



Βασιλική Διαβάτη

M2014025

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

W.A. Mozart, Σονάτα για δυο πληκτροφόρα σε Ρε Μείζονα, K.448

Στο πλαίσιο Διπλωματικής Εργασίας: *Μουσική Ερμηνευτική Ι*

Επιβλέπων Διδάσκων: Νίκος Τσούχλος

Περιεχόμενα

1. <u>Εισαγωγή</u>	
1.1. Στόχος της παρούσας εργασίας.....	1
1.2. Ο Mozart την εποχή σύνθεσης του έργου.....	2
1.3. Ο Mozart και τα πληκτροφόρα.....	3
2. <u>Μέρος Πρώτο: η Σονάτα σε Ρε Μείζονα για δυο πληκτροφόρα, Κ. 448</u>	
2.1. Γενική περιγραφή του έργου.....	6
2.2. Μορφολογική παρουσίαση.....	7
2.2.1. Πρώτο Μέρος.....	7
2.2.2. Δεύτερο Μέρος.....	15
2.2.3. Τρίτο Μέρος.....	23
3. <u>Μέρος Δεύτερο: Ζητήματα Ερμηνείας</u>	
3.1. Ζητήματα ήχου: Η επιλογή των οργάνων.....	26
3.2. Ζητήματα tempo.....	27
3.3. Ζητήματα χαρακτήρα.....	29
3.3.1. Πρώτο Μέρος.....	30
3.3.2. Δεύτερο Μέρος.....	33
3.3.3. Τρίτο Μέρος.....	35
4. <u>Κάποια Ερμηνευτικά Συμπεράσματα</u>	37
5. <u>Βιβλιογραφία</u>	38

1. Εισαγωγή

1.1. Στόχος της παρούσας εργασίας

Η Σονάτα για δυο πληκτροφόρα σε Ρε μείζονα Κ.448 του W. A. Mozart, που αποτελεί αντικείμενο της παρούσας εργασίας, επιλέχθηκε με γνώμονα το προσωπικό ενδιαφέρον που μου προκάλεσε ως πιανίστα, καθώς επίσης και την σχετική σπανιότητα παρουσίας του έργου στα συνήθη προγράμματα συναυλιών. Το μάλλον ασυνήθιστο γεγονός ότι πρόκειται για ένα αυτούσιο κομμάτι για δυο πληκτροφόρα που φέρει εμφανή χαρακτηριστικά γραφής κοντσέρτου και για τα δύο όργανα αποτέλεσε επιπλέον στοιχείο ενδιαφέροντος. Θεώρησα ότι, μέσα από μια ενδελεχή εξέταση του έργου αυτού, θα είχε ενδιαφέρον να αναδειχθούν οι καινοτομίες και ιδιαιτερότητες που περιέχει τόσο ως προς την ορχηστρικών διαστάσεων ηχητική έκτασή του, η οποία φαίνεται να ξεπερνά τα συνηθισμένα όρια της μουσικής για πληκτροφόρα της εποχής, όσο και προς τη μορφολογική του δομή. Έτσι, κύριους στόχους της παρούσας εργασίας αποτελεί η ανάδειξη αυτών των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του έργου, αλλά και, στη συνέχεια, η ανάπτυξη εισαγωγικού προβληματισμού σχετικά με την ερμηνεία του, με αφετηρία όχι μόνο το ίδιο το μουσικό κείμενο, αλλά και διαθέσιμες πηγές σχετικά με τα μουσικά όργανα της εποχής σύνθεσής του, τα *tempi* του Mozart και τους διάφορους χαρακτήρες που μπορεί ο ερμηνευτής να εντοπίσει στο έργο αυτό, στο βαθμό που όλα αυτά μπορούν να επηρεάσουν την ερμηνεία του από σημερινούς εκτελεστές.

Η παρούσα εργασία δομείται ως εξής: καταρχάς, είναι σημαντικό να γνωρίζει κανείς πού βρισκόταν ο Mozart την εποχή σύνθεσης του έργου και ποιες ήταν οι ανάγκες που τον οδήγησαν σε αυτή. Έπειτα, είναι επίσης, υψίστης σημασίας να γνωρίζουμε για τι όργανο ήταν γραμμένη, ώστε να μπορέσει να αποδοθεί όσο πιο πιστά γίνεται ο χαρακτήρας του έργου, με βάση τον ήχο και τη σκέψη του συνθέτη. Το δεύτερο κεφάλαιο άπτεται των γενικών πληροφοριών της σονάτας (τόπος, χρονολογία σύνθεσης, πού βρίσκεται το χειρόγραφο κλπ) και της αναλυτικής μορφολογικής παρουσιάσής της ανά μέρος. Το τρίτο κεφάλαιο ασχολείται με μια προσέγγιση ζητημάτων ερμηνείας.

1.2. Ο Mozart την εποχή σύνθεσης του έργου

Στις 16 Μαρτίου 1781 ο W.A. Mozart εγκαθίσταται στη Βιέννη, με σκοπό να ξεκινήσει την καριέρα του ως ελεύθερος επαγγελματίας – δεξιότηχης, συνθέτης και δάσκαλος μουσικής¹. Αν και ο πατέρας του εκφράζει διαρκώς τις αμφιβολίες του για την επιλογή του γιου του, ο δεύτερος αποφασίζει να παραμείνει στη Βιέννη, αφήνοντας τον χρόνο να αποδείξει την ορθότητα της απόφασής του².

Ο Mozart φιλοδοξεί να προσληφθεί στην αυτοκρατορική αυλή, καθότι αυτή είναι ο καλύτερος εργοδότης μουσικών στη Βιέννη του 1781. Εκείνη την χρονιά, ως συνθέτης του παρεκκλησιού της Αυλής υπηρετεί ο Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787)³, ενώ, μέχρι το 1787, ο Mozart δεν θα κατακτήσει καμία απ' τις θέσεις μουσικών στην Αυλή, καθότι εκείνες είναι ήδη κατειλημμένες από τους Giuseppe Bonno (1711 – 1788)⁴ ως Hofkapellmeister και τους Antonio Salieri (1750 – 1825)⁵ και Joseph Starzer (1728 – 1787)⁶ ως συνθέτες μουσικής δωματίου και μπαλέτου, αντίστοιχα⁷.

Είναι υψίστης σημασίας για τον Mozart να βρει μια πηγή εισοδήματος, προκειμένου να εξασφαλίσει τα προς το ζην. Από ένα γράμμα στον πατέρα του (19 Μαΐου 1781), γίνεται γνωστό ότι θα πουλούσε κάποιες σονάτες έναντι μιας συνδρομής, θα έγραφε μια όπερα και θα έπαιζε σε μια χριστουγεννιάτικη συναυλία⁸. Λίγες μέρες αργότερα (26 Μαΐου 1781)⁹, του αναφέρει ότι απέκτησε τους πρώτους μαθητές του στα πληκτροφόρα. Και πράγματι, τον Ιούνιο του ίδιου έτους αποκτά ως πρώτη μαθήτρια την κόμισσα Rumbke και ως δεύτερη την Josepha von Auernhammer, η οποία έχει χαρακτηριστεί μετέπειτα ως μια «υπέροχη ερασιτέχνης του *pianoforte*», ενώ ο Mozart επαινεί το *cantabile* παίξιμο της¹⁰. Στις 23 Νοεμβρίου 1781, ο Mozart και η Josepha θα δώσουν μια συναυλία στην οικία των Auernhammer ερμηνεύοντας, μεταξύ άλλων, τη Σονάτα για δύο πληκτροφόρα σε *Re* μείζονα K.448¹¹. Τρία χρόνια αργότερα (1784), ο Mozart θα αποκτήσει μια ακόμη σημαντική μαθήτρια, την Maria Anna Barbara von Ployer, για

¹ Simon P. Keefe, *Chronology of Mozart's life and works*, στο *The Cambridge Companion to Mozart*, Simon P. Keefe (επιμ.), Cambridge University Press: 2010, ε' εκδ., σελ. 15.

² Dorothea Link, *Mozart in Vienna*, στο *The Cambridge Companion to Mozart*, Simon P. Keefe (επιμ.), Cambridge University Press: 2010, ε' εκδ., σελ. 38.

³ Bruce Alan Brown, Julian Rushton, *Gluck, Christoph Willibald, Ritter von*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11301>, ημερομηνία προσπέλασης: 3/1/2022.

⁴ Rudolpf Angermüller, *Bonno, Giuseppe*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03538>, ημερομηνία προσπέλασης: 3/1/2022.

⁵ Jane Schatkin Hettrick, John A. Rise, *Salieri, Antonio*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24378>, ημερομηνία προσπέλασης: 3/1/2022.

⁶ Bruce Alan Brown, *Starzer, Joseph (Johann Michael)*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26570>, ημερομηνία προσπέλασης: 3/1/2022.

⁷ Dorothea Link, *Mozart in Vienna*, στο *The Cambridge Companion to Mozart*, Simon P. Keefe (επιμ.), Cambridge University Press: 2010, ε' εκδ., σελ. 39.

⁸ Dorothea Link, *Mozart in Vienna – Freelance teaching*, στο *The Cambridge Companion to Mozart*, Simon P. Keefe (επιμ.), Cambridge University Press: 2010, ε' εκδ., σελ. 44.

⁹ Dorothea Link, *Mozart in Vienna*, στο *The Cambridge Companion to Mozart*, Simon P. Keefe (επιμ.), Cambridge University Press: 2010, ε' εκδ., σελ. 44. (Υποσημείωση 21)

¹⁰ Simon P. Keefe, *Auernhammer, Josepha Barbara*, στο *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cliff Eisen, Simon P. Keefe (επιμ.), Cambridge University Press: 2006, α' εκδ., σελ. 28.

¹¹ John W. Campbell, *Mozart and the Baron: Musical Patronage at Work*, στο *The Choral Journey*, 35:10, Μάιος 1995, <https://www.jstor.org/stable/23550330>, σελ. 17, ημερομηνία προσπέλασης: 22/10/2021.

την οποία θα συνθέσει δυο κοντσέρτα για πιάνο (Κ. 449, σε Μι ύφεση μείζονα και Κ. 453 σε Σολ μείζονα) και με την οποία, σε μια κοινή τους εμφάνιση στα περίχωρα της Βιέννης, θα παίξει, τόσο το κοντσέρτο σε Σολ μείζονα (Κ.453), όσο και, για ακόμα μια φορά, τη Σονάτα σε Ρε μείζονα για δυο πληκτροφόρα¹².

Η Σονάτα αυτή για δυο πληκτροφόρα σε Ρε μείζονα Κ. 448 αποτελεί ένα ιδιαίτερο έργο, τόσο ως προς τη μορφολογική δομή του, όσο και προς την έκταση και τα ηχοχρώματά του, και θα αποτελέσει το αντικείμενο της παρούσας μελέτης, αρχής γενομένης από μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση περί των πληκτροφόρων της εποχής του συνθέτη, καθώς και των δυνατοτήτων και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους, καθώς θα δώσει στη συνέχεια το έναυσμα για την τοποθέτηση του έργου στα ιστορικά και ηχητικά του συμφραζόμενα.

1.3. Ο Mozart και τα πληκτροφόρα

Είναι γνωστό πως ο W. A. Mozart (ο οποίος όφειλε τη μουσική του παιδεία κυρίως στον τον πατέρα του Leopold, εξαιρετικό βιολιστή, συνθέτη, παιδαγωγό και έναν από τους σπουδαιότερους θεωρητικούς του 18^{ου} αιώνα στο πεδίο της εκτέλεσης των εγχόρδων οργάνων¹³), ήταν ο ίδιος έξοχος δεξιότηχνης τόσο στο βιολί όσο και στα πληκτροφόρα όργανα. Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, η ιδιαίτερη σχέση του με τα πληκτροφόρα οδηγεί στο εισαγωγικό ερώτημα περί των οργάνων που ήταν διαθέσιμα την εποχή του και, εν συνεχεία, περί των οργάνων που ο ίδιος προτιμούσε, χρησιμοποιούσε ή είχε στην κατοχή του.

Εκείνη την εποχή υπήρχε μια πληθώρα διαφορετικών τύπων πληκτροφόρων οργάνων και σχετικών όρων που τους χαρακτήριζαν· μερικά πληκτροφόρα χρησιμοποιούσαν πένες, ενώ άλλα χρησιμοποιούσαν σφυριά, και μπορούσαν να έχουν ποικίλα σχήματα και διαστάσεις. Ως προς τις ονομασίες των οργάνων αυτών, θα πρέπει, καταρχάς, να σημειωθεί ότι όροι, όπως: *cembalo*, *clavecin*, *harpsichord* *clavichord*, *pianoforte*, *Hammerklavier*, *fortepiano* κ.λπ., χρησιμοποιούνται σε διαφορετικές γεωγραφικές τοποθεσίες για διαφορετικό σκοπό. Επίσης, κατά το μεγαλύτερο μέρος του 18^{ου} αιώνα, οι όροι με δεύτερο συνθετικό τη λέξη *Flügel* (λ.χ. *Kielflügel*, *Hammerflügel* κ.λπ.) δεν υποδήλωναν κάτι ως προς το μηχανισμό παραγωγής ήχου, παρά μόνον ότι αυτά τα πληκτροφόρα είχαν σχήμα ‘φτερού’ ή άρπας (πράγματι στα γερμανικά *Flügel* σημαίνει φτερό· σήμερα στα Γερμανικά ο όρος *Flügel* αναφέρεται συνήθως στο πιάνο με ουρά, σε αντίθεση με τον όρο *Klavier* που σημαίνει ‘όρθιο πιάνο’). Παράλληλα, κατά δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα ο όρος *Clavier*, σε όλες τις γερμανόφωνες περιοχές, αναφερόταν σε ποικίλους τύπους πληκτροφόρων, αν και, για κάποιους συγγραφείς (όπως λ.χ. ο David Gottlob

¹² Simon P. Keefe, *Ployer, Maria Anna Barbara von*, στο *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cliff Eisen, Simon P. Keefe (επιμ.), Cambridge University Press: 2006, α’ εκδ., σελ. 397.

¹³ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756: πρόκειται για την σπουδαιότερη μέθοδο βιολιού του 18^{ου} αι. που έτυχε μεγάλης διάδοσης· το βασικό παιδαγωγικό έργο για τα έργα του 18^{ου} αι.

Türk) αναφέρεται πρωτίστως στο κλαβίχορδο¹⁴, που παρέμεινε σε χρήση κυρίως ως όργανο προσωπικής μελέτης καθ' όλη τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα¹⁵.

Ως γνωστόν, ο Bartolomeo Christofori (1655 - 1732)¹⁶ είχε ήδη από την αρχή του αιώνα (περ. 1709) κατασκευάσει τον δικό του μηχανισμό σφυριών προσαρμοσμένο σε ένα σώμα τσέμπαλου, ονομάζοντας το νέο όργανο *gravecimbalo che fa il piano e il forte*. Έκτοτε, οι όροι *hammer- harpsichord*, *clavessin à maillet*, ή για τους Ιταλούς κατασκευαστές *cimbalo con martellini*, *di martellati* κ.τ.λ., διαδίδονται, και αναφέρονται σε όργανα που αξιοποιούν την εφεύρεση του Christofori. Ωστόσο, η σταδιακή επικράτηση αυτού του τύπου μηχανισμού έναντι του μηχανισμού του τσέμπαλου ξεκίνησε περίπου κατά την εποχή του Mozart, κυρίως λόγω της μεγαλύτερης δυναμικής ευελιξίας του. Σημειώνεται ότι την εποχή εκείνη ένα τσέμπαλο μπορούσε να είναι ταυτόχρονα *cembalo con penna* και *cembalo con martelli*. Σύμφωνα με τους Badura – Skoda¹⁷, ο αγγλικός όρος *hammer- harpsichord* και ο μεταγενέστερος γερμανικός *Hammerflügel* δεν θα ήταν κατανοητοί, εάν ένα όργανο που χαρακτηριζόταν ως *harpsichord* ή ως *Flügel*, δεν θα μπορούσε να έχει είτε πένες, είτε σφυριά, είτε και τα δύο μαζί, και ακόμη να ονομάζεται απλά τσέμπαλο (*harpsichord*). Έτσι, από πολλούς μελετητές, μεταξύ των οποίων και οι παραπάνω, υποστηρίζεται ότι, ακόμα και όταν ο Mozart έγραφε 'τσέμπαλο', εννοούσε αδιαμφισβήτητα ένα *fortepiano*.

Η ονομασία *pianoforte* για ηλεκτροφόρα όργανα με μηχανισμούς σφυριών (*Hammerflügel*) επινοήθηκε από τον Gottfried Silbermann (1683 – 1753)¹⁸ γύρω στο 1731¹⁹. Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός ότι τα πρώιμα τετράγωνα τέτοια όργανα, τα οποία ονομάζονταν *Tafelklaviere* (περ. μετά το 1780), ενίοτε δεν είχαν καν σιαστήρες, ενώ, ακόμα και όταν είχαν, αυτοί ενεργοποιούνταν μέσω μοχλών στα χέρια ή στα γόνατα²⁰. Το *pianoforte* είχε, συνήθως, μια έκταση μόλις 5 οκτάβες, όπου η χαμηλότερη νότα ήταν το Φα και η ψηλότερη το φα³. Όμως, η έκταση αυτή κάποιες φορές μπορούσε να μεγαλώσει: έτσι, σε μια φωτογραφία που παρατίθεται στο εγχειρίδιο των Eva και Paul Badura – Skoda: *Interpreting Mozart; The Performance of his Piano pieces and other Compositions*, βλέπει κανείς μια επιπλέον πενταλιέρα με έκταση δυο οκτάβες, που μεγαλώνει την έκταση προς τα κάτω μέχρι το Ντο-Ντο²¹. Όσον αφορά την ψηλότερη νότα, εκείνη, συνήθως ήταν το φα³, με κάποιες εξαιρέσεις που θα παρουσιαστούν παρακάτω.

¹⁴ Νίκος Τσούχλος, *Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων – Μουσικοί εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού*, Αθήνα: 2011, σελ. 49.

¹⁵ Katalin Komlos, *Mozart the Performer – Mozart at the keyboard*, στο *The Cambridge Companion to Mozart*, Simon P. Keefe (επιμ.), Cambridge University Press: 2010, ε' εκδ., σελ. 245.

¹⁶ The Editors of Encyclopaedia Britannica, *Bartolomeo Christofori*, στο *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Bartolomeo-Cristofori>, ημερομηνία προσπέλασης: 9/1/2022.

¹⁷ Eva & Paul Badura – Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano pieces and Other Compositions*, Taylor & Francis: 2008, β' εκδ., σελ. 15.

¹⁸ Frank – Harald Gress, *Silbermann – 2. Organs, Saxony: Gottfried Silbermann*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45447>, ημερομηνία προσπέλασης: 9/1/2022.

¹⁹ Eva & Paul Badura – Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano pieces and Other Compositions*, Taylor & Francis: 2008, β' εκδ., σελ. 15.

²⁰ Ο.π., σελ. 18.

²¹ Ο.π., σελ. 34.

Ως προς το ζήτημα των ηλεκτροφόρων οργάνων που προτιμούσε ή διέθετε κατά καιρούς ο Mozart, καταρχάς οι διαθέσιμες πηγές²² μάς πληροφορούν ότι στην οικία των Mozart βρισκόταν τουλάχιστον ένα πολύτιμο τσέμπαλο με δυο ηλεκτρολόγια, φτιαγμένο από τον Christian Ernst Friderici (Friederici) (1709 – 1780)²³, το οποίο ο Leopold απέκτησε μεταχειρισμένο γύρω στο 1760 για την εξάσκηση των παιδιών του. Η οικογένεια είχε επίσης στην κατοχή της τουλάχιστον ένα, αν όχι δυο, κλαβίχορδα, ένα εκ των οποίων ήταν επίσης κατασκευασμένο απ' τον Friderici. Το 1763 ο Leopold αγόρασε ένα 'μικρό κλαβίχορδο ταξιδιού' (Reiseclavierl) από τον Stein στο Augsburg, ώστε να μπορούν να εξασκούνται τα παιδιά του κατά την εκτεταμένη περιοδεία τους από το 1763 έως το 1766²⁴. Νέες μελέτες έδειξαν ότι το πρώτο από αυτά τα όργανα, το τσέμπαλο του Friderici, ήταν ένα διπλό όργανο με πένες και έναν ενσωματωμένο μηχανισμό σφυριών (όργανο που σήμερα, στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία, αναφέρεται ως harpsichord- piano). Αυτά τα όργανα έχουν δύο ηλεκτρολόγια, ένα εκ των οποίων ενεργοποιεί τις πένες, ενώ το άλλο είναι συνδεδεμένο με τον μηχανισμό των σφυριών²⁵. Έτσι, η εξοικείωση του Mozart με τους μηχανισμούς με σφυριά θεωρείται γενικά δεδομένη. Εξάλλου, από το 1777, μετά από μια δοκιμή των οργάνων του κατασκευαστή Stein, πολλοί μελετητές²⁶ θεωρούν βέβαιο ότι ο W. A. Mozart προτιμούσε πλέον σαφώς τα όργανα με σφυριά έναντι εκείνων με πένες και ότι, κατά συνέπεια, όλα τα πιανιστικά έργα της ώριμης περιόδου του (οι σονάτες, τα κοντσέρτα, οι φαντασίες) συντέθηκαν έχοντας το *pianoforte* κατά νου, (μολονότι δεν αποκλείεται κατά καιρούς να παίζονταν και σε κάθε είδους άλλα ηλεκτροφόρα της εποχής ανάλογα με τις ανάγκες των εμφανίσεων).

²² Ό.π., σελ. 11.

²³ Hans Klotz, *Friderici*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10262>, ημερομηνία προσπέλασης: 17/1/2022.

²⁴ Eva & Paul Badura – Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano pieces and Other Compositions*, Taylor & Francis: 2008, β' εκδ., σελ. 11.

²⁵ Ό.π., σελ. 11.

²⁶ Λ.χ. οι Badura - Skoda.

2. Μέρος πρώτο: η Σονάτα σε Ρε μείζονα για δυο πληκτροφόρα K. 448

2.1. Γενική περιγραφή του έργου

Η Σονάτα για δυο πληκτροφόρα K.448 συντέθηκε τον Νοέμβριο του 1781 στη Βιέννη και αποτελείται από τρία μέρη.

Η τονικότητα του πρώτου μέρους είναι η Ρε μείζων, το μέτρο είναι 4/4 (C) και η ένδειξη tempo είναι *Allegro con spirito*. Το μέρος αυτό είναι δομημένο σε φόρμα σονάτας.

Το δεύτερο μέρος της Σονάτας είναι στη Σολ μείζονα. Πρόκειται για ένα μέρος το οποίο, ως είθισται, έχει πιο αργό tempo από τα άλλα δυο – *Andante* – και το μέτρο του είναι 3/4. Μορφολογικά, φαίνεται να ακολουθεί και αυτό το πρότυπο της φόρμας σονάτας, όπως παρουσιάζεται αναλυτικά παρακάτω.

Το τρίτο μέρος της Σονάτας ‘επιστρέφει’ στη Ρε μείζονα. Το μέτρο του είναι 2/4 και το tempo του *Allegro molto*. Η δομή του είναι σονάτα – rondo. Ο τύπος αυτός μπορεί να θεωρηθεί αποτέλεσμα συνδυασμού της ‘αρχής του rondo’ με τη μορφή σονάτας²⁷: αναπτύσσεται ως ελεύθερη μορφή σονάτας, επαναλαμβάνοντας όμως (κάθε φορά ελαφρώς παραλλαγμένο) το Κύριο Θέμα μετά από κάθε επεισόδιο με νέο θεματικό υλικό, όπως συμβαίνει στη φόρμα rondo.

Το χειρόγραφο του συνθέτη βρίσκεται στις καλλιτεχνικές συλλογές (Kunstsammlungen) Veste Coburg, Autographen V/121, Nr. 5. 13 Bl²⁸. Η πρώτη έκδοση της Σονάτας έγινε το 1795 από τον εκδοτικό οίκο Artaria στη Βιέννη²⁹.

Η χρησιμοποιούμενη από εμένα έκδοση είναι αυτή του οίκου Schirmer³⁰, απ’ όπου αντλούνται κατά κύριο λόγο και τα παρακάτω παραδείγματα.

Η αναλυτική μορφολογική παρουσίαση της Σονάτας που ακολουθεί, βασίζεται στο σύγγραμμα του Πέτρου Βούβαρη, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*³¹.

²⁷ Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, ΣΕΑΒ:2015, σελ. 221.

²⁸ Rehm, Schmid, *Werke für zwei Klaviere, Sonate in D für zwei Klaviere, K.448*, στον ιστότοπο *Mozarteum*, https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=195&l=1&p1=9, ημερομηνία προσπέλασης: 2/2/2022.

²⁹ Ludwig Ritter von Köchel, *Wolfgang Amade Mozarts*, Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig: 1719, σελ. 467.

³⁰ W.A. Mozart, *Sonata in D major and Fugue in C minor for two pianos*, Edwin Hugues (επιμ.), Νέα Υόρκη, Schirmer: 1926.

2.2. Μορφολογική παρουσίαση

2.2.1. Πρώτο μέρος:

- Allegro con spirito
- Τονικότητα: Ρε μείζων
- Μέτρο: 4/4
- Μορφή Σονάτας (Έκθεση: μ. 1 - 80, Ανάπτυξη: μ. 81 - 109, Επανάθεση: μ. 110 - 194).

2.2.1.1. Έκθεση (μ. 1 - 80)

Κύριο θέμα (μέτρα 1 - 17)

Υβριδική δομή 1: Ηγούμενη (μ. 1 - 4), Συνέχιση (μ. 5 - 8), Πτώση (μ. 9 - 12) και επανάληψη - επέκταση της πτώσης (μ. 13 - 17).

Ηγούμενη, μ. 1 - 4:

Allegro con spirito

Συνέχιση, μ. 5 - 8:

³¹ Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, ΣΕΑΒ:2015.

Πτώση: μ. 9 – 12, ΤΑΠ στην τονική:

Επανάληψη – επέκταση της πτώσης (με αντιμετάθεση των μερών των δυο οργάνων και διανθισμούς), μ. 13 – 17, ΤΑΠ στην τονική:

Μετάβαση (μ. 17 – 33), που οδηγεί εν τέλει σε μετατροπία στην V (με όξυνση της 4^{ης} βαθμίδας της αρχικής τονικότητας και εγκαθίδρυση του νέου τονικού κέντρου με V/V).

Εναρξη της Μετάβασης, μ. 17 κ. επ., δεξιοτεχνικά σχήματα αρπισμών που εναλλάσσονται στα δυο όργανα:

Μέτρα 21 κ. επ.: όξυνση της 4^{ης} βαθμίδας της αρχικής τονικότητας στο μ. 23:



IV _____ V (Λα+)

Μέτρα 24 – 25: εδραίωσης της νέας τονικότητας (Λα+) μέσα από V/V, ΗΠ στη νέα τονικότητα



Μέτρα 32 – 33, αλληπάλληλοι πτωτικοί σχηματισμοί, ΤΑΠ στη Λα+ και Διάμεση Τομή στο μ. 33:



Δευτερεύον Θέμα (μ. 34 – 49)

Οκτάμετρη περίοδος (Ηγούμενη: μ. 34 – 37 που οδηγεί σε ΗΠ, Ακόλουθη: μ. 38 – 41 που ολοκληρώνεται με ΤΑΠ στη νέα τονικότητα Λα+) η οποία επαναλαμβάνεται διανθισμένη.

Μέτρα 33 – 41: ολοκλήρωση της Μετάβασης, Διάμεση Τομή, Δευτερεύον Θέμα:

Handwritten musical score for measures 33-41. It features two staves, I and II, in G major. The music includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *p dolce*. There are also fingerings indicated by numbers 1-5. A section labeled (a) is marked in measure 40.

Μέτρα 42 – 49: παραλλαγμένη επανάληψη με διπλασιασμό του Δευτερεύοντος Θέματος και στα δυο όργανα και συνοδευτικές μιμήσεις, που ολοκληρώνεται με ΤΑΠ στην Λα, Ουσιώδης Εκθεσιακή Κατάληξη στο μ. 49

Handwritten musical score for measures 42-49. It continues with two staves, I and II, in G major. The music features more complex rhythmic patterns and dynamic markings like *dolce* and *sfz*. The piece concludes with a final cadence in measure 49.

Καταληκτική Περιοχή (μ. 49 – 80)

Δεξιοτεχνικά περάσματα με κλίμακες, επαναλαμβανόμενες συγχορδίες και αρπισμούς που αναπτύσσονται διαλογικά μοιρασμένα στα δυο όργανα και που συνθέτουν επαναλαμβανόμενα πτωτικά σχήματα ΤΑΠ στη Λα μείζονα, τέλος Coda στα μέτρα 77 – 80.

Μέτρα 71 – 72: δεξιοτεχνικοί σχηματισμοί και πτώση στη Λα μείζονα

Handwritten musical score for measures 71-72. It shows two staves, I and II, in G major. The music features rapid scale passages and arpeggiated chords. The piece ends with a final cadence in measure 72.

Μέτρα 77 – 80: Coda και κλείσιμο στη Λα+ με ΤΑΠ.



2.2.1.2. Ανάπτυξη (μ. 81 – 109)

Η Ανάπτυξη ξεκινάει με νέο θεματικό υλικό σε Λα μείζονα, που αναπτύσσεται ως fugato με αλληπάλλληλες εισόδους του θέματος.

Μέτρα 81-84: τετράμετρο θέμα του fugato σε δυναμική *p*



Μέτρα 90 – 93: είσοδος θέματος fugato και από τα δυο όργανα στη χαμηλή περιοχή σε δυναμική *ff*, στην υποδεσπόζουσα Ρε μείζονα της Λα μείζονος



Μέτρα 94 – 97: συρρίκνωση της απόστασης μεταξύ των εισόδων της κεφαλής του θέματος - απόσταση δύο και όχι τεσσάρων μέτρων: ορατή η έναρξη μετάβασης στην αρχική τονικότητα Ρε μείζονα με βάρυνση της νότας Σολ# σε Σολ φυσικό – ‘τονική απάντηση’ στη Ρε μείζονα πάνω σε συγχορδία Ρε μείζονα σε β’ αναστροφή.

Μέτρα 98 – 102: διανθισμένες εισοδοι του θέματος του fugato, συνεχιζόμενο ισοκράτημα Λα στο μπάσο

Μέτρα 103 κ. επ.: σταδιακή ‘εξάντληση’ του θέματος του fugato

Μέτρα 106 – 109: εμφατική δήλωση της Λα μείζονος με 7^η ως δεσπόζουσα, ολοκλήρωση της Ανάπτυξης με ΤΑΠ στη Ρε μείζονα

2.2.1.3 Επανάκτηση (μ. 110 – 194)

Κύριο Θέμα (μέτρα 110 – 127) Επανάληψη του κύριου θέματος όπως στην Έκθεση, μεταβολή της επέκτασης της πτώσης, που τώρα οδηγεί σε ΑΑΠ στην υποδεσπόζουσα.

Μέτρα 123-127: πτώση - ΑΑΠ στην υποδεσπόζουσα Σολ.

Μετάβαση (μέτρα 127 - 135) – από την ΤΑΠ στην υποδεσπόζουσα της τονικότητας, η Μετάβαση ακολουθεί δρόμο αντίστοιχο με εκείνον της έκθεσης (άνοδος κατά μία πέμπτη) για να καταλήξει στο Δευτερεύον θέμα με ΗΠ στη δεσπόζουσα της τονικής Ρε μείζονος – Διάμεση Τομή

Δευτερεύον θέμα (μέτρα 136 - 143) στην τονική Ρε μείζονα

Μέτρα 136 – 143: Δευτερεύον θέμα



Καταληκτική Περιοχή (μέτρα 151- 187) επιβεβαίωση της Ρε μείζονος ως τονικής. Από το μέτρο 175, και ενώ το έργο οδηγείται προς την coda, ο συνθέτης κάνει μια αναφορά στην Ανάπτυξη, εισάγοντας για άλλη μια φορά το fugato.

Μέτρα 175– 187 : Παραλλαγή Θέματος Ανάπτυξης στην τονική, ανάπτυξή του χρησιμοποιώντας την ‘ουρά’ του θέματος.



Coda και «κλείσιμο» στην Τονική Ρε μείζονα (μέτρα 187 – 194).

2.2.2. Δεύτερο Μέρος

Συχνά την εποχή αυτή το δεύτερο μέρος μιας σονάτας υιοθετεί απλές διμερείς ή τριμερείς μορφές. Το εν λόγω μέρος, εντούτοις, είναι μορφολογικά αρκετά πιο σύνθετο, ίσως και λόγω των απαιτήσεων του διαλογικού χαρακτήρα ανάμεσα στα δυο όργανα, που και εδώ μοιράζονται ισότιμα το θεματικό υλικό, συχνά σπάζοντάς το σε μικρότερες, εναλλάξ επαναλαμβανόμενες φράσεις. Η συνολική μορφή του μέρους αυτού οργανώνεται πάνω στο πρότυπο της φόρμας σονάτας, ως εξής:

- Andante
- Τονικότητα: Σολ μείζων
- Μέτρο: 3/4
- Πρότυπο φόρμας σονάτας

2.2.2.1. Έκθεση (μ. 1-48)

Κύριο θέμα (μέτρα 1 – 12) στην τονική Σολ+

Υβριδική μορφή 1³² (ηγούμενη + συνέχιση & πτώση, εδώ με διανθισμένη επανάληψη της συνέχισης και πτώσης), ως εξής:

- ηγούμενη: μ. 1-2: ΒΙ, μ. 3-4: ΑΙ
- συνέχιση: μ. 5-6
- πτώση (με πύκνωση του αρμονικού ρυθμού) μ. 7-8, που καταλήγει με ΑΑΠ
- διανθισμένη επανάληψη της συνέχισης και πτώσης: μ. 9 – 12, που καταλήγει με ΤΑΠ

Μέτρα 1 – 12: ΚΘ με ΤΑΠ

The musical score is written for piano (p) and violin (I) in 3/4 time, key of G major. The tempo is marked 'Andante'. The piano part begins with a 'dolce' marking and includes a triplet in measure 1. The violin part also includes a triplet in measure 1 and a 'f' marking in measure 7. The score is divided into two systems: measures 1-6 in the first system and measures 7-12 in the second system. The second system ends with a repeat sign and a 'A' marking.

³² Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, ΣΕΑΒ:2015, σελ. 119.

Μετάβαση (μέτρα 12 – 20) σε Ρε + (V), σημείο διάμεση τομής στο μ. 20.

Η μετάβαση πραγματοποιείται με τη χρήση ενός δίμετρου θεματικού στοιχείου το οποίο ξεκινά αναπαράγοντας τη βασική κατιούσα μελωδική χειρονομία του ΚΘ 5[^]-4[^]-3[^].

Μέτρα 13-14: Μελωδική χειρονομία 5[^]-4[^]-3[^].



και οδηγεί εν τέλει τη μετατροπία στη δεσπόζουσα Ρε+ η οποία τονικοποιείται στο σημείο της διάμεσης τομής, όπου εμφανίζεται στη δεσπόζουσα Λα+ της νέας τονικότητας:

Μέτρα 19-20: Σημείο Διάμεσης Τομής



Δευτερεύον θέμα (μέτρα 21 – 35) στη δεσπόζουσα Ρε+

Εκτεταμένη σύνθετη περίοδος, ως εξής:

Ηγούμενη (μέτρα 21 – 28):

Αποτελείται από μια οκτάμετρη πρόταση (παρουσίαση, συνέχιση, πτώση ΑΑΠ)

Ακόλουθη (μέτρα 29 – 35):

Διανθισμένη επανάληψη της Ηγούμενης, ΤΑΠ στη Ρε+

Ηγούμενη:

Η τετράμετρη παρουσίαση χτίζεται μέσα από τη διανθισμένη επανάληψη εναλλάξ στα δυο όργανα ενός βασικού μοτίβου.

Μέτρα 21 – 22:



Μέτρα 23-24: Διανθισμένο βασικό μοτίβο ηγούμενης



Μέτρα 25-26: Η δίμετρη **συνέχιση** βασίζεται και αυτή με τη σειρά της στη βασική μουσική χειρονομία $5^{\wedge}-4^{\wedge}-3^{\wedge}$ που συναντήσαμε ήδη τόσο στο α' θέμα όσο και στη μετάβαση:



Πτώση, ΑΑΠ μέτρα 27-28. Τέλος, η πτώση χτίζεται αρχής γενομένης από τη συμπίκνωση του μοτίβου της συνέχισης που καταλήγει σε ΑΑΠ και επεκτείνει εν συνεχεία την πέμπτη Λα της τονικότητας με τρόπο ανάλογο εκείνου που συναντήσαμε ήδη στο σημείο διάμεσης τομής:



Ακόλουθη:

Η επτάμετρη ακόλουθη της σύνθετης αυτής περιόδου, που ακολουθεί επίσης το μορφολογικό πρότυπο της πρότασης, επαναλαμβάνει, καταρχάς, διανθισμένη την παρουσίαση και συνέχισή της, ενώ η δίμετρη πτώση της ηγούμενης συμπυκνώνεται τώρα σε ένα μόνο μέτρο, που περιλαμβάνει μια ΤΑΠ στη Ρε μείζονα (μ. 35):

Μέτρο 35: ΤΑΠ



Καταληκτική Περιοχή (μέτρα 36 – 46) η οποία ξεκινά με μια περαιτέρω τετράμετρη αξιοποίηση (μ. 36- 40) κατ' αρχάς στο πρώτο πιάνο, της οικείας μας χειρονομίας $5^{\wedge}-4^{\wedge}-3^{\wedge}$ και εξελίσσεται μέσα από χρωματικές κατιούσες κινήσεις σε επιβεβαίωση της Ρε+ μέσω ΤΑΠ:

Μέτρα 36-40: ΚΠ και ΤΑΠ.



Στα μ. 40 – 43 το δεύτερο πιάνο επαναλαμβάνει αυτούσιο το παραπάνω τετράμετρο, ενώ η έκθεση ολοκληρώνεται με μια σύντομη τετράμετρη coda, όπου τα δυο όργανα εναλλάσσονται επαναλαμβάνοντας έναν πτωτικό σχηματισμό ΤΑΠ στη Ρε+.

Μέτρα 45 - 46: ΤΑΠ στη Ρε+



2.2.2.2. Ανάπτυξη (μ. 49-70)

Μέτρα 49 – 64: μακροσκελής εναρκτήρια σύνθετη περίοδος, με θεματικό υλικό συγγενές με το κύριο θέμα (λ.χ. και πάλι αξιοποιείται η διαδοχή $5^{\wedge}-4^{\wedge}-3^{\wedge}$ στην κεφαλή της περιόδου αυτής), που δομείται ως εξής:

Ηγούμενη (μ. 49 – 56): πρόταση στο πιάνο II αποτελούμενη από

- Παρουσίαση (δίμετρη ΒΙ μ. 49 – 50, που επαναλαμβάνεται έναν τόνο χαμηλότερα στα μ. 51 – 52 οδηγώντας σε ΑΑΠ στην τονική Ρε+),
- Συνέχιση (μ. 53 – 54)
- Πτώση (μ. 55 – 56)

Μέτρα 49- 54: Θεματικό υλικό Ανάπτυξης συγγενές με το ΚΘ



Μέτρα 55-56: ΤΑΠ, αλλά χωρίς καθαρό καταληκτικό χαρακτήρα λόγω της κίνησης της μελωδίας προς το Λα.



Ακόλουθη: (μ. 57 – 64), στο πιάνο I, πρόταση όπου επαναλαμβάνονται τα μέτρα 49 – 52 με μεταφορά άνω οκτάβας, και ακολουθεί διανθισμένη επανάληψη της συνέχισης των μ. 53 – 54, και η όλη περίοδος φαίνεται να οδηγείται προς ΤΑΠ στο μ. 64 – όπου όμως εν τέλει η πτώση αποδεικνύεται απατηλή, καθώς η αναμενόμενη Ρε+ αντικαθίσταται από Ρε-:

Μέτρα 57-64: Ακόλουθη. ΤΑΠ (απατηλή): Ρε-



Ακολουθεί μετάβαση στη Σολ+ (μέτρα 64 – 70), με οδηγό νέο θεματικό υλικό στο πιάνο I:

Μέτρα 64- 66: Νέο θεματικό υλικό στο πιάνο I



Μέτρα 69 – 70: η εμφάνιση του ντο φυσικού μετατρέπει τη Ρε+ σε ενεργή δεσπόζουσα, και η φόρμα οδηγείται στην επανέκθεση, στην αρχική τονικότητα Σολ+



2.2.2.3. *Επανάκθεση (μ. 71-117)*

Μέτρα:

71-82 = Α' θέμα (Αυτούσιο): Υβριδική μορφή 1: μ. 71-74: ΒΙ, μ. 75-78: ΑΙ, ΑΑΠ, μ. 79-82: διανθισμός της ΑΙ – ΤΑΠ.

83-90 = Μετάβαση στο Β' θέμα. Μ. 90: ΗΠ

Μέτρο 90: ΗΠ



Μέτρα 91-98: Β' θέμα στην Τονική (Σολ+)

The image shows a musical score for measures 91-98. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system also has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is in the tonic key (Sol+). The score includes dynamic markings such as sf (sforzando) and p (piano).

Μέτρα 99- 105: Συνέχιση/ επέκταση θέματος – ΑΑΠ.

Μέτρο 105: ΑΑΠ.



Μέτρα 106-117: Ουσιώδης Δομική Κατάληξη – ΤΑΠ.



2.2.3. Τρίτο Μέρος

- Molto Allegro
- Τονικότητα: Ρε μείζων
- Μέτρο: 2/4
- Μορφή σονάτας rondo³³ - διακρίνουμε τρεις περιτροπές.

1^η περιτροπή

Κύριο Θέμα (μέτρα 1 - 16) στη Ρε μείζονα: περίοδος – μ. 1-8: ηγούμενη, μ. 9-16: ακόλουθη.

Μέτρα 1- 8: Ηγούμενη



Μέτρα 9-16: Ακόλουθη.

Μετάβαση από την Τονική στη Δεσπόζουσα (μέτρα 17 – 40), και Διάμεση Τομή μέτρο 41



³³ Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, ΣΕΑΒ:2015, σελ. 221

Δευτερεύον Θέμα (μέτρα 42 – 57) στην V ελάσσονα (Λα ελάσσονα) - περίοδος.

Μέτρα 42-49: Ηγούμενη



Μέτρα 50-58: Ακόλουθη



Μ. 85-99: δεύτερο μέρος του ΔΘ, επιστροφή στη Λα+, νέο θεματικό υλικό, χαρακτήρας χορικού



Καταληκτική Περιοχή (μέτρα 100 – 138)

2^η περιτροπή

Κύριο Θέμα (μέτρα 138 -154) αυτούσιο στην I.

Μετάβαση (μέτρα 154-229)

Διάμεση Τομή (μέτρο 230)

Δευτερεύον Θέμα (μέτρα 231-246) σε περιβάλλον τονικής ελάσσανος.

Μέτρα 231- 238: Ηγούμενη



Μέτρα 239-246: Ακόλουθη



Δεύτερο μέρος του ΔΘ (μέτρα 278 – 239), Ρε+, νέο θεματικό υλικό

Καταληκτική Περιοχή (μέτρα 293 – 329)

Αναμετάβαση (μέτρα 329 – 345)

3^η περιτροπή

ΚΘ (μέτρα 345 – 361) στην I.

Coda (μέτρα 361 – 390)

Μέτρα 383 – 390: Coda



3. Μέρος δεύτερο: ζητήματα ερμηνείας

3.1. Ζητήματα ήχου: η επιλογή των οργάνων

Ένα βασικό προκαταρκτικό ερώτημα όσον αφορά την ερμηνεία του έργου που μελετάμε εδώ, αφορά το τι είδους όργανα είχε υπόψη του ο συνθέτης γράφοντάς το. Πράγματι, και ανεξάρτητα από τα όργανα που εντέλει μπορούμε να διαθέτουμε σήμερα, έχει σημασία να γνωρίζουμε για τι είδους όργανα προοριζόταν αρχικά το έργο, καθώς η πληροφορία αυτή θα μας κατευθύνει ως προς τον επιθυμητό ήχο, την άρθρωση, τη χρήση πεντάλ κ.λπ.

Ανέφερα ήδη στην εισαγωγή της εργασίας κάποιες γενικές πληροφορίες σχετικά με τα πληκτροφόρα εν χρήσει την εποχή του Mozart και τα όργανα που διέθετε το περιβάλλον του. Εξειδικεύοντας τώρα περαιτέρω το ερώτημα στην περίπτωση του έργου που μας απασχολεί εδώ, θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Mozart γενικά δεν ξεπερνούσε στα έργα του για πληκτροφόρα το συνηθισμένο εύρος από πέντε οκτάβες, με μια σημαντική εξαίρεση: ακριβώς τη Σονάτα αυτή για δυο πληκτροφόρα σε Ρε μείζονα, K.448, όπου, στο μ. 98 του τρίτου μέρους, απαιτείται ένα φα^{#3}. Δεν μπορούμε να υποθέσουμε ότι πρόκειται για αβλεψία εκ μέρους του συνθέτη, διότι η ευκολία με την οποία ο Mozart συνήθως διαχειρίζεται τους περιορισμούς της έκτασης των οργάνων που χρησιμοποιεί, είναι πραγματικά εντυπωσιακή: πάντα βρίσκει έναν τρόπο να κάνει τη μελωδική χειρονομία να ακούγεται ‘φυσική’, χωρίς ποτέ να υπερβαίνει τα όρια των οργάνων που διαθέτει. Ούτε στέκει και η υπόθεση ότι εν προκειμένω το φα³ ενός συνηθισμένου οργάνου απλώς για τις ανάγκες του συγκεκριμένου έργου θα κουρδίζονταν ένα ημιτόνιο ψηλότερα, διότι το φυσικό φα³ αξιοποιείται επίσης συχνά σε αυτό το έργο³⁴. Μπορεί αυτή η υπέρβαση της συνήθους έκτασης των πληκτροφόρων οργάνων της εποχής εκείνης να οδηγήσει σε κάποια συμπεράσματα ως προς το όργανο, για το οποίο προοριζόταν το συγκεκριμένο έργο; Πάντως, είναι γνωστό ότι η έκταση ενός σωζόμενου *fortepiano* από τον κατασκευαστή Anton Walter (1752 – 1826)³⁵ φτάνει κατ’ εξαίρεση μέχρι το σολ³, και γνωρίζουμε επίσης ότι η οικογένεια της μαθήτριάς του Maria Anna Barbara von Ployer³⁶, με την οποία ο Mozart έπαιξε το 1784 τη σύνθεση αυτή, είχε πράγματι στην κατοχή της ένα τέτοιο όργανο.

Εφόσον η παραπάνω επιχειρηματολογία είναι ορθή, έχουμε λοιπόν να κάνουμε σε κάθε περίπτωση με δύο *fortepiano* και όχι με οποιαδήποτε όργανα με πένες, όπως τσέμπαλα, πράγμα που καθιστά την απόδοση του έργου από σύγχρονα όργανα πλησιέστερη στην αίσθηση της εποχής εκείνης.

Εντούτοις, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι το *fortepiano* της εποχής εκείνης είχε ένα διαφορετικό χρώμα από το σύγχρονο πιάνο, ως απόρροια του μηχανισμού και της όλης κατασκευής.

³⁴ Eva & Paul Badura – Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano pieces and Other Compositions*, Taylor & Francis: 2008, β’ εκδ., σελ. 38-39.

³⁵ Michael Latham, *Walter, (Gabriel) Anton*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29863>, ημερομηνία προσπέλασης: 9/1/2022.

³⁶ Ludwig Ritter von Köchel, *Wolfgang Amade Mozarts*, Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig: 1719, σελ. 467.

Πράγματι, το ηχείο του *fortepiano* ήταν μικρότερο, το πλαίσιο ξύλινο και όχι μεταλλικό, και οι χορδές του πιο λεπτές, στοιχεία που οδηγούσαν σε λιγότερο ισχυρό ήχο – κάτι που θα πρέπει ο σύγχρονος ερμηνευτής να λαμβάνει υπόψη του λ.χ. στα μέρη που σημειώνονται *ff*: η δυναμική αυτή ένδειξη δεν θα πρέπει λ.χ. σε καμιά περίπτωση να αποδίδεται με τρόπο ανάλογο ενός *ff* στη μουσική του Liszt, που διέθετε όργανα με πολύ διαφορετικά χαρακτηριστικά. Επίσης, ο μηχανισμός του *fortepiano* ήταν εξαιρετικά ελαφρύς, με αποτέλεσμα το δάχτυλο να μην χρειάζεται την δύναμη που θα ασκήσει κάποιος σε ένα σημερινό πιάνο, και η διάρκεια της νότας στο *fortepiano* ήταν πολύ πιο σύντομη. Σε ένα σύγχρονο πιάνο, η διάρκεια μιας νότας είναι μεγαλύτερη, ενώ στο *fortepiano*, ήδη από την ατάκα της, έχει σχεδόν σβήσει. Αυτό ευνοούσε μια σαφήνεια στην άρθρωση της μελωδικής γραμμής, καθώς και το παίξιμο *detaché*, ενώ το *legato* στα όργανα αυτά ήταν αρκετά λιγότερο αυτονόητο, και απαιτούσε ιδιαίτερο χειρισμό. Παράλληλα, ο ελαφρύς μηχανισμός του *fortepiano* έδινε μεγάλη ευκολία στην εκτέλεση των ποικιλιμάτων, ενώ βοηθούσε για την καθαρή άρθρωση κάθε είδους περασμάτων σε γρήγορο tempo. Το σημερινό πιάνο είναι αρκετά πιο βαρύ, ενώ ευνοεί περισσότερο το *legato* παρά το *detaché* παίξιμο: έτσι, χρειάζεται προσεκτικός έλεγχος του βάρους κατά το παίξιμο, ιδιαίτερη προσοχή στην απόδοση του ανάλαφρου *detaché* και των ποικιλιμάτων, προκειμένου να πλησιάσει κανείς την κατάλληλη απόδοση ενός έργου γραμμένου για *fortepiano*, τουλάχιστον όπως το είχε κατά νου ο συνθέτης της εποχής εκείνης.

3.2. Ζητήματα tempo

Οι σκέψεις που ακολουθούν βασίζονται στο σχετικά πρόσφατο βιβλίο του Helmut Breidenstein *Mozarts Temposystem*³⁷. Σύμφωνα με τον Breidenstein, ο οποίος βασίζει τη μελέτη του σε ένα μεγάλο αριθμό πηγών της εποχής, τα βασικά *tempi* των μερών στη μουσική του Mozart προκύπτουν στην πραγματικότητα από έναν συνδυασμό ενδείξεων: α) από το είδος του μέτρου, β) από τις ελάχιστες αξίες που περιέχει ένα μέρος και, βέβαια, γ) από την ιταλική ένδειξη που τίθεται από το συνθέτη στην αρχή κάθε μέρους. Αυτές οι ενδείξεις, όταν αξιοποιούνται συνδυαστικά, είναι εξαιρετικά χρήσιμες στη σωστή επιλογή του βασικού tempo από το σημερινό εκτελεστή, συμβάλλοντας στον ορισμό μιας κάθε φορά μοναδικής μουσικής χειρονομίας με σημαντικές περαιτέρω επιπτώσεις και σε πολλούς άλλους παράγοντες εκτός του tempo: στον τρόπο παιξίματος, στη δυναμική, στην άρθρωση, στην ίδια τη ροή της μουσικής. Αποτελούν πράγματι ένα ουσιαστικό μέρος της μουσικής σύνταξης του Mozart επιτρέποντας στον ερμηνευτή να συνδυάσει προσαρμοστικότητα, ευελιξία και ακρίβεια, και βοηθώντας τον να απελευθερώσει εν τέλει τη μουσική από το χαρτί και να την αναγάγει στον πραγματικό χρόνο.

Όσον αφορά το συγκεκριμένο έργο, η εφαρμογή των παραπάνω οδηγεί στα εξής συμπεράσματα:

³⁷ Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo- System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis*, Tectum Verlag: 2019, γ' εκδ, σελ. 245.

3.2.1. Πρώτο μέρος:

- Βασική ένδειξη: *Allegro con spirito*.
- Μέτρο 4/4.
- Ελάχιστη αξία: δέκατα έκτα.

Η ένδειξη του Mozart *Allegro con spirito* κινείται συνήθως μεταξύ των ενδείξεων *Allegro* και *Molto Allegro*. Ο Breidenstein παραθέτει μια σειρά άλλων μερών που όλα χαρακτηρίζονται από το συνθέτη ως *Allegro con spirito*, που είναι σε μέτρο τεσσάρων τετάρτων, και που μπορούν να δώσουν στον ερμηνευτή μια συνολικότερη ιδέα του χαρακτήρα που ο συνθέτης συνδέει με αυτό τον όρο σε αυτού του είδους το μέτρο, όπως για παράδειγμα η Σονάτα για πιάνο σε Ρε μείζονα Κ. 311 α' μέρος, η Συμφωνία σε Ρε μείζονα Κ. 181, α' μέρος, και η Συμφωνία σε Ρε μείζονα (Haffner – Sinfonie) Κ.385, επίσης α' μέρος. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι πολλά από τα μέρη αυτά (όπως όλα τα παραπάνω παραδείγματα) είναι, επιπλέον, σε τονικότητα Ρε μείζονα, μια κατεξοχήν 'ορχηστρική' τονικότητα, κάτι που συνάδει πλήρως με την πλούσια υφή της Σονάτας για δυο πληκτροφόρα Κ. 448 που μας απασχολεί εδώ. Μολονότι στην αλληλογραφία του συνθέτη ή σε λοιπές πηγές της εποχής δεν διασώζεται κάποια ένδειξη για το α' μέρος της συγκεκριμένης Σονάτας, εντούτοις, σε ένα γράμμα προς τον πατέρα του, ο Mozart αναφέρεται στο πρώτο μέρος της Haffner – Sinfonie Κ.385 γράφοντας ότι «το πρώτο *Allegro con spirito* πρέπει να παιχτεί ζωνρά»³⁸. Σε κάθε περίπτωση, βλέπουμε ότι στη μουσική αυτή το tempo, τονικότητα και χαρακτήρας μοιάζουν στενά συνδεδεμένα.

3.2.2. Δεύτερο μέρος:

- Βασική ένδειξη: *Andante*
- Μέτρο 3/4
- Ελάχιστη αξία: τριακοστά δεύτερα.

Ο Breidenstein επισημαίνει ότι πρέπει κανείς να είναι προσεκτικός από την αρχή στην εκτέλεση αυτών των μερών, διότι ένα *Andante* μπορεί να αρχίζει με μεγαλύτερες αξίες και ο εκτελεστής να παρασυρθεί στην επιλογή ενός ταχύτερου tempo, το οποίο θα αναγκαστεί αργότερα να 'απλώσει' όταν συναντήσει τις μικρότερες αξίες³⁹. Εντούτοις, ο όρος *Andante* δεν αφήνει περιθώρια να βασιστεί ο ερμηνευτής σε έναν παλμό ογδών (μέτρημα 'στα έξι'): θα πρέπει να διατηρηθεί κατά το δυνατόν η έννοια του παλμού τετάρτων (μέτρημα 'στα τρία').

Άλλα έργα με αυτή την ένδειξη και μέτρο, που παραπέμπουν σε ανάλογο χαρακτήρα, είναι: η Συμφωνία σε Ρε μείζονα (Pariser Sinfonie), δεύτερο μέρος, Κ.297, 12 ντουέτα για δυο κόρνα, νο.3, Κ.487 και το κοντσέρτο σε Μι ύφεση για δυο πιάνο (και ορχήστρα), δεύτερο μέρος, Κ.365.

³⁸ Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo- System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis*, Tectum Verlag: 2019, γ' εκδ, σελ. 98.

³⁹ Ο.π., σελ. 180.

3.2.3. Τρίτο μέρος:

- Βασική ένδειξη: *Molto Allegro* (αλλά όχι *Presto*)
- Μέτρο 2/4.
- Ελάχιστη αξία: δέκατα έκτα.

Και σε αυτό το μέρος, ο εκτελεστής πρέπει να είναι προσεκτικός στην επιλογή του tempo, προκειμένου να μπορέσει να αποδώσει καθαρά την τρίλια των μ. 4, 12 κ.τ.λ., που αντιπροσωπεύει την ελάχιστη φθογγική αξία του μέρους⁴⁰. Ένα ακόμη παράδειγμα μέρους με ίδιο μέτρο και βασική ένδειξη, σπάνιος συνδυασμός στο έργο του Mozart, είναι η Σερενάτα σε Σι ύφεση για πνευστά και κοντραμπάσο, έβδομο μέρος, Finale, K.361.

3.3. Ζητήματα χαρακτήρα

Το ενδιαφέρον ζήτημα της περιγραφής του χαρακτήρα των μερών του K. 448 επέλεξα να το προσεγγίσω μέσα από τα εργαλεία που προσφέρει το είδος εκείνο μουσικής σημειωτικής που έλκει την καταγωγή του από το σύγγραμμα του Leonard Rattner *Classic Music – Expression, Form and Style*. Η κατεύθυνση αυτή, που έκτοτε ακολουθούν σημαντικοί μελετητές, βασικά αναζητά στα υπό εξέταση έργα μιας συγκεκριμένης εποχής ‘μουσικούς τόπους’, δηλαδή κάθε είδους μουσικές χειρονομίες που φέρουν μαζί τους συγκεκριμένες συνδηλώσεις στο πλαίσιο ενός δεδομένου κάθε φορά μουσικού ιδιώματος. Οι ‘τόποι’ αυτοί μπορούν να αφορούν κάθε είδους στοιχεία του μουσικού λόγου: μοτίβα, συνοδευτικά σχήματα, υφή, αρμονικές διαδοχές, ρυθμικά σχήματα, ακόμα και μορφές ή είδη ρυθμικής αγωγής.

Στο πλαίσιο του μουσικού ιδιώματος του Mozart μπορούμε, στο έργο που μελετάμε, να εντοπίσουμε κάποιους τέτοιους τόπους σε δυο τουλάχιστον επίπεδα: α) στο επίπεδο του συνολικού χαρακτήρα κάθε μέρους, όπως αυτός δηλώνεται κυρίως στην αρχή του, και β) στο επίπεδο επιμέρους μικρότερων ή μεγαλύτερων επεμβάσεων στο εσωτερικό των παραπάνω μερών, που εμπλουτίζουν τα μέρη αυτά με ‘πινελιές’ διαφορετικού κάθε φορά χαρακτήρα, αντίθετου με τον αρχικό χαρακτήρα κάθε μέρους. Εδώ, για παράδειγμα, διαβάζω με ενδιαφέρον τον Hatten να παρατηρεί ότι «ένα οικείο στολ γίνεται θεματικό (*topical*), όταν εισάγεται χωρίς να χαθεί η ταυτότητά του μέσα σε αντιθετικά πλαίσια»⁴¹

Η πρακτική σημασία μιας τέτοιας προσέγγισης όσον αφορά την ερμηνεία είναι μεγάλη, καθώς η αποσαφήνιση του ‘τοπικού’ περιεχομένου ενός μέρους ή αποσπασμάτων ενός μέρους και πάλι μπορεί να καθοδηγήσει τον ερμηνευτή σε κρίσιμες επιλογές, όπως ο ήχος, η άρθρωση, η ελαστικότητα του βασικού tempo κ.λπ.

⁴⁰ Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo- System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis*, Tectum Verlag: 2019, γ' εκδ, σελ. 144.

⁴¹ W. Dean Sutcliffe, *Topics in chamber Music*, στο *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka (επιμ.), Oxford University Press: 2014, σελ. 140.

Στο συγκεκριμένο έργο, με βάση και την σχετική βιβλιογραφία⁴², μπορούν, κατά τη γνώμη μου, να απομονωθούν τουλάχιστον οι εξής βασικοί τύποι:

- A) ο στρατιωτικός τύπος, που μοιάζει να διέπει συνολικά το πρώτο μέρος,
- B) ο ποιμενικός – λυρικός τύπος, που μοιάζει να διέπει συνολικά το δεύτερο μέρος, και
- Γ) ο τύπος της δεξιοτεχνίας – του λαμπερού ύφους, που μοιάζει να διέπει συνολικά το τρίτο μέρος.

Βεβαίως, σχεδόν κάθε φράση σε όλο το έργο χρωματίζεται από τον Mozart με επιμέρους αναφορές σε άλλους τύπους, όπως:

- A) περάσματα σε λόγιο ύφος,
- B) περάσματα σε ύφος gallant (κομψό ύφος),
- Γ) περάσματα σε ύφος ορχηστρικής ουβερτούρας
- Δ) περάσματα σε ύφος cantabile

Τέλος, στο επίπεδο της υφής και της γραφής για δυο πληκτροφόρα στο σύνολο του έργου, διαρκώς αισθητός είναι ο τύπος της δεξιοτεχνίας ή του κοντσέρτου.

Τα παραπάνω θα προσπαθήσω να τα εντοπίσω στα τρία μέρη του K. 448.

3.3.1. Πρώτο μέρος

Το πρώτο μέρος του έργου φαίνεται να διέπει κατ' αρχάς ο στρατιωτικός τύπος.

Όπως προαναφέρθηκε, οι τύποι οδηγούν σε κάποιες συνδηλώσεις στο νου των ακροατών μέσω διάφορων χαρακτηριστικών χειρονομιών, είτε πρόκειται για εμβληματικούς ρυθμούς, είτε για διάφορα σχήματα σαλπισμάτων (όπου συμπεριλαμβάνονται λ.χ. και οι λεγόμενες '5^{ες} του κόρνου', που εντούτοις ανήκουν ταυτόχρονα και στον λεγόμενο κυνηγετικό τύπο). Γενικά, ο στρατιωτικός τύπος είναι ο πρώτος που ταυτοποιήθηκε απ' τους συγγραφείς του 18^{ου} αιώνα, όπως φαίνεται από συγκεκριμένα περάσματα και οι περιγραφές της εποχής για ακούσματα που απομιμούνται τις τρομπέτες και τα τύμπανα, και που τοποθετούνται ξεκάθαρα στον κόσμο του πολέμου⁴³. Για παράδειγμα, ο Daniel Gottlob Türk, στο εγχειρίδιό του *Klavierschule* του 1789, παρατηρεί ότι: «Αφού ο χαρακτήρας του πραγματικού εμβλητικού είναι γενναίος, τολμηρός και ξεσηκωτικός, η εκτέλεσή του επιβάλλεται να είναι δυναμική. Οι παρεστιγμένες νότες ειδικά απαιτούν ένα γεμάτο και εμφοτικό παίξιμο»⁴⁴.

Τα παραπάνω έχουν εφαρμογή ήδη από την εισαγωγή του έργου:

⁴² *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka (επιμ.), Oxford University Press: 2014.

⁴³ Andrew Haringer, *Hunt, Military and Pastoral Topics*, στο *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka (επιμ.), Oxford University Press: 2014, σελ. 217..

⁴⁴ Andrew Haringer, *Hunt, Military and Pastoral Topics*, στο *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka (επιμ.), Oxford University Press: 2014, σελ. 220.

Μέτρα 1 – 4:

Η εισαγωγή αυτή έχει έναν εμφανή εμβατηριακό χαρακτήρα, λόγω των παρεστιγμένων, των άρσεων του τρίτου μέτρου με τρίηχα τριακοστών δευτέρων, αλλά και της γραφής των δυο πληκτροφόρων, που καλύπτει σε οκτάβες μια ευρεία έκταση και μοιάζει να απομιμείται μια ορχηστρική εισαγωγή: ο στρατιωτικός τόπος εδώ μοιάζει να συνδυάζεται με τον τόπο της ορχηστρικής εισαγωγής, για τον οποίο ο Sulzer υποστηρίζει ότι εκφράζει: «(...) το τελετουργικό μεγαλείο που πρέπει να είναι προσαρμοσμένο στις εκάστοτε συνθήκες μέσα στις οποίες εμφανίζεται. Υπογραμμίζεται από δυναμική ενορχήστρωση σε όλες τις φωνές, (αρμονικό πλούτο) και ένα επίσημο, ισχυρά καθορισμένο μέτρο». Την ίδια περίπου εποχή, ο Türk αναφέρεται στην *entrée* ως μια «σύνθεση με εμβατηριακό χαρακτήρα», η οποία «απαιτεί μάλλον ένα αργό τέμπο και μια δυναμική εκφορά, προσαρμοσμένη στον σοβαρό χαρακτήρα της»⁴⁵.

Άλλο ένα δείγμα ‘στρατιωτικού’ ύφους αποτελούν τα μέτρα 5 - 9, αφού παρατηρεί κανείς στο αριστερό χέρι του πρώτου πιάνου ένα επαναλαμβανόμενο ‘Ρε’, το οποίο θα μπορούσε να παραπέμπει στο ρυθμό ενός τυμπάνου, ενώ οι άνω φωνές αναπτύσσουν ένα εξαγγελτικό σχήμα σαλπίσματος.

Μέτρο 6 - 9: πρώτο πληκτροφόρο:

⁴⁵ Andrew Haringer, *Hunt, Military and Pastoral Topics*, στο *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka (επιμ.), Oxford University Press: 2014, σελ. 222 -223.

Ο συγκεκριμένος τρόπος γραφής μοιάζει περιέργως να συνδέεται με την τονικότητα Ρε μείζονα, τονικότητα κατ' εξοχήν 'ορχηστρική'. Για παράδειγμα, οι ομοιότητες της αρχής του Κ. 448 με τη Σονάτα σε Ρε μείζονα Κ. 284 είναι χαρακτηριστικές:

Σονάτα Σε Ρε μείζονα KV. 284, μέτρα 1 - 8



Αν και το στρατιωτικό ύφος φαίνεται να είναι ο εισαγωγικός πυλώνας του πρώτου μέρους, εντούτοις ο Mozart χρωματίζει κατ' οδόν τη μουσική και με άλλους τρόπους, όπως το λόγιο ύφος, το κομψό ύφος, το δεξιοτεχνικό (λαμπερό) ύφος, και το λεγόμενο ύφος Corelli. Ακολουθούν παραδείγματα:

Μέτρα 34 – 41: δευτερεύον θέμα - κομψό ύφος



Μέτρα 81 – 89: Λόγιο ύφος – fugato





Μέτρα 65 – 68: ύφος Corelli (Αν και έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι πρόκειται για troping⁴⁶, αφού το 1^ο πιάνο περιέχει το στυλ Corelli, ενώ το 2^ο τον τόπο της δεξιοτεχνίας).



3.3.2. Δεύτερο μέρος

Σύμφωνα με τον Brossard (1655 – 1730)^{47 48}, ο ποιμενικός τόπος γενικά εκφράζεται με ‘μια μελωδία γραμμένη με πολύ γλυκό, εύκολο και ευγενικό τρόπο, ως μίμηση εκείνων των μελωδιών που οι ποιμένες υποτίθεται ότι πρέπει να παίζουν’. Παράλληλα, η μουσική στο ύφος αυτό συνήθως τείνει να αποτελείται από μικρές φράσεις, δίχως περιπλοκότητα στη δομή τους, και η μελωδία συχνά συνοδεύεται από μια δεύτερη φωνή σε τρίτες ή έκτες. Συχνά, η pastorale συνδέεται με τους χορούς musette και siciliana. Σύμφωνα με τον Sulzer, η pastorale είναι «ένα μικρό κομμάτι σχεδιασμένο για χορό και παρόμοιο με τη musette, που έχουμε ήδη περιγράψει. (1) Έχει δύο χρόνους σε κάθε μέτρο, αλλά το τέμπο του είναι πιο αργό από εκείνο της musette

⁴⁶ Στην ορολογία της συγκεκριμένης κατεύθυνσης σκέψης, σε περιπτώσεις όπου διαπιστώνεται ταυτόχρονη χρήση διαφορετικών τόπων, πολλοί μελετητές μιλούν για ‘τρόπους’ (troping), λ.χ. Robert Hatten, *The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works*, στο *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka (επιμ.), Oxford University Press: 2014, σελ. 252.

⁴⁷ Yolande de Brossard, *Brossard, Sébastien de*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04079>, ημερομηνία προσπέλασης: 4/2/2022.

⁴⁸ Andrew Haringer, *Hunt, Military and Pastoral Topics*, στο *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka (επιμ.), Oxford University Press: 2014, σελ. 228.

(2)(ισοκρατήματα). Οι Ιταλοί γράφουν *pastorale* σε μέτρο 6/8, που δεν διαφέρουν από την *musette*». Ο Koch ορίζει την *pastorale* ως ένα απλό, χωριάτικο κομμάτι «στο οποίο εκφράζεται το τραγούδι στον εξιδανικευμένο κόσμο των ποιμένων. Είναι γενικά σε ένα αργό μέτρο των 6/8 και μοιάζει αρκετά με τη *musette* και τη *siciliana*, με μόνη διαφορά ότι παίζεται πολύ πιο αργά από το πρώτο και έχει περισσότερα παρεστιγμένα όγδοα από το δεύτερο»⁴⁹.

Στο δεύτερο μέρος της Σονάτας, μολονότι δεν συναντά εδώ κανείς παρά μερικά από τα παραπάνω στοιχεία, φαίνεται να κυριαρχεί κατ' αρχήν ο ποιμενικός τόπος (*pastorale*). Έτσι, λ.χ., το Κύριο Θέμα έχει εξαιρετικά απλή δομή, τόσο μελωδικά όσο και αρμονικά, οι φράσεις δεν είναι μακροσκελείς και ο αρμονικός ρυθμός είναι αργός.

Μέτρα 1-4: ποιμενικός τόπος



Μέτρα 49-52. [Όπου και πάλι αξίζει να αναφερθεί ο συνδυασμός των τόπων, αφού το αριστερό χέρι μιμείται των ήχο των τυμπάνων]



Όπως στο πρώτο μέρος, έτσι και εδώ, ο Mozart συνδυάζει και πάλι εξαιρετικά επιδέξια τους τόπους μεταξύ τους. Εντοπίζει κανείς, λχ. επιπλέον, τον τόπο της δεξιοτεχνίας.

⁴⁹ Ο.π., σελ. 224.

Μέτρα 23-24 τόπος της δεξιοτεχνίας.



3.3.3. Τρίτο μέρος

Στο τρίτο μέρος του έργου κυριαρχεί εμφανώς ο τόπος της δεξιοτεχνίας (brilliant style)⁵⁰. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον Daube το 1797, τον Türk το 1789 και τον Koch το 1802, και αναφέρεται στη χρήση γρήγορων περασμάτων για την δεξιοτεχνική επίδειξη ή το έντονο αίσθημα. Στο συγκεκριμένο μέρος παρατηρεί κανείς πολλούς αρπισμούς και πολλές κλίμακες, οι οποίες σε συνδυασμό με το γρήγορο tempo οδηγούν σε ένα λαμπερό παίξιμο. Για παράδειγμα, ήδη η αρχή του ΚΘ εμπεριέχει τον δεξιοτεχνικό τόπο, αφού το ίδιο το θέμα δομείται σε σκάλες και αρπές ως συνοδεία.

Μέτρα 11-16: τόπος δεξιοτεχνίας, συνοδευτικά αρπές στο αριστερό χέρι του 2^{ου} πιάνου.



Άλλο ένα παράδειγμα δεξιοτεχνίας είναι το παρακάτω, καθότι μπορεί κανείς να παρατηρήσει τους αρπισμούς και το unisono στα δυο πιάνο, τα οποία παίζουν επίσης την ελάχιστη αξία του μέρους, τα δέκατα έκτα.

⁵⁰ Roman Ivanovich, *The brilliant style*, στο *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka (επιμ.), Oxford University Press: 2014, σελ. 396.

Μέτρα 34- 40: δεξιοτεχνικός τόπος με αρπισμούς στην ελάχιστη αξία του μέρους.



Όπως νωρίτερα, έτσι και εδώ, ο Mozart χρωματίζει το έργο και με άλλους τρόπους, όπως είναι το 'Empfindsamer Stil' (αισθηματικό ύφος) και το σοβαρό εκκλησιαστικό ύφος (choral).⁵¹

Μέτρα 42-49. Αισθηματικό ύφος: η μελωδία έρχεται αναπάντεχα στην V ελάσσονα και η δομή της είναι απλή, τρυφερή θυμίζοντας τραγούδι⁵².



Εξίσου ενδιαφέρον παρουσιάζει και το ακόλουθο απόσπασμα, που θυμίζει χορικό, και παραπέμπει σε εκκλησιαστικό ή λόγιο ύφος.

Μέτρα 85-92: εκκλησιαστικό ύφος



⁵¹ Keith Chapin, *Learned Style and Learned Styles*, στο *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka (επιμ.), Oxford University Press: 2014, σελ.340.

⁵² Roman Ivanovich, *The brilliant style*, στο *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka (επιμ.), Oxford University Press: 2014, σελ. 397.

4. Κάποια ερμηνευτικά συμπεράσματα

Μια αναλυτική προσέγγιση όπως αυτή που διαγράφεται παραπάνω στις γενικές τουλάχιστον γραμμές της, μπορεί να είναι πολύ χρήσιμη στους ερμηνευτές όσον αφορά την ορθή απόδοση της μουσικής του παρελθόντος. Η προσέγγιση αυτή συνδυάζεται επωφελώς τόσο με την κατανόηση της δομής ενός έργου, όσο και με τις διαθέσιμες γνώσεις όσον αφορά τις συνθήκες και τους σκοπούς μιας σύνθεσης, το γενικό μουσικό ύφος κάθε εποχής, τα όργανα που οι συνθέτες είχαν υπόψη τους γράφοντας και στον ιδιαίτερο ήχο που αυτά παρήγαγαν, αλλά και σε στοιχεία όπως λ.χ. η σημασία που δινόταν στην καθαρή άρθρωση στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, ανεξαρτήτως του αν αυτή σημειώνονταν στην παρτιτούρα ή αφηνόταν στις εκτελεστικές συμβάσεις ή την ατομική πρωτοβουλία του εκτελεστή της εποχής εκείνης.

Επιπλέον, για το σημερινό ερμηνευτή η διάγνωση του ‘τοπικού’ περιεχομένου μπορεί να έχει σημαντική επίπτωση στις επιλογές του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο ‘λόγιος’ τόπος. Πράγματι, σύμφωνα λ.χ. με τον Türk⁵³, το λόγιο ύφος συνδέεται με το βαρύ και δεμένο παίξιμο, όπου ο εκτελεστής πρέπει να κρατήσει περισσότερο τη διάρκεια κάθε νότας και να φροντίσει να ακούγονται όσο πιο δεμένες γίνεται. Η αναγνώριση τέτοιου τοπικού περιεχομένου σε ένα απόσπασμα όπως εκείνο του *fugato* της ανάπτυξης του α΄ μέρους της Σονάτας Κ. 448 θα κατευθύνει λοιπόν το σημερινό ερμηνευτή σε ένα πιο δεμένο παίξιμο, σε αντίθεση με ό,τι έχει προηγηθεί. Αντίστοιχα, μπορεί κανείς να πει ως συμπέρασμα της διάγνωσης του ποιμενικού, του στρατιωτικού, του δεξιοτεχνικού κ.λπ. τύπου, που συνοδεύεται με αντίστοιχη προσαρμογή του ύφους της εκτέλεσης.

Όλα αυτά μπορούν να μας οδηγήσουν σε πληθώρα πρακτικών συμπερασμάτων για την καλύτερη εκτέλεση της μουσικής του παρελθόντος, χωρίς να χρειαστεί αναγκαστικά να προσδεθούμε στο άρμα μιας αυστηρά νοούμενης ‘ιστορικά τεκμηριωμένης’ ερμηνείας, στη χρήση οργάνων εποχής κ.λπ. Έτσι, στο συγκεκριμένο έργο που μας απασχόλησε παραπάνω, όταν χρησιμοποιούμε σημερινά όργανα (όπως συνήθως συμβαίνει), δεν χρειάζεται να παραμένουμε προσκολλημένοι σε μια στείρα και μηχανική απόδοση της παρτιτούρας, αλλά να αξιοποιούμε τα συμπεράσματα μιας μελέτης του τύπου που παρουσιάστηκε εδώ στις πιο γενικές γραμμές της, προσαρμόζοντας ανάλογα την εκτέλεση, με στόχο να αναδυθεί κάθε φορά ο πραγματικός χαρακτήρας του έργου. Στην προσπάθεια αυτή μπορεί να συμβάλουν παράλληλες και ταυτόχρονες προσεγγίσεις, όπως η μορφολογική ανάλυση, η ιστορική γνώση, η μελέτη των θεωρητικών συγγραμμάτων της εποχής, η θεώρηση του έργου στα στιλιστικά του συμφραζόμενα, αλλά και σημερινές προσεγγίσεις, όπως αυτή της τοπικής θεωρίας στην οποία αναφερθήκαμε.

⁵³ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Λειψία: 1789.

5. Βιβλιογραφία

Ελληνόφωνη:

- Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, ΣΕΑΒ:2015
- Νίκος Τσούχλος, *Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων – Μουσικοί εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού*, Αθήνα: 2011

Ξενόγλωσση:

- Andrew Haringer, Keith Chapin, Robert Hatten, Roman Ivanovich, W. Dean Sutcliffe, *Topics in chamber Music*, στο *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka (επιμ.), Oxford University Press: 2014.
- Bruce Alan Brown, Julian Rushton, *Gluck, Christoph Willibald, Ritter von*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11301>, ημερομηνία προσπέλασης: 3/1/2022.
- Bruce Alan Brown, *Starzer, Joseph (Johann Michael)*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26570>, ημερομηνία προσπέλασης: 3/1/2022.
- Simon P. Keefe (επιμ.), στο *The Cambridge Companion to Mozart*, Cambridge University Press: 2010, ε' εκδ.
- Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Λειψία: 1789, μτφρ. Νίκος Τσούχλος, *Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων – Μουσικοί εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού*, Αθήνα: 2011.
- Eva & Paul Badura – Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano pieces and Other Compositions*, Taylor & Francis: 2008, β' εκδ.
- Frank – Harald Gress, *Silbermann – 2. Organs, Saxony: Gottfried Silbermann*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45447>, ημερομηνία προσπέλασης: 9/1/2022.
- Hans Klotz, *Friderici*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10262>, ημερομηνία προσπέλασης: 17/1/2022.
- Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo- System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis*, Tectum Verlag: 2019, γ' εκδ.

- Jane Schatkin Hettrick, John A. Rise, *Salieri, Antonio*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24378>, ημερομηνία προσπέλασης: 3/1/2022.
- John W. Campbell, *Mozart and the Baron: Musical Patronage at Work*, στο *The Choral Journey*, 35:10, Μάιος 1995, <https://www.jstor.org/stable/23550330>, σελ. 17, ημερομηνία προσπέλασης: 22/10/2021.
- Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756, μτφρ. Νίκος Τσούχλος, *Τέχνη των Αισθημάτων και των Συγκινήσεων – Μουσικοί εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού*, Αθήνα: 2011.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica, *Bartolomeo Christofori*, στο *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Bartolomeo-Cristofori>, ημερομηνία προσπέλασης: 9/1/2022.
- Ludwig Ritter von Köchel, *Wolfgang Amade Mozarts*, Breitkopf & Härtel Musikverlag, Λειψία, εκδ. Alfred Einstein.
- Michael Latcham, *Walter, (Gabriel) Anton*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29863>, ημερομηνία προσπέλασης: 9/1/2022.
- Rudolf Angermüller, *Bonno, Giuseppe*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03538>, ημερομηνία προσπέλασης: 3/1/2022.
- Simon P. Keefe, *Auernhammer, Josepha Barbara*, στο *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cliff Eisen, Simon P. Keefe (επιμ.), Cambridge University Press: 2006, α' εκδ.
- Yolande de Brossard, *Brossard, Sébastien de*, στο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04079>, ημερομηνία προσπέλασης: 4/2/2022.

Παρτιτούρες:

- W.A. Mozart, *Sonata in D and Fugue For two Pianos*, Edwin Hugues (επιμ.), H.P.A, Schirmer: 1926.
- W.A. Mozart, *Sonata in D Major for two Pianos*, χειρόγραφο, στον ιστότοπο του imslp, [https://imslp.org/wiki/Sonata_for_2_Pianos_in_D_major%2C_K.448%2F375a_\(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Sonata_for_2_Pianos_in_D_major%2C_K.448%2F375a_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus)), ημερομηνία προσπέλασης: 17/2/2022.
- W.A. Mozart, *Sonate in D für zwei Klaviere*, Ernst Fritz Schmid (επιμ.), Κάσσελ: Bärenreiter – Verlag, 1955.