

קונצ'רטו לפסנתר ולתזמורת ב-דו מז'ור מס. 25, ק. 503 מאת וולפגנג אמדאוס מוצרט (1756.1.27 - 1791.12.5)

על המלחין:

חינוכו המוסיקלי של יוהנס כריסוסטומוס וולפגאנג אמדיאוס (בלטינית: תיאופילוס) מוצרט החל מיום הוולדו. אביו, לאופולד, שהיה נגן מוכשר, קומפוזיטור ומוסיקאי החצר בזלצבורג, טיפח את כשרונם המוסיקלי של שני ילדיו - הבת הבכורה אנה ווולפגנג הצעיר.

מוצרט ניגן מגיל שלש והלחין מגיל חמש, ובגיל שש החל לקיים מסעות ברחבי אירופה בחברת אביו ואחותו. שני הילדים הוצגו בחצרות האצולה והמלוכה ושעשעו את המבוגרים כשהם מפליאים לנגן ומבצעים "פעלולים" כגון: נגינה בידיים מכוסות, בעיניים עצומות וכד'.

רוב חייו של מוצרט הצעיר עברו עליו בנסיעות, בהן המשיך גם לבדו כאשר התבגר. בכל מסעותיו אלה נשאר תמיד תחת פיקוח צמוד של האב שקיבל דיווח שוטף על מעשיו של בנו ועל כל יצירה שהלחין.

אך מסעות אלה לא היו לצורך הופעות ראוותניות בלבד. ליאופולד סבר שהמפגש עם מוסיקאים ולקחת חלק בפעילויות שונות עם אנשי מקצוע הנם אמצעים יעילים להתפתחותו המוסיקלית של בנו הצעיר. ואמנם, במשך המסעות שערך מוצרט בשנות נעוריו בילה בכל המרכזים המוסיקליים באירופה, נפגש עם המוסיקאים החשובים והמקובלים ועשה הכרה עם הרפרטואר האופייני שלהם: עם J.C.Bach, דמות נודעת באולמי הקונצרטים של לונדון; בפריז עם C.P.E.Bach שפרסם אז את הסונטות למקלדת ברוח הרוקוקו; באיטליה, ב-La Scala במילנו התוודע אל האופרות של Piccinni ו-Jommelli ועם הסמפוניות של Sammartini; בווינה השתתף עם Clementi (מן הפסנתרנים הוירטואוזים של התקופה) בתחרות יוקרתית לפסנתר בנוכחות הקיסר יוסף ה-2, ונפגש פעמים אחדות עם היידן אשר נאות להאזין לרביעיות המיתרים שהקדיש לכבודו.

זכרונו הפנומנלי ורגישותו לכל ניואנס מוסיקלי איפשרו לו ללמוד מכל יצירה ששמע, להפנים כל רעיון וכל חידוש ולבטאם בדרכו שלו. אין זה מפתיע אם כן שבמסעו הראשון לאיטליה, בגיל שלש עשרה, התקבל בזכות כשרונותיו לאקדמיה הפילהרמונית של בולוניה, לצד מוסיקאים מבוגרים ומנוסים, ומשך תשומת לב רבה. שם גם החל לכתוב בקצב מהיר ובהספק יוצא דופן.

במשך הזמן נחשף מוצרט כנגן וירטואוז, ומגיל שתיים-עשרה החלו להעריכו גם כמלחין ולהזמין ממנו את יצירותיו. בגיל שלש-עשרה מונה ל"קונצרטמייסטר" בחצר של זלצבורג - מינוי של כבוד ללא כל שכר בצידו, ואשר לא ארך זמן רב.

מוצרט, בהשפעת אביו, ניסה במשך כל ימי חייו להתקבל למשרה קבועה כמוסיקאי חצר באחת מחצרות אירופה. אולם, למרות כשרונו הגלוי לכל ולמרות חריצותו בכתיבה, לא צלח הדבר בידו. באירופה של המאה ה-18 - לא היה די בכשרון, והיה צורך באופי צייתי ומתון כדי לשרת את האצולה. מוצרט האינדיבידואליסט, בעל הרגשות הסוערים, שלא נמנע מלנבל את פיו ולהביע את דעתו כראות עיניו, הרתיע את הפטרונים הפוטנציאליים, וכך נשאר נע ונד עד סוף ימיו, בתחושה של אשמה תמידית כלפי אביו, וללא מקור פרנסה.

בבגרותו השתקע מוצרט בעיר וינה אך למרות זאת הוא המשיך במסעות עד סוף ימיו. הוא ביקר בלייפציג, פראג, פרנקפורט דרזדן מינכן ומנהיים, שם השמיע מיצירותיו הסימפוניות, הקאמריות והאופראיות.

שנת 1787 הייתה למפנה במהלך חייו של מוצרט. אביו ליאופולד עמו נשאר כל חייו בקשר הדוק ביותר נפטר, ומותו השפיע לרעה על מצב רוחו של מוצרט ועל התנהגותו. זו גם השנה בה הגיע מוצרט לראשונה לפראג, שם זכה להצלחה גדולה וישמו הלך לפניו גם בביקורים הבאים. למרות הצלחותיו של מוצרט, מצבו הפיננסי הלך והדרדר, והדבר גרם לו לעוגמת נפש מרובה. בשנת 1791, נפל למשכב, אך המשיך בהלחנה אינטנסיבית של הרקוויאם, יצירתו האחרונה, עד יום מותו, והוא בן שלשים וחמש בלבד.

דמותו המרתקת והמגוון הגדול של יצירתו, הולידו כמות גדולה של ביוגרפיות מזוויות ראייה שונות. למעשה, הביוגרפיה הראשונה שנכתבה על מלחין שנפטר הייתה על מוצרט, בשנת 1798. תוך כדי כתיבת הביוגרפיות השונות השתבש ושונה המידע בקשר לחייו ולרפרטואר פרי עטו, עובדה שנתנה תנופה למחקרים רבים על חייו ונסיבות יצירתו.

הרשימה הכרונולוגית של יצירות מוצרט היא רשימת קשל (Koechel), על שם הבוטנאי וחוקר המינרלים לודביג פון קשל, שהיה מעריץ גדול של מוצרט והחל לערוך את הרשימה במחצית המאה ה-19. הרשימה הולכת ומתעדכנת עד היום, בעקבות גילויים חדשים.

הקונצ'רטי לפסנתר של מוצרט:

מוצרט כתב קונצ'רטי רבים לכלים שונים. הקונצ'רטי לפסנתר שלו, נחשבים לגולת הכותרת של ז'אנר זה.

מוצרט החל את דרכו בעולם הקונצ'רטי לפסנתר כילד בן עשר, כאשר עיבד סונטות וקונצ'רטי של מלחינים אחרים לצורך נגינתו כסולן עם תזמורות בלונדון ובולצבורג. הקונצ'רטי המקורי הראשון שכתב הוא הקונצ'רטי ק. 175, ב-רה מז'ור. הוא נכתב בהיות מוצרט בן 16, כאשר היה כבר סולן ידוע ומאחוריו כמה עשרות יצירות, בהן שש אופרות וכעשרים סימפוניות.

מוצרט הלחין עשרים ושלושה קונצ'רטי לפסנתר. רובם נכתבו לנגינתו שלו, ואך בודדים נכתבו על פי הזמנה לנגינתם של אחרים, בעיקר פסנתרניות. למשל: הקונצ'רטי היחיד לשלושה פסנתרים נכתב לרוזנת לורדון ולשתי בנותיה (כאשר אחד התפקידים פשוט במיוחד, כי הבת שנגנה אותו לא הצטיינה בלימודי הנגינה...). שני קונצ'רטי נכתבו לתלמידות שלו, וקונצ'רטי לשני פסנתרים נכתב לנגינתו יחד עם אחותו. מוצרט בחר לכתוב את כל הקונצ'רטי שלו בסולמות מז'וריים, פרט לשניים מאחרים שנכתבו במינור. הקונצ'רטי נכתבו בדרך כלל בקבוצות, כאשר מוצרט עובד במקביל על כמה יצירות. חמישה עשר מן הקונצ'רטי נכתבו תוך ארבע שנים (1782-1786), ומתוכם ששה בשנה אחת! יש האומרים, כי מוצרט כתב בכל פעם זוג יצירות במצב רוח מנוגד.

המלחינים שקדמו למוצרט התייחסו לקונצ'רטי כלז'אנר בידורי וכתבו לו מוסיקה גלנטית בעיקרה, ואילו מוצרט ראה בקונצ'רטי צורה שאיננה נופלת מן הסימפוניה ומן הסונטה מבחינת העבודה התמטית, אירגון המבנה והכרחיות הפיתוח. כל אלה מבלי לאבד את הפן המשעשע והמוחצן של הקונצ'רטי. (יש הטוענים כי בפסגים היפים ביותר בקונצ'רטי שלו מוצרט האופראי רוטט ורוגש מתחת לגלנטיות ולוירטואוזיות של הקונצ'רטי).

כמו כן מקובל היה להבליט את הסולן ואת נגינתו המבריקה על חשבון התזמורת. אך מוצרט רואה את שני הגופים (תזמורת ופסנתר) כשותפים שווים להגשת המוסיקה. כל גוף תורם את המיטב שבו: התזמורת תורמת את צבעיה ואת האפשרויות הדינמיות

שלה, והפסנתר את הקישוטיות, הוירטואוזיות והפן האישי. הם משולבים זה בזה תוך איזון מושלם, כאשר בכל פעם גוף אחר מקבל את מרכז הבמה.

הקונצ'רטי של מוצרט משקפים את התפתחות הפסנתר במאה ה-18. הכותרת המקובלת ליצירות כאלה באותה תקופה היא: "קונצ'רטו לקלוסיין או לפורטה-פיאנו", ומוצרט כותב לפעמים "קונצ'רטו לקלוויצ'מבלו", אך אפשר לראות בבירור איך מוצרט מנצל את האפשרויות של הכלי החדש פורטה-פיאנו, וכותב יותר ויותר באופן שאיננו אפקטיבי בצ'מבלו, אך יוצר רושם רב בפסנתר. לדוגמא: כתיבת משפטים של טרצות מקבילות בלגטו, ליווי של בס אלברטי במרווחים קטנים, צלילים ארוכים בפרקים האיטיים, מהלכי אוקטבות מקבילות וניצול מלוא המנעד (חמש אוקטבות) של הפסנתר ליצירת עומק צלילי.

הקונצ'רטי של מוצרט הם בעלי שלשה פרקים: מהיר - איטי - מהיר.

- הפרק הראשון הוא בצורת הסונטה, לעתים קרובות עם תצוגה כפולה: התזמורת מתחילה ומנגנת את שני הנושאים בסולם הטוניקה, ואז נכנס הסולן ומנגן תצוגה רגילה, על פי יחסי הטונליות המקובלים. הפיתוח מנוגן במשותף על ידי הפסנתר והתזמורת, וכן גם הרפריזה. יש המוצאים בפרקים הראשונים שילוב עם צורת הריטורנלו המוכרת מן הקונצ'רטו הבארוקי, בגלל חילוף לסרוגין בין קטעים תזמורתיים וקטעים סולניים. בתוך המהלך ההרמוני המסיים את הפרק ("קדנצה") שמור לסולן מקום מיוחד, בו התזמורת נאלמת דום והסולן מנגן לבדו, כשהוא מאלתר על החומרים המוסיקליים של הפרק. זהו המקום בו מוכיח הסולן את כושר ההמצאה ואת היכולת הוירטואוזית שלו. (הכינוי "קדנצה" בא לקטע זה על שום מיקומו, באמצע מהלך קדנציאלי המסיים ריטורנלו של התזמורת). במשך הזמן כתב מוצרט מספר קדנצות לחלק מהקונצ'רטי, והן יצאו לאור באוסף. גם פסנתרנים מאוחרים יותר השאירו קדנצות כתובות, אך עד היום יש בידי הנגן האפשרות לאלתר בעצמו.
- הפרק השני הוא איטי ולירי, ומבנהו משתנה מיצירה ליצירה. בחלק גדול מן הקונצ'רטי כתוב הליווי בתפקיד הפסנתר רק בסקיצה, כשם שהיה נהוג בתקופת הבארוק, ובעיקר משום, שכאמור לעיל, הביצוע ברוב המקרים היה בידי מוצרט עצמו, ויש להניח כי מילא והשלים את הליווי בפיגורציות שונות של האקורדים. מאותה סיבה נשאר פתוח גם נושא הקישוטיות המלודית. מוצרט לא הרבה לכתוב קישוטים, אך ביצע אותם תוך כדי הנגינה, כיום, נשארת ההחלטה בידי הפסנתרן, האם וכמה לקשט.
- גם מבנהו של הפרק האחרון אינו קבוע, אך ניכרת העדפה לצורת הרונדו, כמקובל בתקופה. בתקופה הקלאסית התמקדה תשומת הלב באופן מיוחד בקהל המאזינים, אשר בניגוד לתקופות קודמות לא היה בעל השכלה מוסיקלית. על רקע זה נתפס הרונדו כמתאים לסיום: יש בו מנגינה אחת קליטה וחוזרת, המאפשרת לקהל לזכור את היצירה, ולעומתה אפיזודות המאפשרות פיתוח מוסיקלי, יצירת עניין ובניית אינטראקציה מיוחדת בין הסולן לתזמורת.

רבים מבין הקונצ'רטי של מוצרט נכתבו ל"מנויים": היתה זו תופעה חדשה, של קהל אשר קנה כרטיסים על מנת להאזין ליצירות. כאמור, לא היה זה קהל אשר לו השכלה מוסיקלית מעמיקה, ומוצרט, אשר מחד כתב את הקונצ'רטי מתוך ידיעה לאיזה קהל הוא כותב, ומה הוא מבקש, לא ויתר, מאידך, על איכות מוסיקלית, על תחכום ועל מבנים מדויקים לצד המצאות מעניינות. בשנת 1782 הוא כותב לאביו:

"קונצ'רטי אלה הינם ממוצע מלא אושר בין קל לבין קשה. הם מבריקים מאוד, נעימים לאוזן וטבעיים, מבלי שיהיו משעממים. ישנם קטעים פה ושם שרק המבינים יכולים לקבל מהם סיפוק, אך קטעים אלה כתובים בדרך כזו, שגם הבלתי מלומדים ייהנו מהם מבלי לדעת מדוע."

הקונצ'רטי המאוחרים של מוצרט התחבבו מאד על הקהל ועל הפסנתרנים של המאה ה-19, בזכות המאפיינים הרומנטיים וההבעתיים שלהם, שחלק מהם אנו יכולים למצוא גם בקונצ'רטו ק. 503, בו נדון בהמשך.

רק שבעה מן הקונצ'רטי לפסנתר יצאו לאור בתקופת חייו של מוצרט, רובם קונצ'רטי מוקדמים. כל השאר, יחד עם יצירות רבות אחרות, זכו להוצאה רק אחרי מותו.

על היצירה:

הקונצ'רטו ק. 503 בדו מג'ור נכתב בשנת 1786, כאפילוג לסדרת הקונצ'רטי הבוגרים שנכתבו תוך שנתיים. לאחר תקופה ארוכה של הליכה בתלם וקבלת מוסכמות, פרץ מוצרט בשנת 1784 לעצמאות. לפריצה זו היו כמה משמעויות: השתחררות מפטרונות של חצר זלצבורג, נתוק הקשר האמיץ אל אביו, ואובדן מקור פרנסה בטוח, אבדן אשר השפיע רבות על כל מהלך חייו ויצירתו.

עצמאותו היצירתית של מוצרט באה לידי ביטוי מייד עם הלחנת האופרות "נישואי פיגרו" ו"דון ג'יובאני", והקונצ'רטי הידועים והמצליחים שנכתבו בתקופה שבין שתי האופרות, מק. 449 ועד ק. 503.

בקונצ'רטו ק. 503, לקראת סופה של התקופה הני"ל, פנה מוצרט אל כתיבה יותר עדינה, יותר לירית, אך ללא פיחות בביטוי האישי האקספרסיבי והאינטנסיבי; ניכרת נטייה לפיוטיות, ליתר חופש בצורה ובטכניקה; נטייה להחליק ניגודים ולהדגיש זרימה אחידה. הדבר מתבטא בין השאר בטשטוש הגבולות בין מודוס מז'ור ומינור; בטווייה פתוחה ומשוחררת של הנושאים; בהאחדה של הפרקים באמצעות מוטיב הפושט ולובש צורה במלודיות השונות של הפרק או היצירה ובריבוי מלודיות במקום שני נושאים, כמקובל בצורת הסונטה המסורתית.

פרק ראשון:

אלגרו מאסטוזו,
Allegro Maestoso

המוסיקולוג Tovey קרא לו ה"קיסר" של מוצרט, בגלל אופיו המתון, המלכותי וההדור; גם בוזוני מצטרף להערכה כי זהו הפרק הבוגר והמפואר ביותר מבין כל הפרקים הראשונים של הקונצ'רטי של מוצרט, פרק המקדים ומנבא את הקונצ'רטי של בטהובן. יתכן שדווקא תכונה זו, המתבטאת בין היתר באיפוק ובסטטיות מסוימת היא שגרמה לק. 503 לפופולריות פחותה מזו של קונצ'רטי אחרים, תוססים ומלהיבים יותר. נושאי הפרק ברובם סימטריים, אציליים, ללא קפיצות גדולות, בצעד מדוד. התזמור מבריק וכולל חוץ מכלי הקשת וכלי הנשיפה מעץ (למעט קלרינטים), גם חצוצרות, קרנות וטימפני, שרב חלקם באיכות המלכותית, בתרועות ובסיומים החגיגיים.

חילופי מודוס בין מג'ור למינור מצעפים מפעם לפעם את האווירה הבהירה שמשרה סולם הטוניקה דו מג'ור.

המבנה גמיש ולעתים מפתיע, ומהווה מיזוג של צורת הסונטה וצורת הקונצ'רטו – ריטורנלו, בדגש על עקרונות פיתוח מוטיבי.

עקרון נוסף, אהוב על מוצרט, המודגש בפרק זה הוא עקרון האחדות בתוך שינוי. מוטיב בעל אופי ריתמי תנועתי חולש למעשה על כל הפרק:



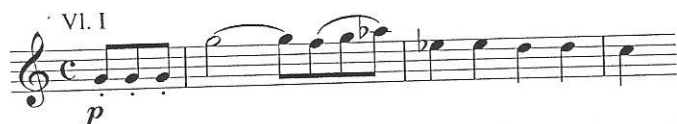
קדמה של 3 שמיניות ואחריה שני רבעים דוג 1א

מוטיב זה, המופיע בתוך נושאים, קווים מלווים ואפיזודות, מקנה לפרק אחדות תמטית במידה כזו, שמוצרט מרשה לעצמו לגוון את הפרק בשלל נושאים המופיעים בסולמות לא צפויים:

הנושא הראשון של הפרק הוא בסולם הטוניקה - דו מז'ור ואופיו פנפרי "תרועתי":



הנושא השני, בתצוגת התזמורת, אופיו קליל, והוא מופיע הן בגרסה מינורית, והן בגרסה מז'ורית על צליל מרכזי - דו:



בתצוגת השנייה, של הפסנתר הסולן, נמצאים שני נושאים חדשים המחליפים את הנושא השני המקורי. האחד, מעין אפיזודה בסולם מי במול מז'ור:



השני, מלודיה שירתית ועדינה בסול מז'ור, בנטייה למינוריוציה:



סימני דרך

הפרק נפתח במפעם מתון, חגיגי ומלכותי. הקרנות, החצוצרות והטימפני מעניקים לפתיחה הזו גוון של תרועה. אופי זה, המוקרן כבר בתבות הפתיחה, מעניק לכל הקונצ'רטו את אופיו המיוחד.



התרועה נשמעת פעמיים. תחילה בצלילי אקורד הטוניקה, ולאחר מכן על אקורד הדומיננטה. האתנחתות שבין התרועות, מביאות אמירת אגב בתיזמור שקוף של בסונים ואבובים, ובנטייה למינוריזציה. אמירות אלו מוסיפות לאווירה גוון כהה, מתינות, הוד והדר.

לאחר שוך תרועות המבוא, מציגים כלי הקשת את המוטיב החולש על הפרק כולו. המוטיב מופיע בחיקויים שבין הכינור הראשון והכינור השני, והוא דוחף ומקדם את הזרימה.

המוטיב נעטף בסולמות העולים עוד ועוד, וממשיך בפרץ של אנרגיה בעוד המרקם שמעליו הולך ומתעבה וזורם בעוז אל המטרה: מודולציה אל הדומיננטה - סול. על-כך מצהירות פעימות המוטיב הריתמי על רה, הסולמות היורדים, והאקורדים של הקדנצה ההרמונית בטונליות החדשה. חטיבת הנושא הראשון מסתיימת במוטיב הריתמי הפועם ומכה על סול באוניסון נמוך של כל התזמורת, ויוצר ציפייה לחזרת הטוניקה דו.

הנושא השני מביא אווירה מנוגדת: מן המוטיב הריתמי נובעת מלודיה שירתית ושקטה המוצגת בכנורות במודוס המינורי של דו, עם נגיעות בסולם מי במול מז'ור.

אבובים חוזרים על המלודיה, הפעם במז'ור, בעוד כלי נשיפה אחרים מעטרים אותה בקוים קונטרפונקטיים.

כלי התרועה – החצוצרות הקרנות והטימפני, משחקים בוריאנט של המוטיב הריתמי במשחק "פינג-פונג" עם שאר התזמורת, ובכך מסיימים את חטיבת הנושא השני.

פסוק מלודי עדין וגלי, הנובע אף הוא מן המוטיב הריתמי וחולף בין כלי הקשת לכלי הנשיפה מעץ, משמש כאתנחתא רגועה וכנושא סיום:

המוטיב הריתמי, הולך ומתפתח דרך חיקויים בין כלי הקשת לבין כלי הנשיפה מעץ, ומוביל אל סיום חגיגי של התצוגה התזמורתית.

שלא כמקובל, התצוגה השניה איננה נפתחת בנושא הראשי בפסנתר, אלא במעיין מבוא אפיזודי, אלתורי באופיו, בו כלי הקשת מעודדים את הפסנתר להתגבר על היסוסי המקוטעים:

ואומנם הוא עובר בהדרגה משברירי מלודיה וריאטיביים של המוטיב הריתמי, אל פסגיים הפותחים את השער לנושא הראשי רב הרושם.

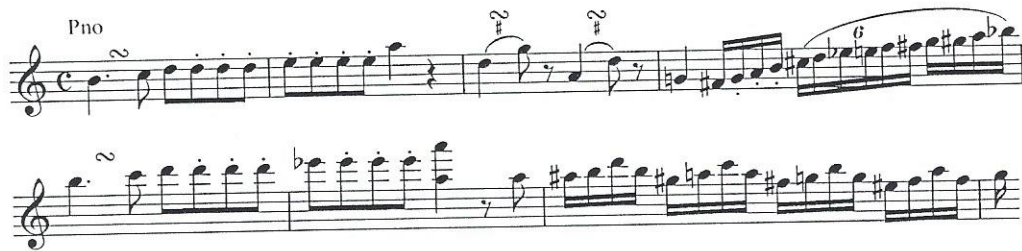
את התרועה הראשונה משמיעה התזמורת בלבד. בתרועה השניה מנסה הפסנתר לכבוש לו את השליטה באמצעות הברק הפסנתרני החודר דרך "חלונות" האתנחתות.

בהמשך מנצצים הפסגיים המבריקים של הפסנתר מבעד למרקם התזמורתי הרגוע המציג את המוטיב הריתמי בהתגלמותו המינורית.

בהדרגה תופסים הסולמות של הפסנתר את מקומם כקונטרפונקט וירטואוזי למוטיב הריתמי בתזמורת, ודרך המינוריוזיה והמודולציה, וב"פינג-פונג" נמרץ של המוטיב הריתמי בין הכנורות הראשונים לבין התזמורת כולה, מגיע סיומה של חטיבת הנושא הראשון בטונליות סול.

במקום הנושא השני בסול, כמקובל, משתרבת כאן מלודיה חדשה הבנויה מפסוק פותח באופי רך וענוג, בכיוון יורד ובטונליות לא צפויה: מי במול מגיור. הפסוק הסוגר מציג פנים נוספות של המוטיב הריתמי, ונפתח לתהליך מודולטורי.

הפסגיים המבריקים של הפסנתר ממשיכים בתהליך זה המתייצב לבסוף בטונליות הדומיננטה סול, ואז, כנושא שני, מופיעה מלודיה חדשה נוספת בכיוון עולה, מלודיה שירתית ועדינה, וגם בה רמז למינוריוזיה.



כלי הנשיפה חוזרים על המלודיה הזאת, והפסנתר מלווה אותם בפסגיים מהירים. בהמשך תופסים הפסגיים את הבכורה, והתזמורת מלווה במוטיב הריתמי.

מעניין לציין כי שני נושאים מלודיים אחרונים אלה אינם זהים (!!!) לנושא השני שהוצג בתצוגת התזמורת, אך חולקים עמו במדה מסוימת את המוטיב הראשי של הפרק.

את התנופה שלקראת סיום התצוגה עוצרים ומרגיעים לרגע כלי הנשיפה מעץ (פעמיים). כשהתזמורת פוצחת בסולמות עולים, מתגברת הזרימה והתנופה ומגיעה לסיום בקדנצה ובהצהרת אוניסון כללית של המוטיב הריתמי, על צליל הדומיננטה סול.

בתחילת חטיבת הפיתוח, הפסנתר מחקה את האוניסון המסיים של הטוטי התזמורתי במוטיב הריתמי, אבל בצליל אחר, סי, ומתווה בכך את הדרך לאופי המודולטורי של חטיבת הפיתוח. המלודיה שתיפקדה בתצוגה הראשונה התזמורתית כנושא שני בדו, היא עתה המנוף לפיתוח ולמודולציות.

מלודיה זו מופיעה פעמיים בשלמותה, במבנה של פסוק פותח ופסוק סוגר, פעם בפסנתר ופעם בכלי הנשיפה, תוך תזוזות טונליות. בין הופעה אחת למשנה פועם בעוז המוטיב הריתמי.

סקוונצות עולות של הפסוק הפותח בפסנתר, מובילות אל פסגיים מבריקים של סולמות וארפגיים לסירוגין, בעוד התזמורת ממשיכה בחיקויים בפסוק הפותח של המלודיה, כך שנוצר מרקם קונטרפונקטי עם מעברים מודולטוריים ההולכים ומצטופפים. העלמותו של המוטיב הריתמי והדחיסה של הארפגיים בפסנתר מובילה אל שיא ה"נשפך" ללא חיתוך אל תחילת הרפריזה ואל חזרה לטוניקה.

הרפריזה נפתחת בהוד והדר בשתי התרועות בטונליות המקורית דו מג'ור. אל התרועה השניה מצטרף גם הפסנתר הממשיך בזרימה מהירה של פסגיים. הם מהווים חלק ממרקם עשיר שעיקרו משחק חיקויים במוטיב הריתמי. מרקם זה נמשך לאורך זמן, ועובר מינוריזציה המובילה אל שיא: כל התזמורת באקורדים על הדומיננטה סול במוטיב הריתמי, ב"פינג-פונג" כנגד הכינורות הראשונים.

האפיזודה ה"משורבבת" של המלודיה הלירית במי במול מג'ור חוזרת, עם געגוע מינורי עוד יותר רגשני.

אחר-כך עוברת המלודיה למינור, ממנו נובע מעין פיתוח קצר שממנו נשלחים פסגיים המובילים אל הנושא השני בפסנתר, והפעם כמעט כולו בטוניקה דו מג'ור. הנושא הזה עובר אל התזמורת המפתחת אותו, בזמן שהפסנתר רץ בפסגיים ארפגיים כקונטרפונקט למוטיבים הני"ל. גם כאן בולטת הנטייה למינור, ואחריה התפתחות מודולטורית.

בשילוב נפלא של שתי התצוגות, מופיע עתה, לאחר החזרה של שני הנושאים ה"שניים" של תצוגת הפסנתר, הנושא השני של התצוגה התזמורתית, בכלי הנשיפה בליווי הפסנתר בסולם דו מג'ור.

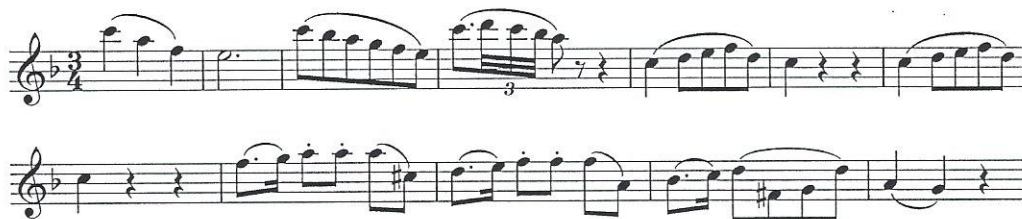
הוירטואוזיות של תפקיד הפסנתר מגיעה כאן לשיאים חדשים, ובמהלכם מרגיעות שוב לרגע האתנחתות של כלי הנשיפה. הזרימה המואצת מתגברת על-ידי נקודות עוגב דומיננטיות בכלים שונים ועל-ידי טרילרים ממושכים בפסנתר. אחריהם נח הפסנתר לרגע כדי לאגור כוחות לקראת הקדנצה, ובינתיים בתזמורת מתעבה המרקם באמצעות המוטיב הריתמי והסולמות העולים, ונחתך בבת אחת על הדומיננטה כדי לפנות מקום לקדנצה של הסולן. תפקידו של הפסנתר מסתיים בקדנצה. (מוצרט, שכתב לעצמו קדנצות לחלק ניכר מן הקונצ'רטי לפסנתר, לא כתב קדנצה לקונצ'רטו זה.)

אחרי הקדנצה חוזרת התזמורת, ולאחר ה"פינג-פונג" המוכר על המוטיב הריתמי, הפעם על דו, חלה הפוגה קצרה מאוד באמצעות מלודיה שקטה מן התצוגה הראשונה, הפעם לא בפסנתר אלא בכלי הקשת. אחריה מתפתח במהירות, באמצעות חיקויים במוטיב הריתמי, מרקם מלא ודחוס שחוזר ומדגיש, עד לסיום הנמרץ והחגיגי, את הטוניקה דו בכל כלי התזמורת.

פרק שני:

Andante אנדנטה

הפרק בטונליות פה מגיור מצטיין בזרימה שלוה ומתונה, בשירתיות ובחום – פרק באופי רומנטי, בדומה לפרקים שניים בקונצ'רטי רבים. מצב הרוח החגיגי והיציב של הפרק הראשון משתנה בפרק זה לאוירה מעודנת ומאופקת יותר, לליריות שקטה. בפרקים המהירים מספקים הפסגיים ברק, וירטואוזיות, תנופתיות וקידום של הדרמטיות, בעוד שבפרק השני תפקידם לעטר, למלא ולקשט. התיזמור עשיר: צירופים רבים ושונים של כלי התזמורת והעמדתם כמלווים או כסולנים, תורמים גיוון וחידוש תכוף במצלולים, עם הפסנתר וגם בלעדיו. מקומן החשוב של הקרנות בתזמור תורם לתחושת הרגישות והחמימות, ואילו החצוצרות והתופים שאופיים מוחצן ומבריק, נעדרים מן הפרק הזה. הנושא הראשי של הפרק, הוא מלודיה שירתית ורחבה:



נושא זה, כמו גם הנושאים המוסיקליים האחרים בפרק, מתאפיינים בכך שהם מורכבים מפסוקים הבאים ברציפות בזה אחר זה, כשכל אחד מהם מעלה רעיון מוסיקלי שונה. תכונה זו גורמת לכך, שהפרק נשמע כמחרוזת אקראית של נושאים מוסיקליים משובצים כבפסיפס. אלא שלא כן הוא: הנעימה הראשונה, החוזרת בשלמות שלוש פעמים במהלך הפרק ומשמשת לו כעין "מוטו", מחלקת אותו לשלוש חטיבות ברורות, שלהן מבנה הגיוני.

סימני דרך:

החטיבה הראשונה מוצגת כולה על ידי התזמורת לבדה.

המלודיה הראשית שירתית ורחבה, בזרימה מתונה והדורה. היא בנויה משלושה פסוקים, כל אחד ואיפיוניו:

- הראשון בקווים מלודיים יורדים באיטיות ובנחת:

- השני, באבובים, בצעדים קצת יותר זריזים המעוטרים בפסג' דמוי אילתור בחליל:

- השלישי, התנועתי יותר בגלל המקצב המנוקד, הסקוונצות, והמרווחים הגדולים בירידה, מזמין תשובה:

בהמשכה של החטיבה שהיא מעין מענה לנושא זה, גם כן כמה רעיונות מוסיקליים: הראשון רך וקליל נישא בכינורות מעל תנועה מוטורית נמרצת:

מלודיה זו בנויה שלוש חוליות החותרות אל צליל גבוה, ומתגלגלת לתהום בסולם יורד הנעצר באקורד מפתיע.

הרעיון השני קצר, ולמעשה אפשר לומר כי הוא פתרון של אקורד הסיום המפתיע דרך קישוטים בחליל ובאבובים:

השלישי, בדומה לפסוק השלישי במלודיה הראשית, בנוי משלושה שברירים בתבנית מקצב מנוקדת. הוא סוגר את החטיבה בסולם עולה ובסיום על פעמה בלתי מודגשת.



בחטיבה האמצעית "עולה על הבמה" הפסנתר הסולן. נדמה לרגע שהוא יככב לבדו בחזרה על המלודיה הראשונה, אבל במהרה מצטרפת התזמורת וצובעת את צליליו בגוונים המתחלפים בתדירות. את הפסוק השני מנגנים האבובים, ואת הפסג' המעטר אותם כבאלתור מציג הפסנתר. גם הרעיון "המנוקד" מבוצע בשיתוף פעולה של הפסנתר וכלי הנשיפה.

בשלב זה, מציג הפסנתר מלודיה חדשה רגשנית ומפותלת. למלודיה שני חלקים ברורים והיא בסולם דו מז'ור:



הטונליות החדשה והכיוונים המשתנים במלודיה זו פותחים חלון לנוף חדש ושונה. אך במפתיע, אין מוצרט ממשוך להזרים חומרים חדשים, אלא חוזר אל חומרים מן החטיבה הקודמת: הרעיון הקליל, על התנועה המוטורית הנמרצת המלווה אותו והרעיון הקצר המסיים. הפעם הפסנתר הוא המציג את הרעיון והגלגול כלפי מטה מוביל אל תהום עמוקה יותר.

האופי המלודי של הפרק נעלם. מתחיל קטע ממושך למדי, שלו אופי פיתוחי ואשר נשען על פיגורציות מגוונות בפסנתר ובכלי הנשיפה. תהליך של מתח הרמוני שנוצר מנקודת עוגב ממושכת מאד בבס, מחזיר אל סולם הטוניקה ואל פתיחת החטיבה השלישית בוריאנט של הנושא הראשי.

תחילת המלודיה הראשית נחבאת בצלילים המהירים של הפסנתר. אך לאחר מכן, אפשר לזהות בודאות את רצף הרעיונות של הנושא לפי סדרם המקורי. מעבר לכך המלודיה ש"שורבבה" בחטיבה נעלמת, והמענה המקורי חוזר, הפעם בסולם הטוניקה, מתגלגל לתהום עמוקה עוד יותר, ויוצא ממנה בכרומטיות קצרה ובאמצעות הסיומת הרגילה.

לפני שהוא מסיים את הפרק, מביא מוצרט בשנית את הקטע שלו אופי פיתוחי, המוביל אל קדנצה סולנית קצרצרה.

אחריה חותם את הפרק הפסוק שחתם גם את החטיבה הראשונה, כאן בהרחבה: פעם אחת בכלי הנשיפה לבדם, ובפעם השניה בצרוף הפסנתר המעשיר ומקשט את הסיום.

פרק שלישי :
Allegretto

הפרק כתוב בטונליות הראשית דו מג'ור, במבנה של רונדו-סונטה. ההגדרה של רונדו-סונטה מזמנת עימות בין העקרונות של כל אחד משני המבנים. בכל-אופן, הרושם של אחדות גובר בפרק זה על הרושם של מבנה קונטרסטי המאפיין את צורת הרונדו, ויחד עם זאת אין קושי להבדיל בין החטיבות השונות של הפרק. הנושא הראשי באופי ריקודי בסגנון הגבוט, לא מהיר מדי. המלודיה פשוטה, בהירה ואופטימית:



הארטיקולציה המיוחדת בנושא הראשי גורמת להזזות המעניקות למלודיה הפשוטה מקוריות וחינניות. המינוריזציה בפיתוחן של הנושא החביב הזה רומזת שיש לו גם פן רציני, והוא אומנם ממומש אחר-כך בחטיבת הפיתוח של הפרק. רוב הנושאים האחרים בפרק הם באווירה ובאופי דומים. המפעם מתון באופן יחסי, כפי שהיה בשני הפרקים הקודמים. העליזות והתסיסה האופייניות לפרקי הרונדו המג'וריים של מוצרט, לובשת כאן גוון מאופק משהו, מעומעם במקצת גם עקב המשחק במודוס המינורי. בכל זאת התחושה הכללית היא של תנועה וזרימה כמעט ללא מעצור. לכך תורמים הפסגיים הוירטואוזיים הרבים בתפקיד הפסנתר. הם מצטיינים בחילופים תכופים בין חלוקה זוגית לחלוקה משולשת של השמיניות, דבר התורם לתחושת הדחיסה, התנופה והמרץ. התיזמור מגוון ומענין, החצוצרות והטימפני תופסים שוב, כמו בפרק הראשון, תפקיד חשוב המתבטא בתפארתם של הפתיחה והסיום של הפרק.

סימני דרך

המשפט הראשון של הנושא הראשי, על שני פסוקיו, מושמע לראשונה על ידי כלי הקשת:



המשכו של הנושא, אף הוא בשני פסוקים, מחולק בין כלי הנשיפה והכינורות.

ענן קל מאפיל לרגע על הנושא הבהיר: חיקוי מינורי של הסוגר האחרון, מעוטר בסולמות. הענן חולף במהרה, והכל שוב בהיר: כל התזמורת עונה בפסג'י ובו ריצת טרילולות מלאת מרץ וחדווה, והריטורנלו של הפרק מסתיים בשלושה אקורדים החלטיים על הטוניקה דו.

הפסנתר מציג נושא חדש, מגוון מאוד מבחינה ריתמית, מנוגד מבחינה מלודית לסימטריה ולפשטות של הנושא הראשי.



גם נושא זה נפתח אל פסג' מהיר ומבריק של טרילולות המבהיר את מטרתה של החטיבה כולה: מודולציה מדו לסול מג'ור. בתחילת הפסג' התזמורת שותקת ומקשיבה לפסנתר, אח"כ מלווה אותו, ואפילו מתעמתת מולו ברמזים קונטרפונקטיים של הנושא המלודי.

המרוץ מתמתן ונעצר לרגע, כדי להצמיח ממנו מלודיה חדשה בפסנתר: נושא פשוט בסול מג'ור, המתגלגל מטה בפיגורציות מוכרות ובריתמוס פשוט ואחיד:



מנקודת מבט של צורת הסונטה, זהו הנושא השני. כשהתזמורת חוזרת על הנושא, פורץ הפסנתר בשעטה בפסג' נוסף של טרילולות, וכך נוצר ניגוד ריתמי בין הרבדים השונים של המרקם, בנוסף לניגוד המלודי-פיגורטיבי.

נקודת עוגב על סול (עשרים ושתיים תיבות!), שמעליה ממשיך הפסנתר בחגיגת המוני פסגיים, כשהוא מתחלף מפעם לפעם עם התזמורת בתפקיד המוביל, יוצרת ציפייה ברורה לקראת חזרת חטיבת הנושא הראשי: הריטורנלו.

מתחיל הפסנתר לבדו, בנושא הראשי. אחריו חוזרת התזמורת כולה בעוצמה רבה על הנושא. ה"ענן המאפיל" הנמוך והמינורי מופיע גם הוא, והפעם הוא מסיט לכיוון מינורי שונה - לסולם לה מינור, הסולם המקביל.

נושא דרמטי בלה מינור מוצג על-ידי הפסנתר.



מיד עם סיומו מריעה התזמורת בשלושה אקורדים, ובאמצעותם עוברים לטונליות חדשה - פה מג'ור - ולנושא חדש בפסנתר באופי של שיר המתערסל לו בנעימות על-פני תבנית מקצב חוזרת:



האבוב ואחריו החליל חוזרים על הנושא.

מתחיל פיתוח בפסנתר: המלודיה מתפרסת ומתרחבת, הליווי נדחס לריצת טריליות כלי הנשיפה מצטרפים למרקם שהולך ונעשה קונטרפונקטי, הנושא ממשיך להתפצל בדרמטיות דרך מודולציות, המתנקזות לבסוף, עם סולו לאבוב, אל נקודת עוגב ממושכת על סול. לאחר כל ה"תלאות" הנ"ל, מאיץ ומריץ אותנו הפסנתר לבדו בפסגה ארוך אל הופעה נוספת של הריטורנלו.

מנקודת מבט של צורת הסונטה, זהו המקום בו מתחילה הרפריזה, המורכבת, אמנם, מחלקים של חטיבות קודמות:

- הנושא הראשי הגבוטי והעליו, מופיע בחציו הראשון בלבד, קודם בפסנתר לבדו, ואחר-כך בחגיגות בתזמורת כולה.
- כהשלמה לו - הפסגה של הפסנתר, שבחטיבה השניה תפקד לצורך מודולציה, מחזק עתה את הטונליות דו בעזרת התזמורת.

לבסוף משתהה הפסנתר על שבריר מסיום הפסגה, ויוצר ציפייה אל הנושא השני:



נושא זה מופיע בפסנתר, הפעם בדו, ראשית בתמיכת כלי הקשת; שנית בעוז, באוניסון של כלי הנשיפה מעץ, כשהפסנתר מתעמת כנגדם בפסגיים יורדים ועולים:

פסגיים סוחפים של הפסנתר בדחיסויות שונות, לבד או בליווי התזמורת התומכת, דוחפים ומובילים במרץ אל החטיבה האחרונה ואל הנושא הראשי.

חטיבת הקודה מתחילה בחזרה על הנושא הראשי במלואו. אחרי חזרה מעוטרת על הנושא, עם סטייה קלה אל ה"ענף" המינורי, באים פסגיים של הפסנתר, ומכאן ואילך כל התנועה זורמת בכוח בכיוון הסיום.

הדהירה כלפי הסיום נעצרת לעתים עם חדירתם של אלמנטים מוכרים מתוך הפיתוח.

למשל:

- החליל המתלווה אל הפסגיים של הפסנתר :



- הפסנתר המציג שבריר נוסף:



אבל היא מתחדשת במהרה באמצעות הדחיסה הריתמית אל הטריולות, הפסגיים המחליפים במהירות כיוון, הטרילרים עם החליל והאבוב, יחד עם הקרנות והטימפני בנקודת עוגב על הדומיננטה. ממש ברגע האחרון לפני הסיום מנסה גם התזמורת את כוחה בריצת הטריולות ובכך היא חותמת בתנופה מרשימה וחגיגית את הקונצ'רטו כולו.

