Momentul care creează un dezechilibru în pledoaria pentru forma de sonată în *Konzertsatz* este repriza. Spre deosebire de tiparul așteptat, în care repriza pornește cu tema

⁷⁸ Cliff Eisen: „(Johann Georg) Leopold [Mozart]” în *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil vol. 12, Bärenreiter Verlag, Kassel, 2004, col. 587.

întâi (în expoziție măsur. 1–4), în tonalitatea de bază, continuând, prin intermediul punții, cu grupul tematic secund (în expoziție măsur. 13–25), aceasta are ca punct de plecare puntea, fapt explicabil doar prin expunerea temei de către întreaga orchestră. Mai mult decât atât, din blocul tematic secund se regăsesc cel mult aluzii la segmente din ceea ce putea fi tema secundă a unei forme de sonată.⁷⁹

Dacă e să privim forma *Konzertsatz*-ului din perspectiva formei cu ritornelă, multe dintre aceste „licențe” ale formei de sonată se clarifică. După cum remarca compozitorul britanic Charles Avison, principala problemă în forma concertantă cu ritornelă este inevitabila repetiție a temei, care creează redundanță în dramaturgia structurii.⁸⁰ În acest fel înțelegem atât variația temei principale din solo 2, cât și apariția acesteia probabil sub formă orchestrală, înainte de solo 4. O uzanță întâlnită atât în concertele lui Johann Christian Bach (*op. 1, nr. 4 în sol major*), cât și în cele ale lui Carl Philipp Emanuel Bach (*Wq 27 în re major*) este un popas în tonalitatea relativei minore înainte de revenirea la cea inițială. În *Konzertsatz*, solo 3 începe în mi minor, fiind probabil precedat de o expunere a temei principale la orchestră în mi minor.

Revenind la problematica „absenței” celor două materiale tematice corespunzătoare unei forme de sonată, să comparăm felul în care Carl Philipp Emanuel Bach și Johann Christian Bach întrebuițau forma concertantă cu ritornelă. În creația lui Carl Philipp Emanuel Bach, care cuprinde peste 50 de concerte pentru instrumente cu taste și care se întinde pe parcursul a 55 de ani (1733–1788), se pot observa cu ușurință transformările acestui gen de-a lungul secolului al XVIII-lea. În jurul anilor '50, acesta a compus trei concerte (*Wq 24 în mi minor*, *Wq 26 în la minor* și *Wq 27 în re major*), toate tributare formei cu ritornelă și aparținând genului concertant de virtuositate. În aceste concerte, singurele momente stabile, neschimbate, sunt aparițiile ritornelei, expuse după caz în *tutti*, de către solist sau în dialog. Planul tonal îl anticipă, într-o oarecare măsură, pe cel al sonatei: prima expunere a ritornelei la instrumentul solist este în tonalitatea de bază, urmând o modulație înspre dominantă (respectiv înspre relativa majoră în tonalități minore); ultima expunere a ritornelei este în tonalitatea tonicii.

Ceea ce deosebește forma concertantă cu ritornelă la Carl Philipp Emanuel Bach de cea a sonatei este (în *Wq 24* și *Wq 26*) diversitatea materialului muzical în cuplete, în care solistul are posibilitatea să-și etaleze aptitudinile tehnice prin pasaje de virtuositate. Spre

⁷⁹ Cf. Anexa.

⁸⁰ *Apud* Jane R. Stevens, *The Bach Family And The Keyboard Concerto. The Evolution of a Genre*, Harmonie Park Press, Warren, Michigan, 2001, p. 181, cf. nota de subsol 25 din lucrarea citată.

deosebire de Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christian Bach adoptă, în cele *Şase concerte op. 1* publicate în 1763 la Londra, principiul reprizei în solo-urile exterioare. Partea mediană, care ar trebui să corespundă secţiunii dezvoltării într-o formă de sonată, este alcătuită, exceptând materialul ritornei (care introduce fiecare secţiune de formă) dintr-un material nou, ce contrastează cu materialul muzical comun prezent atât în prima, cât şi în ultima secţiune a solo-urilor forme cu ritornelă (în *Concertele op. 1 nr. 1 în si bemol major, op. 1 nr. 2 în la major* şi *op. 1 nr. 5 în do major*). Comun forme concertante cu ritornelă la Carl Philipp Emanuel Bach şi la Johann Christoph Bach este parcursul planului tonal: dacă prima secţiune realizează parcursul de la tonică la dominantă, următorul segment continuă în această tonalitate; ultima secţiune a forme restabileşte tonalitatea iniţială.

Konzertsatz-ul îşi găseşte locul undeva între aceste două tipare. Forma sa se realizează celei cu ritornelă, însă, spre deosebire de concertele lui Carl Philipp Emanuel Bach, materialul expus în prima ritornelă se regăseşte într-o măsură mai mare sau mai mică în toate celelalte secţiuni solistice. Principiul contrastului secţiunilor mediane din concertele lui Johann Christoph Bach apare, totuşi, cu aluzii la materiale din secţiuni precedente, în special în solo 4, însă şi în solo 5. Din punct de vedere funcţional, el se încadrează genului concertant de virtuozitate, reprezentat în acest caz de creaţia concertantă a lui Carl Philipp Emanuel Bach.

Trecând de la forma concertantă cu ritornelă la o privire asupra planului morfologic al *Konzertsatz*-ului, al celor mai mici elemente care alcătuiesc stilul, ne propunem în continuare o expunere comparativă a acestor idei muzicale.

Tema ritornei din *Konzertsatz* (Exemplul 2) dezvăluie asemănări cu incipitul piesei pentru pian *KV 9b (5b)*, notată de asemenea în *Caiet* (Exemplul 3): acelaşi tip de frază (2 + 1 + 1), în care ultimele două motive se repetă (a b b_v). Frapantă este nu doar structura internă a frazei, ci şi parcursul ritmico-melodic al incipitului: acelaşi mers ascendent, care marchează pilonii trisonului tonalităţii de bază, ajungând la sextă, prin care este atinsă subdominantă în cvartsectacord, rezolvată prin dublă întârziere.

Exemplul 2. *Konzertsatz*, măs. 1–4



Exemplul 3. W. A. Mozart, *Klavierstück in B (Fragment), KV 9^b (5^b)*, măs. 1–12



O parte din teme din ritornele concertelor lui Johann Christian Bach prezintă asemănări cu cea din *Konzertsatz*. Caracteristic acestor teme de ritornelă este ritmul sincopat, un desen melodic, care are ca piloni trisonurile armoniei pe care se desfășoară, întinderea pe spații largi a uneia și aceleiași funcțiuni armonice și un acompaniament redus la un bas repetat (Exemplele 4 și 5).

Exemplul 4. J. C. Bach, *Concertul pentru clavecin op. 1 nr. 1 în si bemol major, partea I*, măs. 1–12



Exemplul 5. J. C. Bach, *Concertul pentru clavecin op. 1 nr. 3 în fa major, partea I, măs. 1–13*

Allegro



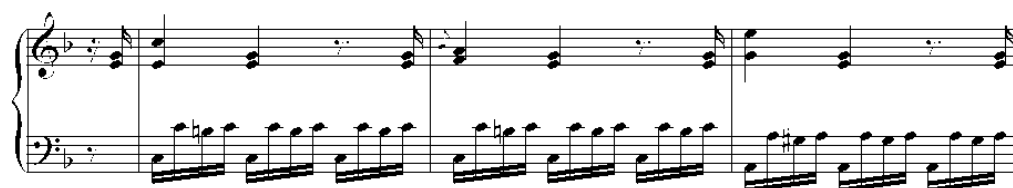
După cum afirmau atât Leisinger, cât și Levin, virtuozitatea este principala caracteristică a *Konzertsatz*-ului. Aceasta se manifestă prin formule ritmico-melodice, pasaje, ornamente, care au rolul de a acoperi pe spații cât mai extinse, prin însăși motricitatea lor, câte o funcțiune armonică. În cele ce urmează vom alătura astfel de tipuri de figurații, care formează cele mai mici elemente ale unui stil.

După cum am amintit mai sus, în timpul șederii de la Paris a familiei Mozart, Johann Schobert a fost cel care l-a impresionat cel mai mult pe Wolfgang. În sonatele sale pentru clavecin întâlnim o serie de astfel de formule cu rol de acompaniament, prezente și în *Konzertsatz* (Exemplul 6, măs. 19–20, în bas). Tema întâi din prima parte a *Sonatei în fa major* tipărită de Harrison Cluse la Londra (Exemplul 7) este acompaniată de același tip de figurație a basului din măsurile 19–20 din *Konzertsatz*.

Exemplul 6. *Konzertsatz*, măs. 18–21



Exemplul 7. J. Schobert, *Sonata în fa major, partea I, măs. 59–68*





Acest tip de variație a basului pare să fie o stilemă în sonatele lui Schobert, având în vedere că aceasta este regăsită și în următoarea *Sonată în do major*, tipărită de către același editor (Exemplul 8).

Exemplul 8. J. Schobert, *Sonata în do major*, partea I, măs. 94–102



Mai apropiat însă de exemplul din *Konzertsatz* este apariția acestei figurații în *Sonata pentru pian în fa major* (1762) de Leopold Mozart (Exemplul 9). Alături de aspectul melodic, aici intră și cel ritmic în joc, apropiindu-se de caracterul secvențial din *Konzertsatz*.

Exemplul 9. Leopold Mozart, *Sonata pentru pian în fa major*, partea I, măs. 31–42

The image displays a musical score for Example 9, consisting of four systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows measures 31-32 with triplets in the treble and eighth notes in the bass. The second system shows measures 33-34 with sixteenth-note patterns in the treble and eighth-note patterns in the bass. The third system shows measures 35-36 with eighth-note patterns in the treble and eighth-note patterns in the bass. The fourth system shows measures 37-38 with eighth-note patterns in the treble and eighth-note patterns in the bass, including dynamic markings 'fp' and trills 'tr'.

În *Konzertsatz* (Exemplul 10, măs. 67–69), figura contratimpică din discant, care desenează o conducere a vocilor în polifonie latentă, are rolul de a defini conținutul armonic al liniei melodice din registrul inferior. La Schobert întâlnim acest tip de figurație atât sub formă de șaisprezecimi, în *Sonata în fa major* (Exemplul 11), cât și sub formă de treizecișidoimi – precum în *Konzertsatz* –, în *Sonata în do major* (Exemplul 12).

Exemplul 10. *Konzertsatz*, măs. 66–70

The image displays a musical score for Example 10, consisting of two systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows measures 67-68 with sixteenth-note runs in the treble and eighth-note patterns in the bass. The second system shows measures 69-70 with sixteenth-note runs in the treble and eighth-note patterns in the bass.



Exemplul 11. J. Schobert, *Sonata în fa major*, partea I, măs. 103–109



Exemplul 12. J. Schobert, *Sonata în do major*, partea I, măs. 89–93



După o sumară privire comparativă între figurațiile *Konzertsatz*-ului și cele ale compozitorilor Johann Schobert și Leopold Mozart, să observăm care este raportul dintre *Konzertsatz* și creația unanim acceptată ca fiind mozartiană. În *Caiet*, cea mai complexă piesă din punctul de vedere al materialului figurativ este *KV 9a (5a)*. Totuși, aceste figurații nu se aseamănă decât într-o mică măsură cu cele din *Konzertsatz*. Cu toate că anumite elemente (măsura 7) sunt aceleași, prin tratarea lor ne-secvențială, ele își pierd caracterul dinamic din *Konzertsatz* (Exemplul 13).

Exemplul 13. W. A. Mozart, *Klavierstück in C, KV 9a (5a)*, măs. 3–8

Spre deosebire de perioada de la Paris, în care Mozart a compus cele patru sonate pentru pian și vioară (*KV 6–9*), și în care basul albertin a fost preponderent utilizat în vederea realizării unei dinamici ritmice pe diferite funcțiuni armonice, șederea de la Londra a adus cu sine, în *Trio-urile cu pian KV 10–15*, o dinamizare considerabilă a discursului muzical mozartian. După o secțiune dominată de basul albertin urmează trecerea figurației din bas în discant, pentru ca din măsura 17 să apară jocul de virtuoziitate, cu încrucișări de mâini, cu mers secvențial treptat înspre o semicadență (măs. 21), prin care se reia șirul pasajelor (Exemplul 14).

Exemplul 14. W. A. Mozart, *Sonata în si bemol major pentru pian, vioară sau flaut și violoncel, KV 10*, măs. 13–23



În urma demersului analitic, se poate observa cât de dificilă poate fi atribuirea unei lucrări pe argumente stilistice. În cazul de față, forma concertantă cu ritornelă se raliază tradiției la care aderă Carl Philipp Emanuel Bach. Atât materialul tematic, cât și principiul de repriză și de economie a materialului muzical stau sub influența concertelor lui Johann Christoph Bach. Elementele de virtuositate se regăsesc cu precădere în creațiile lui Johann Schobert și ale lui Leopold Mozart. Unde rămâne însă Wolfgang Amadeus Mozart în această constelație? Cele mai multe completări din manuscrisul *Konzertsatz*-ului indică cel puțin faptul că piesa a fost studiată în casa Mozart, ceea ce arată (după cum afirma și Levin) extraordinara pregătire tehnică a copiilor lui Leopold. Chiar dacă acceptăm faptul că Mozart nu ar fi autorul piesei, este de neconceput ca aceasta să nu-l fi influențat într-o oarecare măsură. Dacă presupunem că Mozart ar fi compus *Konzertsatz*-ul, în lipsa altor izvoare care ar putea aduce lumină în această problemă (precum descoperirea părții orchestrale), mijloacele argumentației rămân pe tărâmul analogiilor stilistice, care, în ultimă instanță, nu fac decât să adâncească misterul unei posibile apartenențe.

Bibliografie

1. *** *Ausgewählte Werke von Leopold Mozart*, ed. Max Seiffert, în *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, anul 9, vol. 3, Breitkopf & Härtel, Leipzig, f. a.
2. *** *Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works. Series III Volume 98. Keyboard Concertos from Manuscript Sources*, ed. Elias N. Kulukundis și David Schnelenberg, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California, 2010
3. *** *Johann Schobert. Deux Sonates pour le Piano Forte*, Harrison Cluse & Co, Londra, f. a.
4. *** *Johann Schobert. Two Sonatas for the Piano Forte*, Harrison Cluse & Co, Londra, f. a.
5. *** *Nannerl Notenbuch*, = *Denkmäler der Musik in Salzburg*, vol. 16, ed. Stiftung Mozarteum Salzburg, Strube Verlag, München, 2010
6. *** *Pressemitteilung 2. August 2009. Zwei neue Mozart-Werke entdeckt*, ed. Internationale Stiftung Mozarteum
7. *** **Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte, Serie IX, Werkgruppe 27**, ed. Wolfgang Rehm, Bärenreiter Kassel—Basel—London—New York—Prag, 2000
8. *** **Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Mozart Gesamtausgabe, Serie IX, Werkgruppe 27, Klavierstücke Band 1 und 2**, ed. Wolfgang Plath, Bärenreiter, Kassel—Basel—London, 1982
9. *** *The Collected Works of Johann Christian Bach, Volume 33, Keyboard Concertos II. Eight London Concertos for Harpsichord or Pianoforte*, ed. Richard Maunder, Garland Publishing, Inc., New York—Londra, 1985

10. **EDLER, Arnfried**, „Schobert, Johann, *Jean*” în *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil vol. 14, Bärenreiter Verlag, Kassel, 2005, col. 1552—1554
11. **EISEN, Cliff**: „(Johann Georg) Leopold [Mozart]” în *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil vol. 12, Bärenreiter Verlag, Kassel, 2004, col. 579—590
12. **GOFFRAY, Geneviève**, „Maria Anna (Walburga Ignatia) [Mozart]” în *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil vol. 12, Bärenreiter Verlag, Kassel, 2004, col. 590—591
13. **KONRAD, Ulrich**, „(Johannes Chrysostomus) Wolfgang, *Wolfgangus Theophilus Amadeus* [Mozart]” în *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil vol. 12, Bärenreiter Verlag, Kassel, 2004, col. 591—758
14. **NISSEN, Georg Nikolaus von**, *Biographie W. A. Mozarts*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1991
15. **PETRIE, Lisa**, „Robert Levin Breathes Life Into Mozart” în *San Francisco. Classical Voice*, 13 Septembrie 2010. <http://www.sfcv.org/events-calendar/artist-spotlight/robert-levin-breathes-life-into-mozart>
16. **ROEDER, Michael Thomas**, *Das Konzert*, = Handbuch der musikalischen Gattungen, Vol. 4, ed. Siegfried Mauser, Laaber, Regensburg, 2000
17. **STEVENS, Jane R.**, *The Bach Family And The Keyboard Concerto. The Evolution of a Genre*, Harmonie Park Press, Warren, Michigan, 2001

Anexa. Tiparul formal al *Konzertsatz*-ului

Solo 1					
<i>Forma de sonată</i>	Expoziție				
	T_1	<i>Punte</i>	T_{2-1}	T_{2-2}	
<i>Forma cu ritornelă</i>	Ritornela 1				
	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	
Planul tonal	Sol	~	Re		
Măsuri	1—4	5—12	13—18	19—25	

Solo 2					
<i>Forma de sonată</i>	Dezvoltare				
	<i>Etapa I</i>	<i>Etapa II</i>		<i>Etapa III</i>	
<i>Forma cu ritornelă</i>	Ritornela 2				
	<i>A</i>	B_1	$B_{1v.1}$	<i>D</i>	<i>F</i>
Planul tonal	Re	~	Re ~ mi ~ la ~ mi: V	mi	
Măsuri	26—30	31—37	37—44	44—46	46—52

Solo 3					
<i>Forma de sonată</i>	(Dezvoltare)				
	<i>Etapa IV</i>				
<i>Forma cu ritornelă</i>	Ritornela 3				
	C_1	B_2	<i>E</i>	<i>F</i>	
Planul tonal	mi			~ Sol	
Măsuri	52—53	54—55	56—57	58—60	

Solo 4					Solo 5
<i>Forma de sonată</i>	Repriză				
	<i>Punte</i>	x	$T_{2-1v.1}$	y	<i>Coda</i>
<i>Forma cu ritornelă</i>	Ritornela 4				
	<i>B</i>	<i>G</i>	<i>H</i>	<i>I</i>	<i>F</i>
Planul tonal	Sol		Sol		
Măsuri	61—64	65—66	67—69	69—70	71—75