



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Πτυχιακό project

**ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΕΣ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΣΟΝΑΤΑ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ  
Κ.333 ΤΟΥ  
W.A. MOZART**

Ιορδάνης Αρζόγλου

A.M. msa18027

Επιβλέπων καθηγητής:  
Ιωάννης Ζγούρας

Θεσσαλονίκη, 2023

## Περιεχόμενα

Εισαγωγή	σελ. 3
Μεθοδολογία	σελ. 3
Κεφάλαιο 1: 1.1 Ιστορική αναδρομή	σελ.5
1.2 Η εξέλιξη της σονάτας κατά την περίοδο του κλασικισμού	σελ.6
1.3 Η Δομή της σονάτας	σελ.8
Κεφάλαιο 2: 2.1 Η σχέση του W.A. Mozart με το Πιάνο	σελ.10
2.2 Τα ηλεκτροφόρα όργανα του W.A. Mozart	σελ.12
2.3 Η αλληλογραφία γύρω από την σονάτα K.333	σελ.14
Κεφάλαιο 3: 3.1 Πίνακας συντομεύσεων – ακρωνύμια	σελ.16
3.2 Ανάλυση σονάτας: Μέρος 1 <sup>ο</sup> Allegro	σελ.17
Μέρος 2 <sup>ο</sup> Andante cantabile	σελ.20
Μέρος 3 <sup>ο</sup> Allegretto grazioso	σελ.22
Κεφάλαιο 4: Συμπέρασμα	σελ.27
Βιβλιογραφία	σελ.28

## Εισαγωγή

Στην τεράστια έκταση της μουσικής ιστορίας, λίγοι συνθέτες έχουν ξεχωρίσει όσο ο W.A. Mozart. Οι συνθέσεις του συνεχίζουν να αντηχούν στο πέρασμα του χρόνου, και να γοητεύουν γενιές και γενιές με την αβίαστη λυρική τους και την αρχιτεκτονική δομή τους. Ανάμεσα στο σύνολο του έργου του, η Σονάτα για πιάνο K.333 αποτελεί ένα λαμπερό κόσμημα, και παράθυρο στον κόσμο της μουσικής της εποχής του. Η σονάτα αυτή αποτελεί μια πύλη μέσα από την οποία μπορούμε να ρίξουμε μια ματιά στην περίπλοκη σχέση που είχε ο W.A. Mozart με το πιάνο. Το αντικείμενο μελέτης της εργασίας επικεντρώνεται στην ανάλυση της Σονάτας K.333, ως προς τα θεματικά μοτίβα, τη δομή και την αρμονική της γλώσσα.

## Μεθοδολογία

Η παρούσα εργασία μελετάει την σονάτα του W.A. Mozart K.333 σε Σι ύφεση μείζονα. Αρχικά ορίζει την σονάτα για πιάνο στον χρόνο. Έπειτα τον Μότσαρτ σε σχέση με αυτή τη φόρμα. Τέλος εμβαθύνει στη σονάτα K.333.

Το κεφάλαιο 1 εξετάζει την έννοια της σονάτας. Αρχικά παρουσιάζει μία ιστορική αναδρομή από την γέννηση του όρου «σονάτα» και κατ' επέκταση σονάτα για πιάνο, μέχρι την οριστικοποίηση της στον κλασικισμό. Καθώς περνάει μέσα από τις εποχές, θα δείξει πώς οι σταδιακές αλλαγές διαμόρφωσαν μία φόρμα που αποτέλεσε όχημα για την εξάπλωση της οργανικής μουσικής. Θα μιλήσει για προγενέστερα γειτονικά είδη και την κοινή πρακτική της εποχής. Έπειτα, τοποθετήσει την θέση της στην εποχή του κλασικισμού και θα περιγράψει την δομή της σονάτας σύμφωνα με την επικρατέστερη θεωρία σήμερα, την θεωρία των Hepokoski & Darcy στο «theory of sonata form» (Hepokoski & Darcy, 2011).

Το κεφάλαιο 2 θα ασχοληθεί με την σχέση του W.A. Mozart με το πιάνο. Η στενή σχέση του Μότσαρτ με το πιάνο υπήρξε καθοριστικός παράγοντας για τη διαμόρφωση της μουσικής του ταυτότητας. Το κεφάλαιο αυτό εμβαθύνει στη συγγένεια του Μότσαρτ με τα πληκτροφόρα όργανα, εξετάζοντας το ρόλο που

έπαιξε στη ζωή, τη σταδιοδρομία και την καλλιτεχνική του εξέλιξη. Όμως για να κατανοήσουμε πραγματικά το πλαίσιο στο οποίο ο W.A. Mozart συνέθεσε τη σονάτα K.333, είναι απαραίτητη η διερεύνηση των πληκτροφόρων που ήταν διαθέσιμα κατά την εποχή του. Το δεύτερο μισό του κεφαλαίου 2, εξετάζει την ποικιλία των πληκτροφόρων οργάνων που επηρέασαν τις συνθέσεις του. Ακόμα θα εξετάσει τις επιστολές και τα γραπτά του W.A. Mozart. Η αλληλογραφία του W.A. Mozart προσφέρει ένα παράθυρο στη δημιουργική διαδικασία, τις σκέψεις και τις φιλοδοξίες του, και είναι η μοναδική άμεση πηγή πληροφοριών για τη ζωή του συνθέτη.

Το κεφάλαιο 3 φτάνει στο κυρίως θέμα της εργασίας, την μορφολογική ανάλυση της σονάτας K.333 του W.A. Mozart. Η ανάλυση περιλαμβάνει τη δομή, τη θεματική ανάπτυξη, την αρμονική παλέτα και τις εκφραστικές αποχρώσεις της σύνθεσης, και μας δείχνει το βάθος και την πολυπλοκότητα του καλλιτεχνικού οράματος του συνθέτη.

Το πτυχιακό project θα ολοκληρώνεται με την εκτέλεση της σονάτας. Με αυτόν τον τρόπο, η εργασία θα αναδείξει τους παράγοντες που συνέβαλαν στην δημιουργία του μουσικού έργου και των δομικών και εκφραστικών στοιχείων που διερευνήθηκαν ενώ η μουσική εκτέλεση θα τελεσφορήσει τον αρχικό στόχο της μουσικής, να αγγίξει τις ψυχές των ακροατών.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## 1.1 ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Ο όρος "σονάτα" αναφέρεται συνήθως σε ένα μουσικό έργο, που μπορεί να αποτελείται από πολλά μέρη και προορίζεται για εκτέλεση από κάποιο σόλο όργανο ή μικρό σχήμα. Ενώ η περίοδος του κλασικισμού και του ρομαντισμού συνδέονται συνήθως με τις σονάτες που ακολουθούν μια συγκεκριμένη δομή, γνωστή ως μορφή σονάτας, ο τίτλος αυτός εμφανίζεται πολύ παλαιότερα, με ευρύτερες δομικές και υφολογικές σημασίες.

Ήδη από τον 13ο αιώνα, ο όρος "σονάτα" χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει κομμάτια για όργανα, όπως φαίνεται στην Προβηγκιανή λογοτεχνία και ακόμη και σε σκηνοθετικές οδηγίες θεατρικών έργων. Παρόμοιες λέξεις όπως «sonnets» και «sonada» χρησιμοποιήθηκαν επίσης σε ελισαβετιανά και γερμανικά χειρόγραφα για να περιγράψουν το σάλπισμα της τρομπέτας και φανφάρες (Mangsen, 2001). Καθώς η οργανική μουσική αυξανόταν σε δημοτικότητα στα τέλη του 16ου αιώνα, η "σονάτα" αναφέρεται συχνά, ως το αντίθετο της «cantata». Με αυτό τον τρόπο ήθελαν να ξεχωρίσουν την μουσική που δημιουργήθηκε για να τραγουδηθεί (cantata), με την μουσική που ηχεί (sonata) (Rosen, 1997, 31).

Μία προγενέστερη συγγενική φόρμα που αναπτύχθηκε στην Ιταλία κατά τα τέλη του 16<sup>ου</sup> και στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα είναι η «canzona». Πρόκειται για μεταγραφές ξένων τραγουδιών για οργανική μουσική ακλουθώντας τμηματική δομή. Ακόμη, στη Ιταλία βρίσκονται οι όροι «sonata da camera» δηλαδή σονάτα για δωμάτιο και «sonata da chiesa» δηλαδή σονάτα για εκκλησία. Μέχρι το 1700 το κύριο είδος είναι η σονάτα da chiesa (Mangsen/2001). Τον 17ο αιώνα, η canzona και η sonata da chiesa έγιναν μια δημοφιλής εναλλακτική του εκκλησιαστικού οργάνου, κατά τη διάρκεια της λειτουργίας και του εσπερινού. Είναι πιθανό οι μουσικοί να εκτελούσαν μεμονωμένα μέρη από αυτές τις σονάτες ώστε να ταιριάζουν στις απαιτήσεις της λειτουργίας. Το γεγονός αυτό, θα μπορούσε να εμπνεύσει τους συνθέτες να δημιουργήσουν σονάτες από μέρη που θα μπορούσαν να σταθούν αυτόνομα (Mangsen, 2001). Από την άλλη, η sonata da camera περιγράφεται στο Dictionaire de musique του Brossard το 1703 ως εξής:

«Πρόκειται στην πραγματικότητα για σουίτες με πολλά μικρά κομμάτια κατάλληλα για χορό, όλα στον ίδιο τρόπο ή στην ίδια τονικότητα. Αυτός ο

τύπος σονάτας αρχίζει συνήθως με ένα πρελούδιο ή σονατίνα που χρησιμεύει ως εισαγωγή για τα υπόλοιπα μέρη».

Μετά το 1700, η διάκριση μεταξύ της sonata da chiesa και της sonata da camera εξαφανίστηκε (Mangsen, 2001). Μέχρι το τέλος του μπαρόκ (που σηματοδοτείται το 1750), η σονάτα είχε πάρει την μορφή ενός ενιαίου κομματιού συνήθως με τρία ή τέσσερα μέρη, γρήγορα και αργά.

## **1.2 Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΣΟΝΑΤΑΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΥ**

Τον 18ο αιώνα η μουσική που παίζεται στους συναυλιακούς χώρους είναι η θρησκευτική μουσική, οι όπερες τα κονσέρτα και οι συμφωνίες. Πιο συγκεκριμένα, στην ιεραρχία της μουσικής πριν από το 1800, τα φωνητικά είδη (όπερα, ορατόριο και καντάτες) κυριάρχησαν, ενώ ακόμη και οι ανώτερες μορφές της ορχηστρικής μουσικής (συμφωνίες και κοντσέρτα) είχαν υποδεέστερη θέση. Ακόμη και ο Haydn και W.A. Mozart, που έκαναν τόσα πολλά για να αναβαθμίσουν το κύρος της οργανικής μουσικής προς το τέλος του 18ου αιώνα, θα θεωρούσαν δεδομένο ότι τα σημαντικότερα έργα τους ήταν όπερες, ορατόρια και λειτουργίες (Corneilson, 2003, 118). Με την πάροδο των χρόνων οι δημόσιες ή ημιδημόσιες συναυλίες οργανικής μουσικής αυξήθηκαν, στρέφοντας το ενδιαφέρον των συνθετών προς την λιγότερο «σοβαρή» μουσική. Για αυτό το λόγο οι συνθέτες της εποχής, θέλοντας να αναδείξουν την σημασία αυτών των έργων, εμπλουτίζουν την φόρμα σονάτας με στοιχεία από τα «σοβαρά» είδη της εποχής (όπερες, συμφωνίες, κονσέρτα). Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι και το τρίτο μέρος της σονάτας K.333 του W.A. Mozart, το οποίο μοιάζει με φινάλε κονσέρτου (Rosen, 1997, 45-46).

Τον 18ο αιώνα η δημοτικότητα της σονάτας εκτοξεύεται. «Αυτό αποδεικνύεται από τους καταλόγους τριών από τους μεγαλύτερους εκδοτικούς οίκους της εποχής. Στη Νυρεμβέργη, ο Haffner δημοσίευσε περίπου 300 σονάτες μεταξύ 1742 και 1766 από ένα σύνολο 500 εκδόσεων. Από αυτές, περίπου 240 ήταν για σόλο πληκτροφόρο. Στη Λειψία, ο Breitkopf απαρίθμησε περίπου 2200 σονάτες στον θεματικό κατάλογο των χειρόγραφων που διατηρούσε (από 1762 έως το 1787). Από αυτά τα χειρόγραφα, περίπου το 30% ήταν για σόλο πληκτροφόρο και ίσος αριθμός για σονάτες με συνοδεία πληκτροφόρου. Τέλος, η Artaria στη Βιέννη δημοσίευσε περισσότερες από 1800 σονάτες μεταξύ 1778 και 1858 εκ των οποίων οι μισές ήταν για

συνοδευόμενο πληκτροφόρο και περίπου το 40% για σόλο πληκτροφόρο» (Georgiou 2011, 63). Αυτό που δίνει στη μορφή της σονάτας την δημοτικότητα της είναι η αίσθηση αναλογιών και η δραματική (αφηγηματική) συνέχεια (Rushton, 1986, 217).

Στην αισθητική του κλασικισμού η δραματικότητα μεταφέρεται από την έκφραση μίας κατάστασης (κατά το μπαρόκ), στην δράση μεταξύ των καταστάσεων. Για παράδειγμα στα μενουέτα του J.S.Bach, η μουσική έχει έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα από την αρχή ως το τέλος. Όμως κάθε ένα από τα μενουέτα του, είναι τελείως διαφορετικό από τα υπόλοιπα. Στον κλασικισμό, οι συνθέτες βρίσκουν το ενδιαφέρον στις δράσεις, για αυτό στα μενουέτα του Haydn και του W.A. Mozart υπάρχουν διαφορετικά μουσικά γεγονότα στο ίδιο μενουέτο, ενώ ο γενικότερος χαρακτήρας του κομματιού, ως συνθέση, είναι παρόμοιος. Ο Domenico Scarlatti είναι από τα πρώτα δείγματα της αλλαγής. Στις σονάτες του για πιάνο, προσπαθεί να δημιουργήσει απότομες αλλαγές και συγκρούσεις. Έντονες αλλαγές τονικότητας, φραζάρισμα οργανωμένο σε περιόδους και κυρίως δραστικές αλλαγές ύφους (μέσω της άρθρωσης και της υφής) (Rushton, 1986, 186).

Μια χαρακτηριστική εξέλιξη στη γραφή της σονάτας είναι η μείωση της αντιστικτικής προσέγγισης. Η δημιουργία συνοδευτικών μοτίβων όπως το *alberti bass*<sup>1</sup>, θολώνει τα νερά στην μέχρι τότε ξεκάθαρη χρήση αντίστιξης και ενάρθμου μπάσου. Οι φράσεις αποκτούν περιοδικότητα, με πιο συνήθεις τις ομάδες των 4<sup>ων</sup>. Η αξιοποίηση του θεματικού υλικού γίνεται σε τέτοιο βαθμό όπου ακόμα και ένα πολύ μικρό θέμα μπορεί να αποδομηθεί και να αναδιαμορφωθεί με τέτοιο τρόπο που να απασχολήσει ένα ολόκληρο μέρος ενός έργου.

Γενικότερα, η σχέση των αναλογιών δημιουργεί ένα συνεχές παιχνίδι με τις προσδοκίες μας, είτε επιβεβαιώνοντας, είτε απορρίπτοντας (Rosen, 1997, 37). «...οι κλασικοί, επειδή οι φανεροί περιορισμοί δεν ήταν παρά ανάγκη για σαφήνεια, ήταν οι αυτοσχεδιαστές. Την εποχή του Haydn και του W.A. Mozart και για κάποιο καιρό ακόμα, η δομή της σονάτας ήταν γνωστή σε όλους και για αυτό αποτελούσε περιοχή πειραματισμών. Το κρυμμένο πνευματικό υπόβαθρο έδειχνε ορθολογισμό και έλεγχο, ενώ η εξωτερική επιφάνειά της φαντασία. Η ουσία αυτή μπορούσε να αναχθεί σε μία εικόνα του διαφωτισμού : οργανωμένη ελευθερία.» (Rushton, 1986, 218).

---

<sup>1</sup> Το *Alberti bass* είναι μία συγχορδιακή ρυθμική φιγούρα. Είναι ιδιαίτερα συνήθης στην μουσική του κλασικισμού.

### 1.3 Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΣΟΝΑΤΑΣ

Ο όρος «σονάτα» περιγράφει μεγάλο εύρος μουσικής, για αυτό και ο ορισμός της είναι δύσκολο να οριοθετηθεί. «Είναι όπως και η φούγκα, περισσότερο ένας τρόπος γραφής, παρά ένα μοντέλο» (Rosen, 1997, 29). Είναι πιθανό, ο όρος να ήταν εξίσου απροσδιόριστος και για τους ίδιους τους συνθέτες της εποχής, αν σκεφτούμε ότι οι θεωρίες που όρισαν την σονάτα εμφανίστηκαν πολλά χρόνια αργότερα. Πιο συγκεκριμένα, όταν ξεκίνησε η μελέτη της σονάτας ως φόρμα, ήταν ήδη ένα ξεπερασμένο είδος που άνηκε στο παρελθόν (Rosen, 1997, 30).

Ο J.A.P. Schulz, γράφοντας το 1775, όρισε τη σονάτα ως εξής:  
«Ένα έργο οργανικής μουσικής [που περιλαμβάνει] δύο, τρία ή τέσσερα διαδοχικά μέρη με αντίθετους χαρακτήρες ... σε καμία άλλη μορφή οργανικής μουσικής δεν υπάρχει καλύτερη ευκαιρία από ότι στη σονάτα για την απεικόνιση συναισθημάτων χωρίς λόγια ...

... [εκτός από τις συμφωνίες, τα κοντσέρτα και τους χορούς] απομένει μόνο η μορφή της σονάτας, η οποία εμπεριέχει όλους τους χαρακτήρες και όλα τα συναισθήματα ... Για τους εκτελεστές μουσικών οργάνων, οι σονάτες είναι οι πιο σύνηθες και χρήσιμες ασκήσεις, εύκολες και δύσκολες, για όλα τα είδη οργάνων ... . Δεδομένου ότι απαιτούν μόνο έναν εκτελεστή, μπορούν να παιχτούν ακόμη και στις μικρότερες μουσικές συγκεντρώσεις.»

Το άρθρο του Schulz, το οποίο αρχικά τυπώθηκε στον τόμο ii της Allgemeine Theorie der schönen Künste του Sulzer, άσκησε μεγάλη επιρροή, αποτελώντας τη βάση για μεταγενέστερους ορισμούς (Irving, 2001, 5).

Κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα η «φόρμα σονάτας» είναι μία διμερής φόρμα. Κάθε τμήμα έχει μια τέλεια πτώση στο τέλος της και επανάληψη. Καθώς τα έργα μεγαλώνουν σε διάρκεια αρχίζουν να αφαιρούνται οι επαναλήψεις στα δεύτερα τμήματα. Η βασική λειτουργία της φόρμας είναι στο πρώτο τμήμα να οδηγήσει από την αρχική τονικότητα σε μια δευτερεύουσα (συνήθως της Δεσπόζουσας), ενώ το δεύτερο μέρος μας επιστρέφει πίσω στην αρχική τονικότητα. Τέτοιες σονάτες έγραψαν συνθέτες όπως: ο D. Scarlatti, C.P.E Bach, J.C. Bach κ.α. (Rushton, 1986, 209-216). Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα αρχίζει να παραλείπεται και η πρώτη επανάληψη. Με την αφαίρεση των επαναλήψεων η σονάτα αποκτά τριμερής μορφή (έκθεση, ανάπτυξη, επανέκθεση). Παρόλη την ονομασία της, η «φόρμα σονάτας» περιγράφει μόνο το πρώτο μέρος της σονάτας. Τα υπόλοιπα μέρη μπορεί να μην ακολουθούν την φόρμα. Η επικρατέστερη προσέγγιση ως προς την δομή οργάνωσης αυτή τη στιγμή, είναι η περιγραφή των Herokoski &



Darcy στο «Elements of Sonata Theory». Σύμφωνα με αυτή, η σονάτα είναι μία φόρμα ενδοθεματικής οργάνωσης και ο κύριος τρόπος προσανατολισμού μέσα σε αυτή είναι οι τονικότητες.

Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο τμήμα αποτελείται από την «έκθεση» και το δεύτερο από την «ανάπτυξη» και την «επανάθεση». Η έκθεση ξεκινάει με το κυρίως θέμα στην αρχική τονικότητα, ακολουθεί επεξεργασία του υλικού στην περιοχή της μετάβασης έως ότου φτάσουμε στην «διάμεση τομή». Σε αυτό το σημείο η μουσική σταματά, για να επανεκκινηθεί στην περιοχή του δευτερεύοντος θέματος, με καινούργιο υλικό σε μία δευτερεύουσα τονικότητα. Στο τέλος αυτής της περιοχής γίνεται μία ισχυρή λειτουργικά «τέλεια πτώση» που σηματοδοτεί την «ουσιώδη εκθεσιακή κατάληξη» (Βούβαρης, 2015, 138-140). Αυτή η τέλεια πτώση σε δευτερεύουσα τονικότητα στο τέλος της έκθεσης είναι το υψηλότερο σημείο δομικής άρθρωσης (Rushton, 1986, 215). Μετά την «ουσιώδη εκθεσιακή κατάληξη» πιθανών ακολουθεί μια καταληκτική περιοχή που επιβεβαιώνει την νέα τονικότητα μέσω συνεχών πτώσεων (Βούβαρης, 2015, 138-140). Ακολουθεί η «ανάπτυξη», η οποία συνήθως επεξεργάζεται τις ιδέες της έκθεσης, αλλά μπορεί να παρουσιάσει και νέο υλικό. Περνώντας από διάφορες τονικότητες, στόχος της είναι να μας επιστρέψει στο αρχικό θέμα, στην αρχική τονικότητα, ή αλλιώς στο σημείο διπλής επιστροφής. Από εκείνο το σημείο αρχίζει η «επανάθεση». Επαναλαμβάνοντας το μεγαλύτερο μέρος, αν όχι όλο, του υλικού της έκθεσης, αλλά με το δευτερεύον θέμα να βρίσκεται σε άλλη τονικότητα έτσι ώστε να καταλήγει στην αρχική.

Το δεύτερο μέρος μίας σονάτας είναι κατά κανόνα αργό, συνήθως σε μορφή σονάτας δίχως ανάπτυξη. Αποτελείται από δύο τμήματα που χωρίζονται με επανάληψη. Μέχρι και τον W.A. Mozart, οι ερμηνευτές συνήθιζαν να αυτοσχεδιάζουν κατά την επανάληψη, χρησιμοποιώντας διάφορους καλλωπισμούς. Μάλιστα, σε μερικές σονάτες του W.A. Mozart, τα δεύτερα μέρη έχουν γραμμένα ήδη τους καλλωπισμούς για να δώσουν το παράδειγμα. Εναλλακτικά, το δεύτερο μέρος μπορεί να είναι θέμα με παραλλαγές (Rushton, 1986, 209-216).

Το τελευταίο μέρος είναι Rondo δηλαδή μια φόρμα όπου έχει ένα τμήμα A που επαναλαμβάνεται, και χωρίζεται από επεισόδια. Συνήθως είναι σε 5 τμήματα δηλαδή A-B-A-Γ-A, ή σε 7, οπότε A-B-A-Γ-A-Δ-A. Σε περίπτωση που η σονάτα έχει τέσσερα μέρη, το τρίτο είναι μενουέτο-τρίο, έχοντας χορευτικό χαρακτήρα με τριμερές μέτρο, και το τέταρτο ροντό (Παπαδοπούλου, 1991, 97-102)

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### 2.1 Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ W.A. MOZART ΜΕ ΤΟ ΠΙΑΝΟ

Ο W.A. Mozart σε όλη του τη ζωή περιτριγυρίζεται από τα πληκτροφόρα όργανα της εποχής. Η πρώτη του γνωστή σύνθεση, ένα δεκάγραμμο Andante σε Ντο μείζονα, Κ.1α, γράφτηκε για πληκτροφόρο όργανο (πιθανότατα για τσέμπαλο) όταν ήταν μόλις πέντε ετών, στις αρχές του 1761. Για τα επόμενα σχεδόν τριάντα χρόνια, συνέχιζε να εμπλουτίζει το ρεπερτόριο. Οι συνθέσεις του για σόλο πληκτροφόρο ήταν ποικίλες, και περιλαμβάνουν 18 σόλο σονάτες, 27 κοντσέρτα, 14 σύνολα παραλλαγών και μικρότερα κομμάτια π.χ. rondo, adagio, fantasie κ.α. Επιπλέον, συνέθεσε πολυάριθμα ντουέτα για πιάνο, και τη Σονάτα σε Ρε μείζονα Κ. 448 για δύο πιάνο (Irving, 2008,467-472).

Οι σονάτες του W.A. Mozart αντικατοπτρίζουν το παίξιμό του (Sutcliffe, 2003, 74). Απλότητα, φυσικότητα του υλικού, σεμνότητα του ηχοχρώματος, είναι μερικοί από τους χαρακτηρισμούς που έχουν δοθεί για τις σονάτες για πιάνο του W.A. Mozart. Σαν έργα δεν αποτελούν έδαφος καινοτομιών αλλά ακολουθούν πιστά τις συμβάσεις της εποχής. Όμως ο τρόπος που χρησιμοποιεί αυτές τις συμβάσεις για να εξύψωση την μουσική, αποτελεί το τέλειο παράδειγμα για ολόκληρο το κλασικό στυλ (Sutcliffe, 2003, 61). Ο Franz Xaver Niemetschek γράφει την εξής κριτική: «Ανταποκρινόμενος στο κοινό αίτημα, [ο W.A. Mozart] έδωσε ρεσιτάλ πιάνου σε μια μεγάλη συναυλία στην Όπερα. Το θέατρο δεν ήταν ποτέ τόσο γεμάτο όσο σε αυτή την περίπτωση- ποτέ δεν είχε υπάρξει τόσος ομόφωνος ενθουσιασμός, όσο αυτός που προκάλεσε το παραδεισένιο παίξιμό του. Δεν ξέραμε, στην πραγματικότητα, τι να θαυμάσουμε περισσότερο, τις εξαιρετικές συνθέσεις ή το εξαιρετικό παίξιμό του. Μαζί μας έκαναν τόσο μεγάλη εντύπωση που νιώθαμε ότι μας είχαν μαγέψει. Όταν ο W.A. Mozart τελείωσε τη συναυλία συνέχισε να αυτοσχεδιάζει μόνος του στο πιάνο για μισή ώρα. Ήμασταν εκτός εαυτού από χαρά και ανταποδώσαμε με ενθουσιώδη χειροκροτήματα. Στην πραγματικότητα οι αυτοσχεδιασμοί του ξεπερνούσαν οτιδήποτε μπορεί να φανταστεί κανείς σε σχέση με το παίξιμο του πιάνο, καθώς ο υψηλότερος βαθμός της τέχνης του συνθέτη συνδυάστηκε με την τελειότητα του παιξίματος.» Από το παραπάνω κείμενο φαίνεται ότι ο W.A. Mozart απέκτησε την αναγνωρισιμότητά του πρώτα ως αυτοσχεδιαστής, έπειτα σαν πιανίστας και τρίτων σαν συνθέτης (Levin, 2009, 2-3).

Οι πιο συνήθης συνθήκες στις οποίες αυτοσχεδίαζε ήταν στα *con basso* των κονσέρτων του, στις καντέντζες του, σε μικρά πρελούδια μεταξύ των κομματιών όταν βρισκόντουσαν σε μακρινές τονικότητες, στο εκκλησιαστικό όργανο όταν περιόδευε, δοκιμάζοντας ένα νέο όργανο για να δει τις δυνατότητες του και στα σόλο των κονσέρτων, κυρίως στην επιστροφή των θεμάτων (Levin, 2009, 145-147). Τα μετατροπικά πρελούδια που έγραψε το 1777 μετά από την παρακίνηση της αδερφής του, Nannnerl (4 πρελούδια K.284a), μας προσφέρουν την πιο συναρπαστική ματιά στον κόσμο του αυτοσχεδιασμού του (Levin, 2004, 283).

Στην μουσική του W.A. Mozart, υπάρχουν μερικά χαρακτηριστικά που κάνουν την μουσική του γλώσσα να ξεχωρίζει από αυτή των υπόλοιπων συνθετών της κλασικής περιόδου. Επιλέγει τονικότητες με λίγες αλλοιώσεις. Τις υπόλοιπες, προτιμάει να τις χρησιμοποιεί περιστασιακά, για να χρωματίσει την μουσική του με μετατροπίες σε μακρινές τονικότητες. Δίνει μεγάλη έμφαση στην φυσικότητα του ρυθμού. Οι φράσεις, τα μοτίβα, αλλά και οι παύσεις, έχουν στόχο την αβίαστη συνέχεια της μουσικής. Επινοεί συνέχεια γεγονότα, όπως συνοδευτικές φιγούρες και μελωδικές παραλλαγές. Για παράδειγμα οι αλλαγές των συνοδευτικών φιγούρων στα κονσέρτα του για πιάνο, μπορούν να αλλάξουν μέχρι και τρεις φορές μέσα σε μία φράση. Όμως το πιο σημαντικό, είναι ότι ο W.A. Mozart είναι κατεξοχήν συνθέτης όπερας. Η μουσική που γράφει αφηγείται ιστορίες με στίχους, χαρακτήρες, πλοκή και δράσεις. Ως συνέπεια, το ταλέντο του να δημιουργεί χαρακτήρες και να περιγράφει δράμα, δεν λείπει από τις συνθέσεις του για οργανική μουσική (Levin, 2009,18). Για παράδειγμα στο πρώτο μέρος του κονσέρτου για πιάνο k.450, η σχέση του πιάνου και της ορχήστρας είναι εμφανώς διαλογική (Keefe, 2001,15). Ακόμα, οι μορφικοί και λειτουργικοί παραλληλισμοί μεταξύ της άριας «Ah, se il crudel periglio» της «Giunia» από την opera «seria Lucio Silla» και των πρώτων μερών του Κοντσέρτου για βιολί σε Λα μείζονα K. 219, και του Κοντσέρτου για πιάνο σε Σι ύφεση μείζονα, K. 238, μαρτυρούν τη συμβολή τεχνικών όπερας στη μουσική του W.A. Mozart (Keefe, 2003, 78).

Όταν εγκαθίσταται στην Βιέννη, βιοπορίζεται ως αυτόνομος μουσικός. Διδάσκει μουσική, γράφει όπερες, κονσέρτα, συμφωνίες αλλά και μικρότερα έργα (π.χ. σονάτες) και δίνει συναυλίες ως σολίστ στα κονσέρτα για πιάνο που γράφει (Shroeder, 2003, 56). Το 1784 φήμη του ως πιανίστας έχει κορυφωθεί. Η ζήτηση για μουσική για πιάνο έχει αυξηθεί τόσο που διακόπτει την σύνθεση από δύο όπερες (L'oca del Cairo και Lo sposo) και επικεντρώνεται στην συγγραφή κονσέρτων για πιάνο. Μέσα σε διάστημα ενός χρόνου γράφει έξι

κονσέρτα για πιάνο (τα Νο.14-19), τροφοδοτώντας την Βιέννη με μουσική για πιάνο (Spraethling, 2000, 363).

Η τεχνική πολυπλοκότητα και το συναισθηματικό βάθος συνθέσεων όπως το φινάλε του κοντσέρτου σε Φα μείζονα, Κ. 459, η Φαντασία ντο ελάσσονα, Κ. 475, και το Adagio σε ελάσσονα υποδηλώνουν ότι η μουσική αυτή προοριζόταν για επαγγελματίες εκτελεστές και όχι για ερασιτέχνες μουσικούς. Τα έργα αυτά έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του πιανιστικού ρεπερτορίου, διαφέρουν από το πιο απλοϊκό ρεπερτόριο που συνήθως προοριζόνταν για ερασιτέχνες μουσικούς (Irving, 2008,467-472). Σύμφωνα με τον Levin, «ίσως κανένας δεν συνδυάζει την εκφραστική χάρη, το χιούμορ, το συναίσθημα και τη δομική ακεραιότητα με τέτοια ευστοχία.» (Levin, 2003, 10).

## 2.2 ΤΑ ΠΛΗΚΤΡΟΦΟΡΑ ΟΡΓΑΝΑ ΤΟΥ W.A. MOZART

Ιστορικά, υπάρχει μεγάλη σύγχυση για το ποιο ακριβώς ήταν το όργανο που χρησιμοποιούσε ο W.A. Mozart. Κατά τον 18<sup>ο</sup> αι. η εξέλιξη στα πληκτροφόρα όργανα ήταν ραγδαία. Η πιο σημαντική μετάβαση ήταν από το clavecin, στο fortepiano. Όμως, στο μεσοδιάστημα αυτής της μετάβασης, υπήρξε η άνοδος ενός ακόμα οργάνου, του clavichord. Παρακάτω, θα εξετάσουμε την σχέση του W.A. Mozart με αυτά τα τρία πληκτροφόρα όργανα (Broader, 1941, 422).

Το clavecin είναι το όργανο που προϋπήρχε και θα το συναντούσε κανείς από τις αίθουσες συναυλιών ως και στα σπίτια (μια πιο μικρή εκδοχή του οργάνου το «spinet»). Η οικογένεια Mozart, είχε στην κατοχή της ένα μεγάλο δίσκαλο clavecin και πιθανότατα και spinet. Το clavichord έχει δυνατότητα να διατηρήσει τραγουδιστό ήχο και εναλλάσσει δυναμικές σε ένα εύρος από ppp έως mf . Στο σπίτι του W.A. Mozart υπήρχε ένα τέτοιο όργανο τουλάχιστον από το 1769. Μετά τον γάμο του με την Constanze, αποκτά ένα δικό του, και η αλληλογραφία του, αποκαλύπτει ότι δεν το εγκατέλειψε ποτέ εξολοκλήρου (Latcham, 1997, 383).

Η πρώτη μαρτυρία για την σχέση του W.A. Mozart με το fortepiano, είναι μία αναφορά του Schubart στο Deutsche Chronik το 1775 σε ανταπόκριση από το Μόναχο, όπου γράφει : «Τον περασμένο χειμώνα στο Μόναχο άκουσα δύο από τους σπουδαιότερους μουσικούς του κλαβιέ, τον κύριο Mozart και τον κύριο Captain von Beecke. Ο οικοδεσπότης μου, ο κύριος Άλμπερτ, ο οποίος είναι ενθουσιώδης λάτρης του μεγάλου και του ωραίου, έχει ένα εξαιρετικό fortepiano στο σπίτι του. Εκεί άκουσα αυτούς τους δύο γίγαντες να

ανταγωνίζονται στο *fortepiano* ...». Δύο χρόνια αργότερα ο W.A. Mozart γράφει με εξαιρετικό ενθουσιασμό στον πατέρα του, για ένα Stein πιάνο: «... Με όποιον τρόπο κι αν προσεγγίσω τα πλήκτρα, ο ήχος είναι πάντα ομοιόμορφος. Ο ήχος δεν τραντάζεται, δεν είναι δυνατότερος ή ασθενέστερος ή κούφιος.. Τα όργανά του έχουν αυτό το ιδιαίτερο πλεονέκτημα έναντι των άλλων, ότι κατασκευάζονται με σύστημα διαφυγής. Μόνο ένας στους εκατό κατασκευαστές ασχολείται με αυτό. Αλλά χωρίς διαφυγή είναι αδύνατο να αποφευχθεί το κροτάλισμα και η δόνηση μετά το χτύπημα της νότας. Όταν αγγίζετε τα πλήκτρα, τα σφυριά πέφτουν πάλι πίσω τη στιγμή που έχουν χτυπήσει τις χορδές, είτε κρατάτε τα πλήκτρα πατημένα είτε τα αφήνετε ...» (Broader, 1941, 424-32).

Από το 1777 και ύστερα, βρίσκει φορτεπιάνο όπου και αν βρίσκεται. Το 1782 αγοράζει ένα φορτεπιάνο Anton Walter (Latham, 1997, 383). Τα Walter ήτανε πιάνο που ανταποκρίνονταν στην ζήτηση της εποχής για μεγαλύτερο όγκο και ικανά να αντέχουν σε έντονες τεχνικές παιξίματος. Ο Schonfeld γράφει στο *Jahrbuch* το 1796: « πιάνο κατάλληλα για όσους "παίζουν [...] με πολύ πλούσιο ήχο, εξαιρετικά γρήγορα και μελετούν τα πιο δύσκολα περάσματα και τις πιο γρήγορες οκτάβες [...] Για αυτό χρειάζεται δύναμη και δύναμη νεύρων- για να τα χρησιμοποιήσει κανείς, [...]είναι πιάνο που αντέχουν κάθε υπερβολή. Για τους δεξιότεχνες αυτού του είδους συνιστούμε πιάνο στο στυλ του Walter».

Μέχρι το 1773 οι αναφορές που έχουμε σχετικά με τον W.A. Mozart σχετίζονται μόνο με το *clavessin*, οπότε υποθέτουμε πως και οι συνθέσεις του ήταν όλες για *clavessin*. Στο διάστημα 1773 και 1777 δεν υπάρχουν αρκετές πηγές, οπότε υποθέτουμε ότι και οι συνθέσεις αυτής της περιόδου αφορούσαν το *clavessin*. Εξαίρεση αποτελούν οι 6 σονάτες K.279-84 στις υπάρχον δυναμικές ενδείξεις όπως *crescendo* και *decrescendo*, όπου ήταν αδύνατο να αποδοθούν στο τσέμπαλο. Από το 1777 οι συνθέσεις του είναι βασισμένες στο *fortepiano* ή στο *clavichord*. Αν και ο τρόπος με τον οποίο γράφτηκαν αυτά τα έργα (Δυναμικές ενδείξεις, άρθρωση κ.τ.λ.), δείχνουν ότι προορίζονταν για πιάνο, οι εκδότες στην προσπάθειά τους να ικανοποιήσουν τους ιδιοκτήτες παλιών και καινούργιων οργάνων, γράφουν σε όλες τις εκδόσεις του W.A. Mozart από το 1778 και ύστερα «Για *clavessin* και *fortepiano* ».

Το ιδανικό πιάνο στα μάτια του W.A. Mozart , το Stein, διαφέρει από το σύγχρονο πιάνο. Το σύγχρονο πιάνο με ουρά, με τις μεγάλες του διαστάσεις , τις χοντρότερες μεταλλικές χορδές, και το βαρύτερο ηχείο του, παράγουν μεγαλύτερο και πιο μεστό ήχο. Όμως από αυτά που ειπώθηκαν παραπάνω, καταλαβαίνουμε ότι όλες οι σονάτες για πιάνο του W.A. Mozart γράφτηκαν για

ένα όργανο που μπορεί να αποδώσει δυναμικές διακυμάνσεις, ποικίλων ειδών άρθρωση και το κυριότερο, τραγουδιστικό ήχο (Broader 1941, 427-32).

### 2.3 Η ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΣΟΝΑΤΑ Κ.333

Η σονάτα Κ.333 σε Σι ύφεση μείζονα γράφτηκε το 1783 στο Λιντς (Tyson, 1987, 29) . Από όλα τα έργα του W.A. Mozart σε αυτό το είδος, ίσως κανένα δεν συνδυάζει την εκφραστική χάρη, το χιούμορ, το πάθος και τη δομική ακεραιότητα με τόση ευστοχία (Levin, 2004, 297).

Η αλληλογραφία του W.A. Mozart και της οικογένειάς του, είναι τόσο συστηματική που αντλούμε σημαντικές πληροφορίες για την ζωή και τα έργα του (Schroeder, 2003, 50). Την χρονιά που γράφτηκε η σονάτα, ο W.A. Mozart είχε εγκατασταθεί στην Βιέννη. Η μητέρα του είχε πεθάνει και οι πιο κοντινοί του συγγενείς ήταν ο πατέρας του και η αδερφή του, που ζούσαν στο Σάλτσμπουργκ. Η επικοινωνία μεταξύ τους περιοριζόταν στην αλληλογραφία καθώς η πίεση που του ασκούσε ο πατέρας του τον ανάγκασε να εγκαταλείψει την οικογένεια. Ήταν ήδη παντρεμένος με την Constanze Weber (από τις 24 Αυγούστου του 1782) αλλά η οικογένεια του δεν την είχε γνωρίσει ακόμα. Αιτία ήταν η επαγγελματική του ζωή, οι συναυλίες, η διδασκαλία και η μεγάλη επιτυχία της όπερας «Απαγωγή από το Σεράι». Ένας ακόμα λόγος, ήταν ότι δύο χρόνια πριν όταν επαναστάτησε και εγκατέλειψε το Σάλτσμπουργκ, ήταν ακόμα υπό το καθήκον του αρχιεπισκόπου Colloredo. Από τότε, δεν είχε γίνει κάποια διαδικασία για να απαλλαγεί επίσημα από τα καθήκοντα του και φοβόταν ότι άμα επέστρεφε η συμπεριφορά του θα θεωρούνταν προκλητική, και θα τον συλλάμβαναν. Όταν στις 17 Ιουνίου του 1773, η Constanze γεννάει το παιδί τους, τον Raimund, παίρνουν την απόφαση να κάνουν το ταξίδι. Σε γράμμα στον πατέρα του γράφει:

Βιέννη, 5 Ιουλίου, 1783

«Και οι δύο σας ευχαριστούμε για την προσευχή που στείλατε στον Θεό για τον ασφαλή τοκετό της γυναίκας μου. Ο μικρός Raymund μου μοιάζει τόσο πολύ που οι άνθρωποι το αναφέρουν αμέσως- είναι φτυστός σαν εμένα, κάτι που χαροποιεί απόλυτα την αγαπημένη μου γυναίκα, γιατί αυτό ήταν που πάντα ήθελε. Την ερχόμενη Τρίτη θα γίνει 3 εβδομάδων και είναι απίστευτο πόσο έχει μεγαλώσει. .... Δεν έχω καμία αμφιβολία ότι θα μπορέσουμε να ταξιδέψουμε -και μπορείτε να

φανταστείτε ότι και οι δύο μας, δεν επιθυμούμε τίποτα περισσότερο από το να σας αγκαλιάσουμε.» (Spaethling, 2000, 358).

Αφήνουν το νεογέννητο παιδί στο Βιέννη και στις 12 Ιουλίου φτάνουν στο Σάλτσμπουργκ. Βλέποντας πως δεν υπάρχει λόγος ανησυχίας σχετικά με τις εκκρεμότητες του στον αρχιεπίσκοπο, αυξάνουν την επίσκεψη τους μέχρι τις 24 Οκτωβρίου. Το κλίμα κατά την επίσκεψη ήταν ψυχρό. Πιθανότατα η αδερφή του τον ζήτησε για την καριέρα του, τον γάμο του και την ζωή του στην Βιέννη. Στις 18 Αυγούστου πεθαίνει ο Raimund και το κλίμα βαραίνει ακόμα περισσότερο. Φεύγοντας από την Βιέννη κάνουν στάση στο Λίντς, όπου ήταν προσκεκλημένοι (Melogrni, 2007, 166-168) . Στις 31 Οκτωβρίου γράφει γράμμα στον πατέρα του από το Λίντς, όπου λέει:

«...Την Τρίτη, στις 4 Νοεμβρίου, θα δώσω μια συναυλία στο θέατρο και αφού δεν έφερα μαζί μου ούτε μια συμφωνία, θα πρέπει να γράψω μία καινούργια, βιαστικά. -Πρέπει να κλείσω τώρα, γιατί πρέπει να αρχίσω αμέσως δουλειά.- Η σύζυγός μου και εγώ σου φιλάμε τα χέρια και ζητάμε συγγνώμη που σας ταλαιπωρήσαμε με την επίσκεψή μας για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα- Σας ευχαριστούμε για άλλη μια φορά για όλες τις ευγένειες που δεχτήκαμε.-Αντίο προς το παρόν.» (Spaethling, 2000, 362).

Σε αυτή τη στάση γράφει και παρουσιάζει την Συμφωνία K.425 και την σονάτα K.333 (Tyson, 1987, 80).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### 3.1 ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΝΤΟΜΕΥΣΕΩΝ-ΑΚΡΩΝΥΜΙΑ

μ.	Μέτρο
ΚΘ	Περιοχή του κύριου θέματος
ΔΘ	Περιοχή του δευτερεύοντος θέματος
MET	Περιοχή μετάβασης
ANAMET	Περιοχή αναμετάβασης
ΟΕΚ	Ουσιώδης εκθεσιακή κατάληξη
ΚΠ	Καταληκτική περιοχή
ΟΔΚ	Ουσιώδης δομική κατάληξη
ΚΘ <sup>rf</sup>	Περιοχή κυρίου θέματος refrain σε σονάτα- rondo
ΔΤ	Διάμεση τομή
ΤΑΠ	Τέλεια αυθεντική πτώση



### 3.2 ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΟΝΑΤΑΣ Κ.333

#### 1ο Μέρος Allegro

Το πρώτο μέρος είναι στην Σι ύφεση μείζονα και ακολουθεί την μορφή σονάτας τύπου 3<sup>2</sup>, όπως περιγράφεται από τους Herokoski & Darcy. Το τέμπο είναι Allegro, δηλαδή ζωηρό και η ρυθμική αγωγή είναι 4/4. Οι φράσεις οργανώνονται κυρίως σε ομάδες των τεσσάρων μέτρων.

Η έκθεση της σονάτας ξεκινάει με την περιοχή του κυρίως θέματος (ΚΘ) να βρίσκεται στα μ.1-10. Η πρώτη προσπάθεια για πτώση στη Σι ύφεση μείζονα γίνεται στο μ.4 αλλά καταλήγει σε Ι6, όπως και οι επόμενες προσπάθειες στα μ.6&8, ώσπου στο μ.10 εμφανίζεται «τέλεια αυθεντική πτώση» (ΤΑΠ). Δηλαδή ο Μότσαρτ χτίζει μία προσδοκία ΤΑΠ που όλο κλιμακώνεται και όλο αναιρείται ώσπου την τελευταία φορά το δεξί χέρι είναι σαν να ξεφεύγει στην πιο ψιλή οκτάβα, και τελευταία στιγμή, στην μέση του μ.9 έχουμε ii6-V-I και ΤΑΠ. Από το μ.11 έως το μ.22 είναι η περιοχή της μετάβασης (ΜΕΤ) όπου επεξεργάζεται το υλικό του κυρίου θέματος. Αυτή τη φορά αναδιατυπώνει την αρχική ιδέα, με το δεξί χέρι μια οκτάβα χαμηλότερα, σε ένα ρετζίστρο όπου το πιάνο ηχεί πιο γλυκά. Στο αμέσως επόμενο μέτρο η συγχορδία της Ντο, γίνεται μείζονα, και αποκτά λειτουργία δεσπόζουσας (V7) καθώς οδηγεί στην Φα μείζονα. Στην συνέχεια εμφανίζεται παραλλαγμένο το αρχικό θέμα το οποίο επαναλαμβάνεται 2 φορές (μ.15 & 16). Ακολουθεί ένα μοτίβο δύο μέτρων όπου στο πρώτο μέτρο η μουσική οδηγείται ανοδικά και στο δεύτερο καθοδικά, γυρνώντας πάλι από εκεί που άρχισε. Αυτό το μοτίβο επαναλαμβάνεται δύο φορές (μ.18-19 & μ.20-21) δίνοντας την εντύπωση πως η μουσική έχει παγιδευτεί σε έναν φαύλο κύκλο. Η ένταση εντείνεται έως ότου στο μ.22 «σκάει» σε έναν κατιών αρπισμό της ντο μείζονα. Το μ.22, αρμονικά είναι μισή πτώση και εφόσον ακολουθείτε από παύση της μουσικής και την εκκίνηση του δευτερεύοντος θέματος, καταλαβαίνουμε ότι μιλάμε για την διάμεση τομή (ΔΤ). Μέχρι αυτό το σημείο δεν υπάρχουν καθόλου δυναμικές ενδείξεις αλλά μπορούμε να καθοδηγηθούμε από την τονική έλξη, όπως ειπώθηκε παραπάνω. Θα μπορούσαμε να πούμε πως στην πραγματικότητα δεν μιλάμε για δυναμικές, αλλά για κατεύθυνση. Αρκεί να αισθανθούμε σε ποια σημεία συσσωρεύεται η ένταση και που εκτονώνεται. Μέσα στα επόμενα 8 μέτρα (μ.23-30) εμφανίζεται το δευτερεύοντος θέμα (ΔΘ) στην Φα μείζονα. Στο μ.30 έχουμε μία

---

<sup>2</sup> Η σονάτα τύπου 3 είναι μία τριμερής σονάτα. Αυτό σημαίνει ότι έχει έκθεση, ανάπτυξη και επανέκθεση ( )

δεσπόζουσα που απαρτίζεται από δέκατα έκτα και δημιουργεί μία γραμμή που περνάει και από τα δύο χέρια διαδοχικά και οδηγεί στην αναδιατύπωση του ΔΘ (μ.31). Στα επόμενα 4 μέτρα παραμένουν παρόμοια (έχουν κάποιες ρυθμικές διαφορές), όμως στο μ.35 έρχεται ως έκπληξη Σολ ελάσσονα μόνο για ένα μέτρο. Η άρθρωση στο αριστερό και ο γρήγορος ρυθμός του δεξιού βοηθούν στο να αναδειχθεί η αντίθεση. Είναι μία έντονη αλλαγή από την πολύ ήρεμη υφή των μ.31-34 σε ένα ξέσπασμα στα μ.35-38. Η ΤΑΠ στην Φα μείζονα στο μ.38 σηματοδοτεί το ισχυρότερο σημείο δομικής άρθρωσης του πρώτου μέρους, δηλαδή την ουσιώδη εκθεσιακή κατάληξη (ΟΕΚ). Από εκεί και μέχρι το τέλος της έκθεσης είναι μία καταληκτική περιοχή (ΚΠ), που επιβεβαιώνει την ΦΑ μείζονα με ΤΑΠ (μ.46,50,54,59,63). Από το μ.39 ξεκινάει νέο υλικό που οργανώνεται σε φράσεις των δύο μέτρων και περιέχει τις μοναδικές δυναμικές ενδείξεις σε όλο το μέρος (με εξαίρεση τις αντίστοιχες στην επανέκθεση). Στο μ.50 ξεκινάει ένα μοτίβο μισού μέτρου που εναλλάσσει την συγχορδία της Φα μείζονα και της Σι ύφεση μείζονα, δημιουργώντας σχέση τονικής αμφισημίας. Η φράση επαναλαμβάνεται 3 φορές έως ότου καταλήξει σε ΤΑΠ στο μ.54 στην Φα μείζονα. Αυτή η τετράμετρη φράση επανεμφανίζεται, μόνο που αυτή τη φορά γίνεται πιο έντονη. Στο τρίτο της μέτρο, το δεξί χέρι πηγαίνει σε πολύ ψηλή περιοχή και το αριστερό το υποστηρίζει με οκτάβες. Στο τέταρτο η γραφή στο αριστερό γίνεται πυκνότερη και καθυστερεί την ΤΑΠ κατά ένα μέτρο με μια τρίλια. Τα μ.59-63 είναι μία codetta που επιβεβαιώνει το τέλος της έκθεσης με ΤΑΠ στην ΦΑ μείζονα. Η λειτουργία της έκθεσης ολοκληρώνεται με την μετάβαση από την τονικότητα της τονικής προς αυτή της δεσπόζουσας. Στην προκειμένη περίπτωση από την Σι ύφεση μείζονα στην Φα μείζονα.

Πίνακας Έκθεσης				
ΚΘ	ΜΕΤ	ΔΘ	ΚΠ	codetta
Σιb+		Φα+		
μ.1-10	μ.11-22	μ.23-38	μ.39-59	μ.60-64
ΤΑΠ: μ.10	ΗΠ: μ.22 (ΔΤ)	ΤΑΠ: μ.38 (ΟΕΚ)	ΤΑΠ: μ.46,50,54,59,63	ΤΑΠ: μ.63

Η ανάπτυξη ξεκινάει στο μ.65 με υλικό του ΚΘ οργανωμένο σε φράσεις των 2 μέτρων. Αυτή τη φορά ο W.A. Mozart ξεκινάει το ΚΘ με το αριστερό χέρι μια οκτάβα χαμηλότερα από ό,τι περιμέναμε, και προκαλεί ένα αίσθημα ασάφειας. Στα επόμενα μέτρα ξεκινάει να απομακρύνεται αρμονικά, χάνοντας

σταδιακά τον τονικό προσανατολισμό. Στα μ.68-69 ο αρμονικός ρυθμός επιταχύνεται (σε μισά), και αυξάνει την προσδοκία πτώσης. Ωσπου στο μ.70 εμφανίζεται η δεσπόζουσα της φα μείζονα, μόνο που αντί να οδηγήσει στην φα μείζονα, οδηγεί στην ομώνυμη ελάσσονα. Είναι η πρώτη φορά που τονικοποιείται ελάσσονα τονικότητα, και σε συνδυασμό με το alberti (μ.74-80) προκαλούν το αίσθημα της ανησυχίας. Στα μ.71-80 το αριστερό (μένοντας στην ίδια θέση) μας οδηγεί πολύ έξυπνα με την ελάχιστη αντιστικτική/φωνοδηγητική κίνηση από την Φα ελάσσονα, στην Ντο ελάσσονα, στην Σι ύφεση μείζονα και τελικά στην Σολ ελάσσονα. Η φράση που ξεκινάει στο μ.71, με τα συνεχόμενα δέκατα έκτα, είναι σαν να διακόπτεται στο μ.73 από μία άλλη φράση που αρχίζει από την ψιλότερη νότα του πιάνου (για εκείνη την εποχή), με έκταση έως το μ.80. Στα μ.81-86 σταματάει το οστινάτο στο αριστερό και φθίνει η πυκνότητα της γραφής. Στο μ.87 βρίσκει την δεσπόζουσα της Σι ύφεσης μείζονα. Για τα μ.87-92 υπάρχει σύντομο υλικό που επαναλαμβάνεται και κινείται όλο και πιο έντονα, ώσπου στο μ.93 το δεξί χέρι μένει μόνο του, με μία μονοφωνική μελωδία που μας οδηγεί κατευθείαν στο ΚΘ στην Σι ύφεση μείζονα. Με το σημείο διπλής επιστροφής ΣΔΕ (ΚΘ και αρχική τονικότητα) σηματοδοτείται το τέλος της έκθεσης και η αρχή της επανέκθεσης.

		Πίνακας		Ανάπτυξης		
Φα+	Φα-	Ντο-	Σιβ+	Σολ-	Σιβ+	Σιβ+/Σολ-
μ.64-70	μ.71-74	μ.74-77	μ.77-79	μ.80-86	μ.87-89	μ.89-93
	ΤΑΠ:μ.71				Στάση στην V (ANAMET)	ΣΔΕ: μ.93

Η επανέκθεση ξεκινάει στο μ.94 και μέχρι το μ.104 έχουμε ακριβώς το ίδιο περιεχόμενο με της έκθεσης. Το σημείο παρέκκλισης είναι στο μ.105, όταν εμφανίζεται για πρώτη φορά το Λα ύφεση. Αυτή τη φορά η μουσική δεν αποκλίνει προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, αλλά για τα επόμενα 4 μέτρα (μ.107-110) εμφανίζεται υλικό στην Σι ύφεση μείζονα. Στα μ.114-118 ακολουθεί το ίδιο υλικό με αυτό της έκθεσης, αλλά στην αρχική τονικότητα. Στο μ.118 υπάρχει μισή πτώση, παύση της μουσικής, εκκίνηση του ΔΘ στην ΣΙ ύφεση μείζονα, άρα και ΔΤ. Το ΔΘ μ.119-134 είναι ίδιο με αυτό της έκθεσης (σε μεταφορά). Στο μ.134 έχουμε ΤΑΠ στην Σι ύφεση μείζονα, δηλαδή την ουσιώδη δομική κατάληξη (ΟΔΚ). Η ισχυρή πτώση στην αρχική τονικότητα ολοκληρώνει τον στόχο της επανέκθεσης και κατά συνέπεια, ολόκληρου του μέρους. Η περιοχή που ακολουθεί είναι ΚΠ με ΤΑΠ στα μ.141,151,155,160 και

codetta στα μ.160-164 με ΤΑΠ στο μ.164. Το υλικό είναι σχεδόν ίδιο με αυτό της έκθεσης (σε μεταφορά) με μικρές αλλαγές, όπως οκτάβες στο δεξί στο μ.137-138, έξι επιπλέον μέτρα στο υλικό μ.144-150 και ελαφρώς παραλλαγμένο το μ.161.

Πίνακας Επανεκθέσης				
ΚΘ	MET	ΔΘ	ΚΠ	codetta
Σιβ+				
μ.94-103	μ.104-118	μ.119-134	μ.135-160	μ.60-64
ΤΑΠ: μ.103	ΗΠ: μ.118 (ΔΤ)	ΤΑΠ: μ.134 (ΟΔΚ)	ΤΑΠ: μ.141,151,155,160	ΤΑΠ: μ.164

## 2<sup>ο</sup> μέρος *Andante cantabile*

Το δεύτερο μέρος είναι και αυτό σε φόρμα σονάτας τύπου 3. Είναι γραμμένο σε τρία τέταρτα, στην τονικότητα της Μι ύφεσης μείζονα και το τέμπο είναι *Andante cantabile*, δηλαδή αργό (με ροή) και τραγουδιστό. Το αρχικό θέμα έχει λυρικό χαρακτήρα και έχει ξανααχρησιμοποιηθεί στο δεύτερο μέρος του κοντσέρτου για πιάνο σε Ρε μείζονα Κ.175

Η περιοχή του κυρίου θέματος βρίσκεται στα.μ.1-8 όπου ο συνθέτης σημειώνει *riano* και αποτελείται από 2 τετράμετρες φράσεις. Συγκεκριμένα, η πρώτη φράση δημιουργεί την προσδοκία πτώσης στο μ.5. Όμως στο μ.4, το ανιών πέρασμα και η έλλειψη μπάσου αποδομούν την λειτουργία της δεσπόζουσας. Όταν τελικά φτάσουμε στο μ.5, στην ίδια συγχορδία (της τονικής στο μ.1) από όπου ξεκινήσαμε, δεν την αισθανόμαστε ως λύση αλλά ως επανεκκίνηση της φράσης. Στο δεύτερο τετράμετρο η μουσική ολοκληρώνει τον στόχο της κάνοντας ΤΑΠ στο μ.8. Για τους παραπάνω λόγους, μπορούμε να πούμε πως τα δύο τετράμετρα, μπορούν να ερμηνευτούν σα μία μεγάλη φράση. Στα μ.9-13 ακολουθεί η MET. Αρχικά έχουμε μία δίμετρη φράση που επαναλαμβάνεται 2 φορές (μ.9-10 & μ.11-12). Το αριστερό χέρι συνοδεύει (με το οστινάτο δεκάτων έκτων) το δεξί και ο τρόπος με τον οποίο το φραζάρει ο Μοτσαρτ, είναι προσεκτικά διατυπωμένος με τις συζεύξεις προσωδίας και τα *sforzandoriano* (στα μ.9&11). Στο τέλος του μ.12 το Λα ύφεση γίνεται Λα αναίρεση (στο μπάσο) δημιουργώντας μία δεσπόζουσα, που λύνεται με πτώση στην ΣΙ ύφεση μείζονα (μ.13) Στην συνέχεια ακολουθεί η περιοχή του ΔΘ στα

μ.14-29. Η οργάνωση του ΔΘ ακολουθεί το πρότυπο του ΚΘ. Η πρώτη τετράμετρη φράση οδηγεί σε τέλεια πτώση, αλλά με την Ι σε πρώτη αναστροφή (άρα λιγότερο ισχυρή λειτουργικά). Η δεύτερη συμπληρώνει την προηγούμενη και στο μ.21 κάνει ΤΑΠ στην Σι ύφεση μείζονα. Αντίστοιχα, στο μ.21 ξεκινάει ακόμα μία φράση τεσσάρων μέτρων, όπου οδηγεί σε τέλεια πτώση στο μ.25, όμως και αυτή είναι λιγότερο ισχυρή λειτουργικά, εφόσον υπάρχει Ρε αντί για Σι ύφεση στην σοπράνο. Στην επόμενη φράση πετυχαίνει ΤΑΠ στη σι ύφεση μείζονα στο μ.29. Σε αυτό το σημείο βρίσκεται η ΟΕΚ. Άρα συμπεραίνουμε πως το ΔΘ αποτελείται από δύο οκτάμετρες φράσεις με ρυθμικές και μελωδικές ομοιότητες, όπου κάθε μία από αυτές τελειώνει σε ΤΑΠ. Στα τελευταία 2 μέτρα της έκθεσης υπάρχει codetta που επιβεβαιώνει την τονικότητα της Σι ύφεσης μείζονας με ΤΑΠ στο μ.31.

Η ανάπτυξη ξεκινάει στο μ.32 με την αναστροφή της ιδέας του μ.1. Αν και το λεβάρε στο τέλος της έκθεσης, κατευθύνει την μουσική στη Μι ύφεση μείζονα, στα μ.32-35 χάνει κάθε είδους προσανατολισμό και καταλήγει στην Φα ελάσσονα (όπως και στο πρώτο μέρος της σονάτας). Η δραματικότητα των μ.36-41 έγκειται στην χρωματική φωνοδήγηση. Τα δύο χέρια δεν παίζουν μαζί και βρίσκονται μακριά το ένα από το άλλο, σε δύο χαρακτήρες που βρίσκονται σε διάλογο. Όταν παίζουν μαζί, η ένταση κορυφώνεται (μ.41) και λύνεται λίγο αργότερα στην σχετική (Λα ύφεση μείζονα). Στα μ.43-47 χρησιμοποιεί το υλικό των μ.8-9. Μόνο που αυτή τη φορά επαναλαμβάνει μόνο το πρώτο μισό 4 φορές αποκλίνοντας αρμονικά. Στο μ.48 κάνει στάση στη δεσπόζουσα της μι ύφεσης μείζονα, μέχρι που στο μ.51 εμφανίζεται το σημείο διπλής επιστροφής.

Η επανέκθεση αρχίζει με μία διανθισμένη με καλλωπισμούς εκδοχή του ΚΘ (μ.51-57) και της ΜΕΤ (μ.58-63). Η περιοχή του ΔΘ (μ.64-79) παραμένει αυτούσια αλλά αυτή τη φορά στην Μι ύφεση μείζονα. Στο μ.79 εμφανίζεται η ΟΔΚ και ακολουθεί η Codetta.

Έκθεση		Ανάπτυξη					Επανέκθεση			
ΚΘ	ΜΕΤ	ΔΘ	Codetta			ΑΝΑΜΕΤ	ΚΘ	ΜΕΤ	ΔΘ	codetta
Mib+		Σib+		Φα-	Λab+	Mib+	Mib+			
μ.1-8	μ.9-13	μ.14-28	μ.29-31	μ.32-42	μ.43-47	μ.48-51	μ.51-58	μ.59-63	μ.64-79	μ.79-82
ΤΑΠ: μ.8		ΤΑΠ: μ.21,28 (ΟΕΚ)	ΤΑΠ: μ.31		ΤΑΠ: μ.43	Στάση στην V ΣΔΕ:μ.51	ΤΑΠ: μ.58		ΤΑΠ: μ.71,79 (ΟΔΚ)	ΤΑΠ: μ.82

Πίνακας δομής 2<sup>ου</sup> μέρους

### 3<sup>ο</sup> Μέρος Allegretto grazioso

Το τρίτο μέρος της σονάτας είναι σε μορφή σονάτας τύπου 4<sup>3</sup> (δηλαδή επταμερούς ροντό)<sup>3</sup>. Αυτό όμως που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι πως θυμίζει ροντό από τρίτο μέρος κονσέρτου. Μέσα στο κομμάτι μπορούμε να φανταστούμε τις εισόδους του σολιστ και της ορχήστρας. Η περιγραφή του τέμπο που δίνει ο συνθέτης, είναι Allegretto grazioso δηλαδή «μέτρια γρήγορο και χαριτωμένο». Η μετρική δομή είναι alla breve και βρίσκεται στην τονικότητα της Σι ύφεσης μείζονα.

Η έκθεση ξεκινάει με το ΚΘ refrain (ΚΘ<sup>rf</sup>), μια οκτάμετρη φράση που τελειώνει με ΤΑΠ. Στα επόμενα 8 μέτρα αναδιατυπώνεται το ΚΘ refrain ελαφρώς παραλλαγμένο, κάνοντας ΤΑΠ στο μ.17. Λόγω των 2 ΤΑΠ αντιλαμβανόμαστε κάθε φράση σαν αυτόνομη. Συγκρίνοντας τον τρόπο με τον οποίο είναι γραμμένες αυτές οι δύο φράσεις, καταλαβαίνουμε την αναφορά στο ροντό κονσέρτου. Στη πρώτη φράση η δυναμική είναι piano (μ.1 γράφει «p»), με το αριστερό χέρι να προτείνει την αρμονία, με γραμμή τετάρτων, σαν continuo. Με την έναρξη της δεύτερης (μ.9), η δυναμική εκτοξεύεται στο forte και η ρυθμική άρθρωση γίνεται πιο έντονη, με την χρήση του σχήματος alberti, κάνοντας την αρμονία πυκνότερη. Μετά από αυτές τις παρατηρήσεις, μπορούμε να εικάσουμε ότι στα μ.1-8 έχουμε την solo είσοδο του πιάνου και στα μ.9-17 είναι η αναδιατύπωση της ορχήστρας. Τα μ.16-24 αποτελούν την MET στην τονικότητα της Φα μείζονας. Ακολουθεί το υλικό του ΔΘ, το οποίο έχει τη ρυθμική δομή μιας gavotte (δηλαδή το ισχυρό βρίσκεται στο δεύτερο μισό του μέτρου). Μέσα από ένα δεξιολογικό πέρασμα στα μ.26-36, η MET φτάνει σε ΤΑΠ στην Φα μείζονα και κατά συνέπεια στην ΟΕΚ. Το υλικό στα μ.36-40, έχει σκοπό την αναμετάβαση (ANAMET) στο ΚΘ<sup>rf</sup>. Μπορούμε να φανταστούμε ότι στα μ.16-20 είναι ο σολίστας λόγω της εμφάνισης νέου υλικού και της απότομης μεταβολής της δυναμικής σε piano. Από το μ.20 μέχρι το μ.36, το δεξί χέρι δείχνει τη δεξιολογία, ενώ το αριστερό αντικατοπτρίζει την ορχήστρα. Μετά την ΤΑΠ, το σολιστικό μέρος σταματά και όλη η περιοχή της ANAMET αποτελείται αποκλειστικά από ορχηστρικό μέρος.

Η περιοχή της ανάπτυξης ανοίγει με την επανεμφάνιση του ΚΘ<sup>rf</sup> στα μ.41-56. Ακολουθεί το υλικό της MET, που αυτή τη φορά μας οδηγεί στη Σολ ελάσσονα στο μ.65. Από εκεί ξεκινάει υλικό με δραματικό χαρακτήρα και αναφορές στο ΚΘ<sup>rf</sup> (μ.5). Στο μ.76 έχουμε ΤΑΠ στη Μι ύφεση μείζονα με νέο

<sup>3</sup> Η σονάτα τύπου 4 είναι σονάτα-ροντό και ο αριθμός 3 στον εκθέτη μας δείχνει ότι πρόκειται για συνδυασμό της σονάτας τύπου 3 (τριμερής σονάτα) και της αρχής του ροντό.

υλικό και νέο χαρακτήρα. Στο μ.83 εμφανίζεται το υλικό του ΚΘ<sup>rf</sup> παραλλαγμένο στη Ντο ελάσσονα και στην συνέχεια στο μ.95 στη Σι ύφεση ελάσσονα. Τη δεύτερη φορά η τετράμετρη φράση γίνεται οκτάμετρη, χάνοντας το αρμονικό προσανατολισμό της. Η επανέρχεται αρμονικά όταν στο μ.103 κάνει στάση στην δεσπόζουσα. Λίγο αργότερα εμφανίζεται και το υλικό της ANAMET (μ.107) και τελειώνει η περιοχή της ανάπτυξης. Στο παραπάνω απόσπασμα είναι δύσκολο να οριοθετήσουμε τη θέση του σολίστα και της ορχήστρας, καθώς αν είχαμε την δυνατότητα να το ενορχηστρώσουμε, πιθανότατα οι δύο δυνάμεις θα συνυπήρχαν και θα αλληλεπιδρούσαν. Για παράδειγμα, στο μ.85 φαίνεται σα να ξεκινάει ένα γενικό κρεσέντο (και των δύο δυνάμεων) που διακόπτεται πάνω στη δεσπόζουσα από μία παύση. Η φράση που ακολουθεί είναι σε χαμηλή δυναμική και φανταζόμαστε ότι αποδίδεται στον σολίστα, μέχρι που στο μ.81 διακόπτεται βίαια από μία συγχορδία σε forte, που θα μπορούσαμε να την αποδώσουμε στην ορχήστρα.

Ακολουθώντας το πρότυπο της έκθεσης, η επανέκθεση εμφανίζει το ΚΘ<sup>rf</sup> στα μ.112-127 και μία πολύ μεγαλύτερη MET στα μ.128-148. Αυτή τη φορά πηγαίνει στην τονικότητα της Ντο ελάσσονας. Στα μ.129-137 είναι σα να έχουμε δύο φράσεις που διακόπτουν η μία την άλλη. Η πρώτη φράση είναι ριάνο και έχει μελωδικό χαρακτήρα, ενώ η δεύτερη είναι ένα κατιόν μοτίβο τεσσάρων συγχορδιών. Πάλι μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η πρώτη φράση είναι ο σολίστας και η δεύτερη η ορχήστρα. Στα μ.137-143 βλέπουμε ένα αντίστοιχο μοτίβο με αυτό της έκθεσης. Στο μ.143 η συγχορδία της Ντο γίνεται μείζονα και αποκτά λειτουργία δεσπόζουσας οδηγώντας μας στην Φα μείζονα. Από εκεί ξεδιπλώνεται μια τετράμετρη φράση με δεξιοτεχνικό χαρακτήρα που είναι σα να βρίσκει τοίχο σε μία συγχορδία της φα μείζονα και να σταματάει πρόωρα. Αμέσως μετά εμφανίζεται το ΔΘ (μ.149-164) στην Σι ύφεση μείζονα με επιπλέον 4 μέτρα σε σχέση με την έκθεση (μ.159-162) και ΤΑΠ στη Σι ύφεση μείζονα στο μ.164. Στα μ.164-167 το υλικό της ANAMET παραμορφώνεται και το διαδέχεται μία ΚΠ που έχει χαρακτήρα tutti ορχήστρας (μ.168-171). Σε αυτό το σημείο συμβαίνει κάτι ασυνήθιστο για μία σονάτα για πιάνο. Η μουσική καταλήγει σε κορώνα και αυτό που ακολουθεί είναι μία cadenza. Στα μ.173-174 χρησιμοποιεί υλικό από το ΚΘ<sup>rf</sup> και στα επόμενα δύο το μετατρέπει σε ελάσσονα. Στο μ.179 χρησιμοποιεί υλικό από την ANAMET αλλά αντί να μας πάει στο ΚΘ<sup>rf</sup>, μας οδηγεί σε ισοκράτη (μ.186-188) και τελικά σε παύση στην δεσπόζουσα με κορώνα. Η cadenza τελειώνει με ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα που μας επιστρέφει στη Σι ύφεση μείζονα. Στα μ.199-206 έχουμε το τελευταίο ΚΘ<sup>rf</sup> με το δεύτερο τετράμετρο ελαφρώς

παραλλαγμένο. Το κομμάτι τελειώνει με Coda (μ.199-224), αναδεικνύοντας αρχικά τα βιρτουοζικά πυροτεχνήματα και μετέπειτα την λυρική ποιητικότητα.



Έκθεση				Ανάπτυξη				Επανάκθεση				CODA			
ΚΘ <sup>rf</sup>	MET	ΔΘ	ANAMET	ΚΘ <sup>rf</sup>			ANA MET	ΚΘ <sup>rf</sup>	MET	ΔΘ	ANA MET	Cadenza	ΚΘ <sup>rf</sup>	ΚΠ	
Σib+	Σib+ - Φα+	Φα+	Σib+		Σολ-	Mib+	Nτο-	Σib-	Σib+	Σib+ - Nτο-	Φα+	Σib+	Σib+		
μ.1-16	μ.17- 24	μ.25- 36	μ.37-40	μ.41-56	μ.63- 75	μ.76- 90	μ.91- 94	μ.95- 111	μ.112- 127	μ.128 -148	μ.148- 164	μ.165-171	μ.172-198	μ.199- 213	μ.214- 224
ΤΑΠ: μ.8,16		ΤΑΠ: μ.36	Στάση στην V	ΤΑΠ: μ.48,56		ΤΑΠ μ.76		Στάση στην V μ.102- 111	ΤΑΠ: μ.119, 127		ΤΑΠ: μ.164		ΤΑΠ: μ.206, 213	ΤΑΠ: μ.224	

Πίνακας δομής 3<sup>ου</sup> μέρους

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Η παρούσα εργασία εξέτασε τη θέση του W.A. Mozart στην ιστορία της μουσικής, και ανέδειξε τον πλούτο της μουσικής του μέσω της Σονάτας K.333.

Το πρώτο μέρος της Σονάτας k.333 του W.A. Mozart «Allegro» συνδυάζει την λυρικότητα με την πιανιστική δεξιοτεχνία. Κατά την διάρκεια της έκθεσης, το κυρίως θέμα και το δευτερεύων θέμα παρουσιάζουν αντίθετο χαρακτήρα, χωρίς όμως να διακόπτουν την αβίαστη ροή της μουσικής. Η ανάπτυξη αρχίζει μετασηματίζοντας το υλικό της έκθεσης έως ότου εμφανίσει καινούργιο υλικό με πιο δραματικό χαρακτήρα σε ελάσσονα τονικότητα. Η επανέκθεση ακολουθεί το πρότυπο της έκθεσης με μικρές παραλλαγές. Γενικότερα, αυτό το μέρος αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της φόρμας σονάτας.

Το δεύτερο μέρος, «Andante cantabile», θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως μια οπερατική άρια μεταφερμένη στο πιάνο. Όσον αφορά την δομή αυτού του μέρους, ακολουθεί και αυτό τη φόρμα σονάτας. Οι εισαγωγικές τρίτες στη μελωδία προσκαλούν τον ακροατή στη μουσική αφήγηση, ενώ στην συνέχεια ξεδιπλώνεται η μελωδία με λυρική διάθεση. Το τμήμα της ανάπτυξης εξελίσσεται σε ένα ξένο αρμονικό περιβάλλον με τον πιο σκοτεινό και ιδιότροπο χαρακτήρα που έχει εμφανισθεί σε ολόκληρο το έργο. Η επανέκθεση παρουσιάζει υλικό αντίστοιχο της έκθεσης εμπλουτισμένο με διάφορους καλλωπισμούς.

Στο τρίτο μέρος, «Allegretto grazioso», είναι εμφανής η επιστροφή στην παιχνιδιάρικη και ελαφριά διάθεση. Μορφολογικά ακολουθεί το πρότυπο της σονάτας-ροντό και πιο συγκεκριμένα ροντό κονσέρτου. Σε όλο το μέρος διακρίνουμε σολιστικά και ορχητρικά σημεία, διάλογο μεταξύ πιάνου και ορχήστρας, καθώς και *cadenza*. Το κυρίως θέμα που επαναλαμβάνεται φέρει έναν ανέμελο και δραστήριο χαρακτήρα. Κατά την τελευταία εμφάνιση του κυρίως θέματος παίρνει την πιο δυναμική και δεξιοτεχνική μορφή του, φέρνοντας ολόκληρη τη σονάτα σε ένα θριαμβευτικό τέλος.

## Βιβλιογραφία:

- Broder, N. (1941). Mozart and the “Clavier.” *The Musical Quarterly*, 27(4), 422–432. <http://www.jstor.org/stable/739492>
- Castro, D. (2023). A Sonata-Theory Analysis of Mozart’s Piano Sonata in B-flat, K. 333, I. Allegro. *Carolyn Wilson Digital Collections*.  
<https://digitalcollections.lipscomb.edu/jmtp/vol26/iss1/18>
- Corneilson P. (2003). Mozart as a vocal composer. In S. Keefe (Ed.), *The Cambridge Companion to Mozart* (Cambridge Companions to Music, pp.118-130). Cambridge: Cambridge University Press.
- Georgiou, Christina (2011). The historical editing of Mozart’s keyboard sonatas: History, Context and Practice. (Unpublished Doctoral thesis, City University London)  
<https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/1117/>
- Hepokoski, J, & Darcy, W. (2011). *Elements of Sonata theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford University Press.
- Hudson, S. J. (2011, January 14). Performance Insights for Mozart Piano Sonatas Derived from Eighteenth-Century Compositional Guides.  
<http://hdl.handle.net/2142/18428>
- Irving, J. (2008). Mozart’s Piano Music. by William Kinderman. *Music & Letters*, 89(3), 467–472. <https://doi.org/10.1093/ml/gcm110>
- Keefe, S. P. (2003). The concertos in aesthetic and stylistic context. In S. Keefe (Ed.), *The Cambridge Companion to Mozart* (Cambridge Companions to Music, pp.78-91). Cambridge: Cambridge University Press.
- Keefe, S. P. (2001). *Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment*. Boydell & Brewer.
- Latcham, M. (1997). Mozart and the Pianos of Gabriel Anton Walter. *Early Music*, 25(3), 383–400. <http://www.jstor.org/stable/3128423>
- Levin, R. D. (2009). Improvising Mozart. *Musical improvisation: Art, education, and society*, 143-49.

Levin, R. D. (2009). Mozart and the keyboard culture of his time. CORE.  
<https://api.core.ac.uk/oai/oai:publikationen.ub.uni-frankfurt.de:10640>

Levin, R. D. (2004). Mozart's Solo Keyboard Music. In *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Routledge, 296-333.

Mangsen, S. (2001). Sonata da camera. Grove Music Online. Retrieved 18 Jul. 2023, from  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026195>.

Mangsen, S., Irving, J., Rink, J., & Griffiths, P. (2001). Sonata. Grove Music Online. Retrieved 18 Jul. 2023, from  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191>.

Melograni, P. (2007). *Wolfgang Amadeus Mozart: A Biography*. University of Chicago Press.

Rushton, J. (1986). *Classical music: A Concise History from Gluck to Beethoven*. Thames & Hudson.

Rushton, J. (2006). *Mozart*. Oxford University Press.

Rosen, C. (1997). *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. W. W. Norton & Company.

Spaethling, R. (2000). *Mozart's Letters, Mozart's Life: Selected Letters*. W. W. Norton & Company.

Schroeder, D. (2003). Mozart and late eighteenth-century aesthetics. In S. Keefe (Ed.), *The Cambridge Companion to Mozart* (Cambridge Companions to Music, pp. 48-58). Cambridge: Cambridge University Press.

Sutcliffe W. D. (2003). The keyboard music. In S. Keefe (Ed.), *The Cambridge Companion to Mozart* (Cambridge Companions to Music, pp. 61-77). Cambridge: Cambridge University Press.

Tyson, A. (1987). *Mozart: Studies of the autograph scores*. Harvard University Press.

Βούβαρης, Π. (2015). *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. ΣΕΑΒ.

Παπαδοπούλου, Γ. & Α. (1991). *Μορφολογία της Μουσικής Τέχνης*. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.