

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



Η εξέλιξη της Φαντασίας για πιάνο του W. A. Mozart

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ/ ΑΝΑΛΥΣΗ

Καμπούρη Φανή- Αγγελική

A.E.M. 1794

Επιβλέπων καθηγητής:

Κωνσταντίνος Χάρδας, Αναπληρωτής Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2023

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία αφορά την διερεύνηση της εξέλιξης του είδους της φαντασίας μέσω της αναλυτικής προσέγγισης των φαντασιών για πιάνο του Wolfgang Amadeus Mozart. Η ερευνητική εργασία αποτελείται από δύο κεφάλαια και το παράρτημα μέσα στο οποίο βρίσκεται η αρμονική ανάλυση των τεσσάρων επιλεγμένων φαντασιών. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η ιστορική αναδρομή του είδους της φαντασίας καθώς και η προσπάθεια διαμόρφωσης του όρου της φαντασίας του 18ου αιώνα, από μελετητές ανά τους αιώνες. Ταυτόχρονα, ερευνάται η σχέση των ειδών της σονάτας και του πρελούδιου με τη φαντασία, λόγω της άμεσης σύνδεσής τους με τις φαντασίες του Mozart. Στο δεύτερο κεφάλαιο πραγματοποιείται η ανάλυση των φαντασιών K. 394, K. 396, K.397 και K. 475 του Mozart ως προς τη μορφή, την αρμονία και την αισθητική. Η πολύπλευρη μελέτη των παραπάνω πτυχών πραγματοποιήθηκε με σκοπό την ανάδειξη της συνεισφοράς του Mozart στην εξέλιξη του είδους της φαντασίας. Μέσω της ερευνητικής διαδικασίας, διαπιστώθηκε η συμβολή του, μέσω της δημιουργίας μιας καινοτόμας μορφής φαντασίας, η οποία συμφιλιώνει τη νατουραλιστική αισθητική του 18ου αιώνα, με τις σταθερές κλασικές μορφές της εποχής, διατηρώντας την αυτοσχεδιαστική φύση του είδους της φαντασίας.

ABSTRACT

The present work involves the exploration of the evolution of the genre of fantasy through the analytical approach to Wolfgang Amadeus Mozart's piano fantasies. The research paper consists of two chapters and an appendix containing the harmonic analysis of the four selected fantasies. In the first chapter, the historical background of the fantasy genre is presented, along with the efforts to define the concept of fantasy in the 18th century by scholars throughout the centuries. Simultaneously, the relationship between the genres of sonata and prelude with fantasy is investigated due to their direct connection with Mozart's fantasies. In the second chapter, an analysis of Mozart's Fantasies K. 394, K. 396, K. 397, and K. 475 is conducted with regard to their form, harmony, and aesthetic. The multifaceted study of these aspects was carried out to highlight Mozart's contribution to the evolution of the fantasy genre. Through the research process, it was discovered that Mozart contributed by creating an innovative form of fantasy that reconciles the new naturalistic aesthetics of the 18th century with the stable classical forms of the era while preserving the improvisational nature of the fantasy genre.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	3
ABSTRACT	4
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΩΣ ΕΙΔΟΣ	10
1.1 Ιστορική επισκόπηση της φαντασίας μέχρι τον Mozart	10
1.2 Μελέτες ως προς το είδος της φαντασίας.....	24
1.3 Η σχέση της φαντασίας με άλλα είδη	31
1.3.1 Η σχέση της φαντασίας με το πρελούδιο	32
1.3.2 Η σχέση της φαντασίας με τη σονάτα.....	35
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΟΙ ΦΑΝΤΑΣΙΕΣ ΤΟΥ ΜΟΤΣΑΡΤ.....	39
2.1 Φαντασία Κ. 394 σε Ντο μείζονα	39
2.2 Φαντασία Κ. 396 σε Ντο ελάσσονα	46
2.3 Φαντασία Κ. 397 σε Ρε ελάσσονα.....	51
2.4 Φαντασία Κ. 475 σε Ντο ελάσσονα	57
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	69
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	72
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	74

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ολοκληρώνοντας τον κύκλο σπουδών μου και φτάνοντας στο τέλος αυτού εδώ του πολύτιμου ταξιδιού, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου προς όλους τους ανθρώπους που συνέβαλλαν στην διαμόρφωση του ανθρώπου που έχω γίνει σήμερα. Είχα την τύχη να συναναστραφώ και να γνωρίσω εξαιρετικούς ανθρώπους, τους οποίους με χαρά πλέον μπορώ να αποκαλώ φίλους. Ευχαριστώ θερμά το τμήμα και τους καθηγητές που το συντελούν, για τις πολύπλευρες γνώσεις και την καθοδήγηση που απλόχερα μου προσέφεραν.

Φυσικά, σε αυτήν την ιδιαίτερα φορτισμένη στιγμή, δεν θα μπορούσα να παραλείψω να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Κωνσταντίνο Χάρδα, για την πολύτιμη βοήθεια, την καθοδήγηση, την έμπνευση, την υπομονή και τον χρόνο που αφιέρωσε για την εποπτεία της παρούσας εργασίας.

Τέλος, χωρίς την αμέριστη στήριξη και αγάπη από την οικογένειά μου και αλλά και από τις αγαπημένες μου φίλες και συναδέλφους, Ιωάννα και Στέφανη, τίποτα από όλα αυτά δεν θα είχε την ίδια αξία.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κατά την διάρκεια των σπουδών μου στο πιάνο, είχα την ευκαιρία να μελετήσω αξιοσημείωτα έργα. Δύο από τα αγαπημένα μου ήταν οι Φαντασίες Κ. 397 και Κ. 475 του Wolfgang Amadeus Mozart. Η παρακολούθηση των μαθημάτων του μουσικολογικού τομέα ανάλυσης στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης και με οδήγησαν στην επιλογή μιας ερευνητικής εργασίας, η οποία σχετίζεται με την εμβάθυνση της μουσικής ανάλυσης και την προσωπική μου αγάπη για τις φαντασίες του Mozart. Το είδος της φαντασίας, λόγω της αυτοσχεδιαστικής φύσης του και του αρμονικού του πλούτου, μου κέντρισε το ενδιαφέρον προς την μορφολογική και αρμονική μελέτη, με στόχο την κατανόηση του είδους. Για το λόγο αυτό, επέλεξα ως θέμα μελέτης την εξέλιξη του είδους της φαντασίας μέσα από τη συνθετική αντίληψη του Mozart.

Το έναυσμα για την επιλογή του παρόντος θέματος προήλθε από το πρώτο μου ερευνητικό ερώτημα που αφορά το πόσο ελεύθερες μπορεί να είναι ως προς τη μορφή οι Φαντασίες του Mozart, λόγω ότι την χρονολογική περίοδο της σύνθεσης των έργων επικρατούσαν οι κλασικές μορφές. Το δεύτερο ερευνητικό μου ερώτημα, αφορά την αναζήτηση των χαρακτηριστικών που διαμορφώνουν τη φαντασία ως είδος, διότι δεν υπάρχουν καθορισμένα κριτήρια με βάση τα οποία μπορούμε να αναγνωρίσουμε ένα έργο ως φαντασία, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο είδος της σονάτας. Φυσικά, το τελευταίο ερευνητικό ερώτημα, αφορά το ποια ήταν η συμβολή του Mozart στην εξέλιξη του είδους. Αν και δεν είναι γνωστό, το πόσες φαντασίες για πιάνο έχει γράψει ο Mozart. Προσωπικά, επέλεξα τέσσερα ενδεικτικά έργα (Φαντασία Κ. 394, Φαντασία Κ. 396 Φαντασία Κ.397, Φαντασία Κ. 475), τα οποία αναφέρονται ως φαντασίες στον κατάλογο του Köchel.¹

Η ερευνητική μου εργασία αποτελείται από δύο κύρια κεφάλαια (Κεφάλαιο 1: Η φαντασία ως είδος, αισθητικά και μορφολογικά στοιχεία, Κεφάλαιο 2: Οι φαντασίες του Mozart), και από το παράρτημα, στο οποίο υπάρχει η αρμονική ανάλυση των έργων. Στο πρώτο κεφάλαιο πραγματοποιείται μια ιστορική ανασκόπηση του είδους της φαντασίας από την Αναγέννηση έως και την περίοδο σύνθεσης των συγκεκριμένων φαντασιών, με σκοπό την κατανόηση της εξέλιξης του είδους ανά τους αιώνες. Μέσα

¹Ludwig Köchel, *Chronologisch-Thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* (Leipzig: Breitkopf und Härtel), 1862

από τη συγκεκριμένη ανασκόπηση γίνεται αντιληπτή η αισθητική αλλαγή στο τέλος του 18^{ου} αιώνα, η οποία προσφέρει σημαντικά στοιχεία, τα οποία συμβάλλουν στην κατανόηση της συνθετικής προσέγγισης και τεκμηριώνουν τη συνθετική εξέλιξη των φαντασιών του Mozart.

Έπειτα, πραγματοποιείται μια χρονολογική βιβλιογραφική ανασκόπηση των ερευνών που πραγματεύονται τα κριτήρια αναγνώρισης της φαντασίας του 18^{ου} αιώνα ως είδους. Λόγω των συμπερασμάτων που προέκυψαν από την παραπάνω βιβλιογραφία, ήταν επακόλουθη η ανάγκη μελέτης της φαντασίας σε σχέση με άλλα είδη της εποχής. Συγκεκριμένα, η μελέτη της σχέσης των ειδών του πρελούδιο και της σονάτας με τη φαντασία, συνέβαλαν εποικοδομητικά στην αναλυτική προσέγγιση των επιλεγμένων φαντασιών του Mozart.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, παρουσιάζεται η ανάλυση των τεσσάρων επιλεγμένων φαντασιών του Mozart. Ειδικότερα, οι ενότητες του κεφαλαίου έχουν διαταχθεί με βάση τη χρονολογική σειρά σύνθεσης των έργων, με σκοπό την ανάδειξη της διαφοροποίησης των φαντασιών σε βάθος χρόνου. Η μέθοδος που ακολουθήθηκε για την αναλυτική προσέγγιση των έργων βασίζεται στην εξέταση της μορφολογικής υπόστασης, της αρμονική πορείας, των υφολογικών στοιχείων και την επιρροή του συνθέτη από την αισθητική αλλαγή της περιόδου στην οποία έλαβαν χώρα οι φαντασίες του. Μέσα στην ανάλυση συμπεριλαμβάνεται η επιρροή που ασκήθηκε από τους συνθέτες J. S. Bach και C. P. E. Bach.

Πέρα των ιστορικών στοιχείων για τις Φαντασίες του Mozart, δεν υπάρχει επαρκής βιβλιογραφία, που να εξετάζει τη συμβολή του Mozart ως προς την εξέλιξη του είδους. Παρόλα αυτά, υπήρχαν αρκετά τεκμήρια που συνέβαλαν στην προσέγγιση του θέματος. Ένα από αυτά ήταν το βιβλίο του Peter Schleuning με τίτλο *The Fantasia*,² (1971) διότι αποτελεί το μοναδικό τεκμήριο που αναλύει καθολικά την ιστορική την εξέλιξη του είδους της φαντασίας. Επιπρόσθετα, το διδακτορικό σύγγραμμά της Cathrine Coppola με τίτλο *Form and Fantasy: 1870-1920* (1998)³, παρέχει πλούσιο υλικό ως προς τη μελέτη του προσδιορισμό του είδους όπως διαμορφώθηκε τον 18ο αιώνα, από μελετητές του 18ου και 19ου αιώνα. Ως προς την κατανόηση της συνθετικής διαμόρφωσης των φαντασιών του Mozart, το *Versuch über die wahre Art*

² Peter Schleuning, *The Fantasia*, 2 vols., μεταφράστηκε από A. C. Howie (Cologne: A. Volk, 1971)

³ Cathrine Coppola *Form and Fantasy: 1870-1920* (Ph.D. diss., The City University of New York, 1998)

*das Clavier zu spielen*⁴ (1762) του Carl Philipp Emanuel Bach αποτελεί ένα σημαντικό δοκίμιο, το οποίο επηρέασε την συνθετική προσέγγιση των φαντασιών του.

Τέλος, η πιο σύγχρονη πηγή που καλύπτει τη μεταβατική περίοδο των αισθητικών αλλαγών της εποχής μέσα στις οποίες διαμορφώθηκαν οι φαντασίες του Mozart είναι του μουσικολόγου Daesik Cha με τίτλο *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period*,⁵ η οποία συνέβαλε στην κατανόηση των αισθητικών αλλαγών της φαντασίας για πιάνο, στο τέλος του 18ου ογδόου αιώνα. Με τη μεγάλη συμβολή των παραπάνω τεκμηρίων καθώς και του περαιτέρω υλικού μελέτης, η παρούσα διπλωματική στοχεύει στην παρουσίαση της συμβολής του Mozart στην εξέλιξη το είδους της φαντασίας.

⁴ C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, μεταφράστηκε από William J. Mitchell (New York: W.W. Norton & Company, 1948).

⁵ Daesik Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)* (Ph.D. diss., Brandeis University, 2016).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΩΣ ΕΙΔΟΣ

1.1 Ιστορική επισκόπηση της φαντασίας μέχρι τον Mozart

Ο όρος "φαντασία" χρησιμοποιήθηκε αρχικά στη μουσική κατά την περίοδο της Αναγέννησης και αναφέρεται σε μια οργανική σύνθεση η οποία πηγάζει από τη φαντασία και τη δημιουργική ικανότητα του συνθέτη. Ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε εναλλακτικά με άλλους γενικούς όρους όπως "recercar" και "preamble". Από τον 16ο έως τον 19ο αιώνα, η φαντασία διατήρησε αυτά τα υποκειμενικά μορφολογικά και στιλιστικά χαρακτηριστικά, και χαρακτηριζόταν, σε μεγάλο βαθμό, είτε από ελεύθερες και αυτοσχεδιαστικές μουσικές φόρμες είτε από αυστηρά αντιστικτικούς τύπους, ενώ ελάχιστες φορές είχε καθορισμένη τμηματική μορφή. Οι πρώτες εμφανίσεις του όρου σε μουσικό πλαίσιο επικεντρώθηκαν στην αποτύπωση μίας ευφάνταστης μουσικής ιδέας και δεν συνδέθηκαν με ένα συγκεκριμένο είδος σύνθεσης.⁶

Η φαντασία ως τίτλος έργου πρωτοεμφανίστηκε τον 16^ο αιώνα και χρησιμοποιήθηκε σε γερμανικά χειρόγραφα πληκτροφόρων οργάνων, καθώς και σε τυπωμένες παρτιτούρες που προέρχονταν από διάφορες πόλεις, όπως η Βαλένθια, το Μιλάνο, η Νυρεμβέργη και η Λυών μέχρι το 1536. Η λέξη φαντασία άρχισε να χρησιμοποιείται από λαουτίστες ως τίτλος σε κομμάτια που δεν ήταν απλώς μεταγραφές φωνητικής μουσικής, αλλά είχαν αρχικά σχεδιαστεί για εκκλησιαστικό όργανο.⁷ Τέτοια κομμάτια ποικίλλουν από σύντομες μελωδίες αυτοσχεδιαστικής φύσης έως εκτεταμένα έργα με τμήματα αποσπασμάτων που αναδεικνύουν την ικανότητα του οργανοπαίκτη. Ένας από τους πιο γνωστούς συνθέτες φαντασιών κατά την Αναγέννηση ήταν ο Ιταλός λαουτίστας και συνθέτης Francesco da Milano (1497-

⁶ Arnold, Denis, and Lalage Cochrane. "fantasia." In *The Oxford Companion to Music*. : Oxford University Press, Πρόσβαση 12 Ιουλίου 2023
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-2413>

⁷ Field, Christopher D.S., E. Eugene Helm, and William Drabkin. "Fantasia." Grove Music Online. 2001; Πρόσβαση 12 Ιουλίου 2021
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048>

1543). Οι φαντασίες του Milano εκτιμήθηκαν ιδιαίτερα για τις δεξιοτεχνικές και εκφραστικές τους ιδιότητες και τα έργα του διαδόθηκαν ευρέως σε όλη την Ευρώπη.⁸

Εκείνη την εποχή, οι συνθέτες δημιούργησαν φαντασίες και για πληκτροφόρα όργανα, οι οποίες αποτέλεσαν πρόδρομοι της toccata. Στη Γερμανία και την Ολλανδία, η φαντασία κατηγοριοποιήθηκε ως ένα είδος πρελούδιου και εξισώθηκε με άλλους όρους όπως *capriccio*, φούγκα και *canzon*. Αντίθετα, στην Ισπανία χρησιμοποιούνταν ως ένα έργο που βοηθούσε τους μουσικούς να εξασκήσουν τα χέρια τους στην τεχνική. Περί τα μέσα του 16ου αιώνα γράφτηκαν φαντασίες και για οργανικά σύνολα. Και πάλι, όπως και το *ricercar* εκείνης της περιόδου, οι φαντασίες παρέπεμπαν σε φωνητικά ιδιώματα που χρησιμοποιούνταν τότε στο μοτέτο. Ωστόσο, επειδή τα όργανα μπορούν να παίξουν γωνιώδεις με μεγάλα διαστήματα και δεν χρειάζονται παύση, σε αντίθεση με το *ricercar*, η φαντασία δεν είχε κανένα διδακτικό σκοπό. Επομένως, δεν περιελάμβανε την προσπάθεια να επιδείξει κάποια δεξιότητα, όπως η ικανότητα επεξεργασίας ενός θέματος ή η ικανότητα οποιουδήποτε άλλου είδους.⁹

Η τεχνική της θεματικής παραλλαγής αποτέλεσε τον βασικό τομέα της φαντασίας του 17^{ου} αιώνα. Η ενόργανη μουσική, σε αντίθεση με την ελεύθερη φωνητική μουσική, εξακολουθούσε να υστερεί σε μεγάλο βαθμό στη δυνατότητα ελεύθερης έκφρασης. Η εφευρετική ελευθερία στην ενόργανη μουσική δεν είχε ακόμη ξεπεράσει το φράγμα της έλλειψης κειμένου που στεκόταν εμπόδιο για την προσωπική εκδήλωση συναισθημάτων. Αυτή η ελευθερία έδωσε τη δυνατότητα στους συνθέτες να αναδείξουν τις θεματικές τους τεχνικές (*soggetto*) με ελάχιστο πρωτότυπο υλικό, για παράδειγμα με τη χρήση ενός μόνου θέματος.¹⁰

Το 1650 ο Athanasius Kircher (1602-1680) όρισε το *stylus phantasticus* στο γερμανικό δοκίμιο του *Musurgia Universalis*, με βάση τα μουσικά φαινόμενα που χρησιμοποιούνταν σε αυτοσχεδιασμούς για πληκτροφόρα τον 17^{ου} αιώνα, ως εξής: «Το φανταστικό στυλ [είναι] [...] η πιο ελεύθερη και απεριόριστη μέθοδος σύνθεσης. Δεν είναι δεσμευμένο σε τίποτα, ούτε σε λέξεις ούτε σε ένα μελωδικό θέμα. Ιδρύθηκε για

⁸ Peter Scleuning, *The Fantasia*, 2 vols., μεταφράστηκε από A. C. Howie (Cologne: A. Volk, 1971), 9.

⁹ Eugene Helm, s.v. “Fantasia: 18th Century,” in *Oxford Music Online*.

¹⁰ Peter Scleuning, *The Fantasia*, 9.

να επιδείξει ιδιοφυΐα και να διδάξει τον κρυφό σχεδιασμό της αρμονίας».¹¹ Ο Kircher θεωρούσε ότι αυτό το αυτοσχεδιαστικό στυλ υπήρχε κατά κύριο λόγο σε πληκτροφόρα όργανα και εφαρμοζόταν σε φαντασίες, toccatas και σονάτες. Βασικά χαρακτηριστικά που ξεχώριζαν αυτό το στυλ ήταν οι απότομες αλλαγές στην υφή, η αντισυμβατική αρμονία με χρήση διαφωνιών και χρωματικών περασμάτων, οι εναλλαγές στο ρυθμό, η χρήση πολύπλοκης αντίστιξης με μελωδικές γραμμές που πλέκονται μεταξύ τους σε μια εξαιρετικά πολυφωνική υφή, η εκτεταμένη χρήση στολισμών, όπως για παράδειγμα τρίλιες και γρήγορα περάσματα κλιμάκων που επιτρέπουν στους ερμηνευτές να αναδείξουν την εκφραστικότητα και τη δεξιοτεχνία τους, αλλά και οι γρήγορες μεταβάσεις και δραματικές αντιθέσεις που στόχευαν στη δημιουργία της αίσθησης του ενθουσιασμού και του απρόβλεπτου.¹² Με βάση τον Schleuning, τα ευρηματικά και επιδέξια χαρακτηριστικά της μιμητικής φαντασίας που αναφέρονται σε αυτόν τον ορισμό παρέχουν επαρκή αιτιολόγηση για την περιγραφή της φαντασίας του 17^{ου} αιώνα ως φαινόμενο που είχε αποκτήσει χαρακτηριστικά μανιέρας.¹³ Το αινιγματικό και σκοτεινό ύφος του είδους προέρχεται από μια ευφυή έμπνευση και διεισδυτική σκέψη και αποκαλύπτει τις νέες φιλοδοξίες του καλλιτέχνη της εποχής, οι οποίες έρχονται σε αντιπαράθεση με την κρίση του κοινού.¹⁴

Τον 17^ο αιώνα, η Αγγλία απέκτησε πλούσια παράδοση στις φαντασίες για σύνολο από βιόλες ντα γκάμπα, οι οποίες χαρακτηρίζονταν από αρμονική πολυπλοκότητα αλλά και την αλλαγή ένδειξης μέτρου σε ενδιάμεσο μέρος. Βασικοί εκπρόσωποι του είδους ήταν οι William Lawes (1602-1645), John Bull (1562-1628) κ.ά.. Παρόλο που οι υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες ήταν εξοικειωμένες με τον συγκεκριμένο μιμητικό τύπο φαντασίας, τα ευρωπαϊκά έργα δεν είχαν την ίδια συνθετική ελευθερία όσο είχαν οι φαντασίες στην Αγγλία. Εκτός από τις μιμητικές φαντασίες που υπήρχαν τόσο στην Αγγλία όσο και στην υπόλοιπη Ευρώπη, εμφανίστηκε ένας άλλος τύπος φαντασίας, ο οποίος ήταν χαλαρός ως προς την αντιστικτική υφή και αποτέλεσε εισαγωγικό έργο διαφόρων ειδών.¹⁵

¹¹ Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Hildesheim, New York: G. Olms, 1970), 1:585. ανακτήθηκε από Daesik Cha, “Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)” (Ph.D. diss., Brandeis University, 2016), 1.

¹² Paul Collins, *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque* (New York: Routledge, 2005), 25-30.

¹³ Peter Scleuning, *The Fantasia*, 9

¹⁴ Ο.π.

¹⁵ Ο. π., 11

Η σύνθεση τέτοιου είδους φαντασιών σταμάτησε στο τέλος του 17^{ου} αιώνα και άρχισαν να κυριαρχούν φαντασίες που βασίζονταν σε κοσμικές και θρησκευτικές μελωδίες. Η πλούσια παράδοση της φαντασίας είχε αρχίσει να μειώνεται από την πλευρά των πληκτροφόρων οργάνων υπέρ των ειδών της *toccata* του *capriccio* και του πρελούδιου-φούγκας, κυρίως στη Γερμανία, και από πλευρά των μουσικών συνόλων υπέρ των σονατών και συμφωνιών, κυρίως στην Ιταλία.¹⁶ Ο μοναδικός τύπος φαντασίας του 17^{ου} αιώνα που επιβίωσε μέσω της παράδοσης μέχρι τη σύγχρονη εποχή, είναι η φαντασία chorale. Η φαντασία chorale για εκκλησιαστικό όργανο, καλλιεργήθηκε αποκλειστικά στη Γερμανία από την εποχή των Michael (1571-1621) και Jacob Praetorius (1586-1651). Στους αντιπροσωπευτικούς συνθέτες του είδους περιλαμβάνονται οι Matthias Weckmann (1616-1671), Adam Reinecken (1643-1722) Nicolaus Bruhns (1665-1697), Dietrich Buxtehude (1637- 1707) και Johann Sebastian Bach (1685-1750).¹⁷ Η φαντασία chorale αποτέλεσε τον κύριο εκπρόσωπο της ιδέας της φαντασίας στα τέλη του 17^{ου} αιώνα, αφού ο ρόλος της στην εκκλησιαστική μουσική επέτρεψε τη συνέχιση του μιμητικού ύφους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την εξαφάνιση των προηγούμενων ειδών της μιμητικής φαντασίας.¹⁸

Μέχρι το 1700 ο αριθμός των φαντασιών που γράφτηκαν για ορχηστρικά σύνολα είχε μειωθεί σημαντικά, αλλά η φαντασία για πληκτροφόρα όργανα παρέμεινε σημαντική τον 18^ο αιώνα, κυρίως στη Γερμανία. Βέβαια, πολλές φαντασίες του 18^{ου} αιώνα πήραν τις μορφές και τα στυλ άλλων σύγχρονων ειδών (όπως για παράδειγμα μέρη χορών, πρελούδιων, *capriccio*, *inventions*, παραλλαγές, *toccata*, σονάτας κ.λπ.), όπως αντίστοιχα συνέβαινε τον 16^ο και 17^ο αιώνα. Οι τεχνικές σύνθεσης περιλάμβαναν την ελευθερία του ρυθμού, την επέκταση ή παράλειψη διαστολών του μέτρου, την απεριόριστη χρήση οργανικής δεξιοτεχνίας και τη χρήση απροσδόκητων ακολουθιών στην αρμονία και τις μετατροπές.¹⁹

Η φαντασία εξακολουθούσε να ενσωματώνει την ιδέα της συνθετικής ελευθερίας, αλλά πλέον μόνο σε ένα δευτερεύον επίπεδο. Ο όρος έχασε την αυθεντικότητά του, γιατί πλέον δεν ασπαζόταν τα ελεύθερα χαρακτηριστικά του. Κατ' επέκταση, ταυτίστηκε με

¹⁶ Eugene Helm, s.v. "Fantasia: 18th Century," in *Oxford Music Online*.

¹⁷ Peter Sclenning, *The Fantasia*, 12

¹⁸ Ο. π.

¹⁹ Field, Christopher D.S., E. Eugene Helm, and William Drabkin. "Fantasia." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 12 Jul. 2022.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048>

άλλα είδη, όπως το πρελούδιο, το *capriccio* και η *toccat*a –όπως συνέβαινε ως ένα βαθμό τον 17^ο αιώνα.²⁰ Αυτά τα είδη αποτέλεσαν την βάση του στυλ της φαντασίας, το οποίο ονομαζόταν *stylus phantasticus* από την εποχή του Kircher (1650), όπως είδαμε.²¹ Έπειτα, μέχρι τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, τα τεχνικά χαρακτηριστικά της μιμητικής φαντασίας που εξακολουθούσαν να έχουν μεγάλη σημασία στον ορισμό του Kircher, εξαφανίστηκαν με το πέρασμα του χρόνου. Έτσι, στο πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα, ο μελετητής της μουσικής Johann Mattheson (1681-1764) αναθεώρησε και εξέφρασε με διαφορετικό τρόπο την έννοια του *stylus phantasticus* ως σύνθεση αποκλειστικά μη μιμητική και ιδιότροπη, με διαφορετικές εκφάνσεις είτε συνθετικές είτε αυτοσχέδιες, οι οποίες προορίζονται για να δώσουν την εντύπωση μιας αυτοσχεδιαστικής ζωντανής εκτέλεσης.²² Γίνεται σαφές, λοιπόν, ότι το *stylus phantasticus* τον 18^ο αιώνα υπέστη μία σημαντική μεταμόρφωση από το μιμητικό στυλ του είδους φαντασίας στο ελεύθερο στυλ της *toccat*a και του πρελούδιου.

Η εποχή κατά την οποία σταμάτησαν να υπάρχουν οι τύποι φαντασιών του 17^{ου} αιώνα και αποτέλεσε τη μεταβατική περίοδο που άλλαξε το είδος, διήρκεσε έως το 1750. Αυτή η μετάβαση οδήγησε στη δημιουργία ενός τύπου της φαντασίας που συγκέντρωσε όλα τα στοιχεία της συνθετικής ελευθερίας, αποκλείοντας αυστηρά την μιμητική γραφή. Αυτός ο νέος τύπος περιλάμβανε στοιχεία από τα πιο ελεύθερα είδη ορχηστρικής μουσικής της προηγούμενης εποχής, όπως το πρελούδιο, η *toccat*a, το *capriccio*, η *cadenza* και το ενόργανο ρετσιτατίβο. Όλα αυτά τα είδη, εκτός από το ενόργανο ρετσιτατίβο, ανήκαν στο *stylus phantasticus* και αναφέρονται επίσης στην συνώνυμη ονοματολογία φαντασία, περίπου το 1700 και περιστασιακά πριν από αυτό. Αυτή ήταν μια ιδιαίτερη στιγμή που οδήγησε στον αδιαμφισβήτητο επαναπροσδιορισμό του όρου φαντασία, ο οποίος απαλλάχθηκε από τη γενική του σημασία και προσαρτήθηκε στα είδη του *stylus phantasticus*.²³

Οι αρχικοί τύποι της ελεύθερης φαντασίας που υπήρχαν στις αρχές του 18^{ου} αιώνα αποτυπώνονται στη *Χρωματική Φαντασία και Φούγκα* (BWV 903) του Johann Sebastian Bach, η σύλληψη της οποίας έγινε πριν το 1730 αλλά δεν μπορεί να χρονολογηθεί με μεγαλύτερη ακρίβεια. Το έργο αυτό αποτέλεσε ορόσημο για την

²⁰ Peter Sclenning, *The Fantasia*, 13

²¹ Ο.π

²² Ο. π., 14

²³ Ο. π.

εξέλιξη της φαντασίας στον κλασικισμό, καθώς συγκέντρωσε όλα τα στοιχεία και τις δυνατότητες του *stylus phantasticus*.²⁴ Οι συνθέτες που ακολούθησαν τον τρόπο γραφής για πληκτροφόρα του Bach, μοντελοποίησαν τις φαντασίες τους σύμφωνα με το *stylus phantasticus*, με πρότυπο τη *Χρωματική Φαντασία*. Αυτό το είδος φαντασίας, που αποτελείται από μη καθορισμένο μορφολογικά ελεύθερο αυτοσχεδιασμό απαλλαγμένο από τυπικά μοτίβα, συνήθως λειτουργούσε ως προοίμιο μιας φούγκας στην περίοδο του μπαρόκ.

Κατά τον 18^ο αιώνα, η Φύση αποτέλεσε το απόλυτο πρότυπο για την τέχνη και η αγάπη και η λατρεία προς αυτήν οδήγησε στο είδος του νατουραλισμού. Ο νατουραλισμός, εξύψωσε, εκτός από τις ορθολογικές ιδέες, τα ιδανικά και τις αξίες του συναισθήματος, της διαίσθησης και της έμπνευσης, οι οποίες προέρχονται από τη Φύση.²⁵

Το επακόλουθο των εξελίξεων αυτών, καθώς και της πορείας της εποχής, ήταν η αναζήτηση και η καθιέρωση μίας νέας έννοιας για την ιδιοφυΐα. Η έννοια αυτή, αναβίωθηκε από τους θεωρητικούς του 17^{ου} αιώνα και πιο συγκεκριμένα μέσα από την πραγματεία του Longinus (περίπου τον 3ο αιώνα μ.Χ.) με τίτλο του «On the Sublime».²⁶ Η βασική ιδιότητα της ιδιοφυΐας, κατά τον Longinus, ήταν η πρωτοτυπία. Έτσι, στηριζόμενος σε αυτήν του την άποψη, εξίσωσε έναν ιδιοφυή άνθρωπο με έναν θεό, δίνοντας προτεραιότητα στην ατομική δημιουργικότητα έναντι των συλλογικών αξιών. Οι θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνα ανέπτυξαν θεωρίες, οι οποίες υποστήριζαν ότι η πραγματική υπεροχή ενός συνθέτη μπορούσε να επιτευχθεί μέσα από την πρωτότυπη ιδιοφυΐα, αντίθετα από τη μιμητική ιδιοφυΐα, η οποία μπορούσε να κερδίσει μόνο μια μικρή πρωτοτυπία μέσα από τη μίμηση έργων εξουσίας, βασιζόμενος μεν στην έμφυτη ικανότητά του, στερούμενος δε την καλλιτεχνική υπεροχή.²⁷

Στον αντίποδα, πριν από τον 18^ο αιώνα, η έννοια της ιδιοφυΐας είχε ως θεμέλιο την πλατωνική κοσμοθεωρία, με βάση την οποία «όλα τα τέλεια πράγματα είναι ανώτερα

²⁴ Ο. π.

²⁵ Daesik Cha, “Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)” (Ph.D. diss., Brandeis University, 2016), 39.

²⁶ Donald Russel, introduction to his own edition of *On the Sublime*, by Longinus (1964; reprint, Oxford: Clarendon Press, 1982), xxii–xxx. ανακτήθηκε από Daesik Cha, “Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)” (Ph.D. diss., Brandeis University, 2016), 39–40.

²⁷ Daesik Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia*, 41.

από εκείνα που είναι ατελή».²⁸ Αν και οι άνθρωποι της εποχής εκτιμούσαν και επαινούσαν την καλλιτεχνική πρωτοτυπία, εκτιμούσαν περισσότερο αυτό που πίστευαν ότι τεκμηριώνει τα συλλογικά τους ιδανικά, συχνά ανατρέχοντας στην κλασική αρχαιότητα για τα μοντέλα τους. Έτσι, ένας ιδιοφυής άνθρωπος συχνά θεωρούταν ότι ακολουθούσε ένα μοντέλο που ήταν αποδεδειγμένα άριστο και είχε εξουσία πάνω του, και ότι ο απώτερος στόχος της τέχνης του ήταν να ανακτήσει το κύρος του πρότυπού του μιμούμενος την τέχνη του.²⁹

Λόγω όμως της βαθιάς αλλαγής που συνέβη τον 18^ο αιώνα σχετικά με την αντίληψη της ιδιοφυΐας, αυτή η διαδικασία μίμησης ενός προτύπου άρχισε να αμφισβητείται και έφερε ως αποτέλεσμα την εμφάνιση της φαντασίας με μορφή πρελούδιου.³⁰ Το νέο αισθητικό δόγμα στηριζόταν στη σκέψη ότι ένας άνθρωπος με πρωτότυπη ιδιοφυΐα αρνείται όχι μόνο την αυτόματη αυθεντία της κλασικής αρχαιότητας, αλλά και αυτή των καλλιτεχνικών συμβάσεων της εποχής, εφευρίσκοντας «νέο έργο, το πρότυπο του οποίου ο καλλιτέχνης δεν οφείλει σε κανέναν».³¹

Συνεπώς, μια αντι-γενική τάση πρωτοτυπίας έγινε ένα από τα κεντρικά χαρακτηριστικά της φαντασίας με μορφή πρελούδιου. Επιπρόσθετα, το δόγμα αυτό τόνιζε την εμφάνιση των δημιουργικών ιδεών, δηλαδή της έμπνευσης, με αυθορμητισμό, καθώς αυτές πήγαιναν αβίαστα από την αρχική ιδιοφυΐα, θεωρία η οποία αργότερα, κατά τη ρομαντική περίοδο, εξελίχθηκε στην οργανική αισθητική. Με αποτέλεσμα, οι θεωρητικοί του δεύτερου μισού του 18^{ου} αιώνα, να θέσουν εννοιολογικά μια τέτοια καλλιτεχνική έμπνευση ενάντια στον συνειδητό αυτοσχεδιασμό.³²

Ο νατουραλισμός, παρόλο που ήταν ένα πανευρωπαϊκό φαινόμενο τον 18^ο αιώνα, εκφράστηκε για πρώτη φορά στη βρετανική κουλτούρα της εποχής. Οι Βρετανοί

²⁸ Boethius, *The Consolation of Philosophy*, trans. Victor Watts, revised ed. (London: Penguin Books, 1999), 68–73.

²⁹ See Peter Kivy, *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius* (New Haven: Yale University Press, 2001), 24–26.

³⁰ Το συγκεκριμένο είδος φαντασίας του 18^{ου} αιώνα ονομάζεται φαντασία με μορφή πρελούδιου διότι συνεχίζει την πρακτική του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού πληκτροφόρου, του Μπαρόκ, η οποία κωδικοποιήθηκε στο *Versuch* του C. P. E. Bach.

³¹ Edward Young, *Edward Young's Conjectures on Original Composition*, edited by E. J. Morley (Ithaca: Cornell University Library, 2014), 27 ανακτήθηκε από Daesik Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)* (Ph.D. diss., Brandeis University, 2016), 41.

³² Daesik Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)* (Ph.D. diss., Brandeis University, 2016), 42.

θεωρητικοί ήταν που έφεραν για άλλη μια φορά στο προσκήνιο την πραγματεία του Longinus και διέδωσαν την έννοια της πρωτότυπης ιδιοφυΐας. Οι σύγχρονοι Βρετανοί συγγραφείς του εξέφρασαν μέσα από τα έργα τους τον υποκειμενισμό και τον συναισθηματισμό αυτού του είδους (π.χ. Edward Young (1683-1765) «Νυχτερινές Σκέψεις», «νεκροταφεία» του Thomas Gray (1716–1771)). Στο ίδιο πνεύμα, Βρετανοί ζωγράφοι της εποχής, όπως ο Alexander Cozens (1717–1786) ανέπτυξαν ευφάνταστα σχέδια τοπίων, τα οποία είχαν ως επί το πλείστον φόντο πορτρέτα ιδιοκτητών γης ή ανθρώπινες ιστορίες. Αυτή η καλλιτεχνική παράδοση στην οποία ο καλλιτέχνης φαντασιωνόταν και εξιδανίκευε τη φύση κορυφώθηκε στα έργα Βρετανών τοπιογράφων στις αρχές του 19^{ου} αιώνα –π.χ. John Constable (1776–1837), J. W. W. Turner (1775–1851) και Samuel Palmer (1805–1881).³³

Στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, σε αντίθεση με τη Γαλλία όπου κυριαρχούσε ο ορθολογισμός και ο νεοκλασικισμός, οι γερμανόφωνες χώρες υποδέχτηκαν την αισθητική του βρετανικού νατουραλισμού ως νέα καλλιτεχνική ώθηση. Αρκετοί Γερμανοί συγγραφείς και καλλιτέχνες ανέπτυξαν λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά κινήματα ισοδύναμα με τα βρετανικά είδη νατουραλισμού. Τη δεκαετία του 1750, Γερμανοί συγγραφείς, οι οποίοι ήταν αρκετά δημοφιλείς εκείνη τη δεκαετία –όπως για παράδειγμα ο Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) και ο Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) οι οποίοι ανήκαν στον στενό κύκλο του Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)– προώθησαν ένα νέο λογοτεχνικό ύφος που ονομάστηκε *Empfindsamkeit*. Το ύφος αυτό έκανε έκκληση στα φυσικά συναισθήματα και τον συναισθηματισμό της εποχής.³⁴

Έπειτα, με την επόμενη γενιά Γερμανών συγγραφέων, ενισχύθηκε περαιτέρω αυτή η έκφραση των υποκειμενικών συναισθημάτων, καθώς και οι προβληματισμοί ως προς την ορθολογική τάξη και παράδοση της κοινωνίας. Αυτό επιτεύχθηκε μέσα από το λογοτεχνικό κίνημα του γερμανικού νατουραλισμού που ονομάστηκε *Sturm und Drang*. Παρά το γεγονός ότι η επίδραση του βρετανικού νατουραλισμού θεωρούνταν

³³ Βλ. John Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century* (London; Routledge, 2013), 54.

³⁴ Heartz, Daniel, and Bruce Alan Brown. "Empfindsamkeit." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 28 Aug. 2023.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008774>.

εμφανής σε πολλά καλλιτεχνικά πεδία της Γερμανίας, αμφισβητήθηκε εντόνως η ενσωμάτωσή του στη γερμανική μουσική κουλτούρα.³⁵

Έχει υποστηριχθεί ότι το παράλληλο μουσικό κίνημα, *Sturm und Drang*, στο οποίο η ατομική υποκειμενικότητα και το παθιασμένο συναίσθημα ελευθερώθηκαν, είχε περιορισμένη επιρροή στη μουσική σύνθεση.³⁶ Άλλοι μελετητές υποστήριξαν ότι η επιρροή του βρετανικού νατουραλισμού στη γερμανική μουσική συμπεριλήφθηκε μόνο στη μουσική των βόρειων Γερμανών μουσικών, οι οποίοι υποστήριζαν τον C. P. E. Bach ως ηγέτη του κινήματος. Ο Bach ήταν σε στενή επαφή με τον Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) και τον Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), οι οποίοι έφεραν τη βρετανική νατουραλιστική αισθητική μεταφράζοντας βρετανικά συναισθηματικά μυθιστορήματα, μιμούμενοι το στυλ τους. Οι σύγχρονοι θεωρητικοί αναγνώρισαν τη μουσική του Bach ως κατεξοχήν έκφραση της φαντασίας και των συναισθημάτων.³⁷

Πρωτοπόρος σε αυτή τη μορφή σύνθεσης ήταν ο C. P. E. Bach, του οποίου η φαντασία σε *stylus phantasticus* βασισμένη αρχικά στην παράδοση των Μπαρόκ αυτοσχεδιασμών σε πληκτροφόρα όργανα, μετατράπηκε σε φαντασία με μορφή πρελούδιου που προσαρμόστηκε στις νατουραλιστικές αισθητικές αρχές. Ο C. P. E. Bach ανέπτυξε τη φαντασία σε ένα ανεξάρτητο είδος, διακρίνοντας τη συνθετικά ελεύθερη φαντασία του, από τη φαντασία της εποχής Μπαρόκ, της οποίας η μουσική εμβέλεια περιοριζόταν από τις απαιτήσεις ενός κύριου έργου που το ακολούθησε.³⁸

Η φαντασία σε μορφή πρελούδιου που ανέπτυξε ο C. P. E. Bach, απέφευγε τις μορφές των κλασικών ειδών και λειτουργούσε ως μια μορφή «εξέγερσης» ενάντια στον Γαλλικό νεοκλασικισμό. Οι συνθέτες που ακολούθησαν αυτή τη μορφή μετέτρεψαν την φαντασία σε έναν ιδανικό τύπο με σκοπό την επίδειξη της πρωτότυπης ιδιοφυΐας, όπου οι εμπνευσμένες και διαισθητικές ιδέες εκφράστηκαν χωρίς κανέναν περιορισμό

³⁵ Hertz, Daniel, and Bruce Alan Brown. "Sturm und Drang." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 28 Aug. 2023.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027035>.

³⁶ Ο. π.

³⁷ David Schulenberg, *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach* (Rochester: The University of Rochester Press, 2014), 1–13.

³⁸ C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, translated by William J. Mitchell (New York: W.W. Norton & Company, 1948), 431.

από τους κανόνες της εποχής. Υπό αυτή την έννοια η φαντασία με μορφή πρελούδιου θεωρούνταν ένα αντί-είδος.³⁹

Αυτή η πρωτότυπη τέχνη της ιδιοφυίας κατάφερε να αναδείξει το βάθος των ανθρώπινων συναισθημάτων, κυρίως της θλίψης και του θρήνου.⁴⁰ Στη φαντασία, οι συνθέτες εισήγαγαν στοιχεία έκφρασης από μουσική που αναφερόταν σε ιερά πάθη και από την όπερα. Οι συνθέτες στη σχολή του Bach μετέφεραν στη φαντασία θρησκευτικά και κοινωνικά συναισθήματα, ιδιαίτερα από το μουσικό είδος του *Tombeau*, το οποίο περιλαμβάνει έργα που μνημονεύουν τον θάνατο του Χριστού ή ενός αξιοσέβαστου προσώπου. Σύμφωνα με την έρευνα του Schleuning, πολλά περάσματα σε αυτού του είδους φαντασίας είναι επηρεασμένα από το στυλ *lamento* και προέρχονται από θρησκευτικά έργα με θέμα τον θάνατο.⁴¹ Για παράδειγμα, η τελευταία φαντασία του C. P. E. Bach *Empfindungen* (1787), ξεκινάει με ένα νεκρώσιμο εμβατήριο, που μοιάζει με το άνοιγμα του μοτέτου BWV 118 του πατέρα του.

Παρόλο που η φαντασία επηρεάστηκε από το κίνημα *Sturm und Drang*, δεν ταυτίστηκε απόλυτα μαζί του, γιατί ποτέ δεν κυριάρχησε μόνο ένας ακραίος συναισθηματισμός στο είδος. Αντίθετα, στη φαντασία υπήρχαν διάφορα φυσικά συναισθήματα και αποτελούσε το κεντρικό είδος της μουσικής έκφρασης της έννοιας *Empfindungen*.⁴²

Βασικά χαρακτηριστικά της φαντασίας ήταν αρχικά η μεγιστοποίηση των εκφραστικών δυνατοτήτων και των άκρως υποκειμενικών ιδεών. Οι συνθέτες εισήγαγαν στοιχεία από το *stylus phantasticus* και βασίστηκαν στην αυτοσχεδιαστική παράδοση του συνεχές βάσιμου, που κληρονομήθηκε από τους συνθέτες του Μπαρόκ, κυρίως από τον J. S. Bach. Επιπλέον, βασισμένοι σε τεχνικές φωνοδήγησης (*voice-leading*) του ενάριθμου μπάσου, δημιουργούσαν ελεύθερες, τολμηρές και συχνά χρωματικές και απροσδόκητες αρμονικές ακολουθίες. Χρησιμοποιούσαν δεξιοτεχνικά τμήματα με γρήγορα περάσματα, κλίμακες και αρπίσματα, έχοντας ως σκοπό την ανάδειξη της τεχνικής ικανότητας του εκτελεστή και για να μαγέψουν τον ακροατή. Επειδή δεν ήθελαν να ταυτιστούν με τη μορφή των κλασικών ειδών, έκαναν μετατροπές σε απομακρυσμένες τονικότητες, αποφεύγοντας σκόπιμα τη συμβατική

³⁹ Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)*, 47.

⁴⁰ Matthew Riley, *Musical Listening in the German Enlightenment: Attention, Wonder, and Astonishment* (Aldershot, UK: Ashgate, 2004), 1–46.

⁴¹ Schleuning, 20.

⁴² Annette Richards, *The Free Fantasia and the Musical Picturesque* (New York: Cambridge University Press, 2001), 118–25.

μετατροπία προς την δεσπόζουσα ή την υποδεσπόζουσα.⁴³ Στην αυτοσχεδιαστική φαντασία, ο C. P. E. Bach, προτείνει στο δοκίμιο του ότι ο συνθέτης θα πρέπει να χρησιμοποιεί ένα συνεχές βάσιμο ως αρμονικό σκελετό για να καθοδηγήσει τον αυτοσχεδιασμό του. Με άλλα λόγια, η φαντασία του C. P. E. Bach ήταν προσανατολισμένη στο μπάσο και όχι σε μια κορυφαία φωνή.⁴⁴

Μέχρι το 1780, μόνο ο C. P. E. Bach και οι ακόλουθοί του διατήρησαν και εξέλιξαν τη φαντασία ως ένα ανεξάρτητο είδος. Ωστόσο, η δημοσίευση της φαντασίας ως ένα αυτόνομο είδος δε σήμαινε μόνο την εμφάνιση μιας προσωπικής έκφρασης ως πρωταρχική μορφή δημόσιας τέχνης, αλλά την καταγραφή του αυθόρμητου αυτοσχεδιασμού παροδικής φύσης σε ένα κείμενο, το οποίο θα μπορούσε να αναπαραχθεί και να αναλυθεί. Επιπλέον, προκλήθηκαν πολωμένες αντιδράσεις σε θεωρητικούς και κριτικούς, καθώς η φαντασία με μορφή πρελούδιου –υπό την επίδραση του αγγλικού νατουραλισμού– παρουσιάστηκε ως νέος τρόπος αυτοσχεδιασμού, και οι έντυπες μορφές δεν παρουσιάστηκαν στο κοινό ως εισαγωγή, αλλά ως ανεξάρτητη τέχνη. Ενώ ορισμένοι από αυτούς υπερασπίστηκαν τον συγκεκριμένο τύπο ως μια ενσάρκωση έμπνευσης από την αυθεντική ιδιοφυΐα, η πλειονότητα αμφισβητεί τη βιωσιμότητά του ως πρωταρχική μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης.⁴⁵

Κύρια κριτική της φαντασίας σε μορφή πρελουδίου αποτελούσε η στέρηση της τυπικής συνοχής, διότι τα μέρη της δεν συνδέονταν καλλιτεχνικά μεταξύ τους. Για το λόγο αυτό, πολλοί κριτικοί αποδοκίμασαν τη φαντασία και την υποτίμησαν, χαρακτηρίζοντας την ως περίεργη (*bizarre*).⁴⁶ Για παράδειγμα, για τον G. J. Vogler, η έκδοση των φαντασιών του C.P.E. Bach σε έντυπη μορφή ήταν δυσάρεστη, διότι «πόσοι είναι αυτοί που αγαπούν, καταλαβαίνουν και παίζουν αυτό το πράγμα».⁴⁷ Σύμφωνα με την άποψη του Vogler, μια καλλιτεχνικά βιώσιμη φαντασία δεν αποτελείται μόνο από «μοναδικές» ιδέες, αλλά απαιτείται και η ύπαρξη μουσικής μορφής.

⁴³ Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)*, 55.

⁴⁴ Bach, “Improvisation,” in *Essay*, 430–442.

⁴⁵ Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)*, 55–56.

⁴⁶ Richards, *The Free Fantasia*, 34–41, 59–61, 75–81, και 95–100.

⁴⁷ Georg. J. Vogler, “Eingeschickte Frage. Wie verhalten sich die zwei großen Clavierspieler C. P. E. Bach und Alberti von Rom gegen einander?,” in *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 4 vols. (Mannheim, 1780; reprint edition., Hildesheim: Olms, 1974), III, 153–158. Αναπαράγεται στο Richards, *The Free Fantasia*, 35.

Αντίθετα, ο Peter Schleuning και η Annette Richards, δυο κορυφαίοι σύγχρονοι μελετητές της φαντασίας, αποδοκιμάζουν αυτές τις κριτικές για τη φαντασία με μορφή πρελούδιου. Συγκεκριμένα, ο Schleuning υποστηρίζει ότι η αντιπάθεια των κριτικών ως προς τον συγκεκριμένο τύπο φαντασίας οφείλεται στην αδυναμία τους να κατανοήσουν τη νέα οργανική αισθητική του C. P. E. Bach.⁴⁸ Ομοίως, η Richards θεωρεί συντηρητικούς τους κριτικούς που υποστηρίζουν πιστά τον φορμαλισμό και δε δέχονται οτιδήποτε παραβιάζει την τεχνοτροπία της εποχής.⁴⁹

Ωστόσο, ο μουσικολόγος Daesik Cha, του οποίου η διδακτορική διατριβή αποτελεί την πιο σύγχρονη και ολοκληρωμένη έρευνα στον τομέα της φαντασίας στον κλασικισμό, θεωρεί ότι αν και ο Schleuning στη μελέτη του αναγνωρίζει τον ιδιωτικό προσανατολισμό της φαντασίας με μορφή πρελούδιου, δεν λαμβάνει υπόψη ότι γύρω στη δεκαετία του 1780 η φαντασία είχε αρχίσει να διεισδύει στη γερμανική κουλτούρα και ότι οι κριτικοί συμπεριέλαβαν τη φαντασία στις δημόσιες συζητήσεις τους.⁵⁰ Αντίθετα, υποστηρίζει ότι παρόλο που οι κριτικοί επέκριναν τον ιδιωτικό χαρακτήρα του συγκεκριμένου τύπου φαντασίας, δεν αρνήθηκαν τις εκφραστικές του δυνατότητες, αλλά απλώς απέρριψαν την ακρότητά του. Επιπρόσθετα, βασιζόμενος στο γεγονός ότι περίπου το 1780 η δημόσια μουσική της εποχής συμφιλωνόταν ολοένα και περισσότερο με τις υποκειμενικές και πιο ελεύθερες εκφράσεις, θεωρεί πως η επιρροή της αγγλικής αισθητικής του νατουραλισμού σε συνδυασμό με το νεοκλασικό γαλλικό δόγμα της ενότητας, στη γερμανική κουλτούρα, οδήγησε στη δημιουργία ενός νέου τύπου φαντασίας, ο οποίος εμφανίστηκε περίπου το 1780.⁵¹

Αυτός ο νέος τύπος φαντασίας δημιουργήθηκε από μια ομάδα κλασικών συνθετών, με κύριο εκπρόσωπο τον Μότσαρτ, οι οποίοι αν και είχαν εκπαιδευτεί κατά κύριο λόγο στο τέλος της εποχής του Μπαρόκ και είχαν επηρεαστεί από τη μουσική του C. P. E. Bach, ανέπτυξαν τη μουσική τους σε ένα νέο όργανο (πιάνο) σε αντίθεση με τους συνθέτες της φαντασίας-πρελούδιου, οι οποίοι έγραφαν για τσέμπαλο ή κλαβίχορδο. Στη φαντασία με μορφή πρελούδιου δεν υπήρχε εισαγωγή, ούτε ανάπτυξη ενός κύριου θέματος και κυριαρχούσε η νατουραλιστική αισθητική με την αυθόρμητη ροή συναισθημάτων και ιδεών. Αντίθετα, οι συνθέτες που ακολούθησαν αυτή τη νέα

⁴⁸ Schleuning, *The Fantasia*, 6 -8

⁴⁹ Richards, *The Free Fantasia*, 34-41

⁵⁰ Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780-1800)*, 121-131.

⁵¹ Ο. π.

ενόργανη αισθητική, παρουσίασαν ένα καθαρά διατυπωμένο θέμα, συχνά με κλασική δομή φράσεων, και ανέπτυξαν τη θεματική ιδέα σε μεγάλη έκταση για να σχηματίσουν μια ημιαυτόνομη ενότητα σε κλασική μορφή. Ο Cha αποκαλεί τον συγκεκριμένο τύπο φαντασίας ως φαντασία με «επεισοδιακή» μορφή.⁵²

Ενώ η φαντασία με μορφή πρελούδιου βασίζεται στην εκφραστική ελευθερία και τις απότομες εναλλαγές στυλ και συναισθημάτων, η φαντασία με μορφή επεισοδίων διαθέτει μια μουσική μορφή στην οποία οι συνθέτες αποφεύγουν εσκεμμένα τέτοιες αντιπαραθέσεις εκτός από ειδικές περιπτώσεις. Σε αυτό το νέο χαρακτηριστικό βασίστηκαν οι θεωρίες για τη γερμανική μουσική κουλτούρα, στο τέλος του 18^{ου} αιώνα. Οι θεωρητικοί και οι κριτικοί της μουσικής εκείνης της εποχής, θεώρησαν τις ξαφνικές αλλαγές του συναισθηματικού περιεχομένου εχθρικές ως προς τη φυσική διαδοχή των ανθρώπινων συναισθημάτων. Για παράδειγμα, ο Heinrich Christoph Koch (1749-1816) θεωρούσε ότι οι απότομες αλλαγές συναισθημάτων θα προκαλούσαν μόνο γέλιο στον ακροατή.⁵³ Επιπλέον, οι θεωρητικοί υποστήριζαν ότι η φύση των ανθρώπινων συναισθημάτων απαιτεί μια μετάβαση, στην οποία μπορούν να μεσολαβούν διάφορες συναισθηματικές καταστάσεις.⁵⁴ Σε συμφωνία με αυτό το αισθητικό δόγμα, οι συνθέτες του επεισοδιακού τύπου άρχισαν να εισάγουν μεταβατικά τμήματα που συνέδεαν την αλλαγή του συναισθήματος από τη μια κατάσταση στην άλλη. Σε τέτοιες μεταβάσεις, είτε η θεματική είτε η κινητήρια ανάπτυξη έπαιξε εξέχοντα ρόλο, όπως συνέβαινε αντίστοιχα σε ένα αναπτυξιακό τμήμα μιας σονάτας. Παρόλα αυτά, η νέα μορφή φαντασίας διατήρησε τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της φαντασίας με μορφή πρελουδίου, όπως για παράδειγμα τον παραδοσιακό αυτοσχεδιασμό για τα πληκτροφόρα, τις γεμάτες πάθος εκφράσεις και τα ποικίλα συναισθήματα και στυλ. Έτσι, με αυτά τα παραδοσιακά στοιχεία, οι συνθέτες της φαντασίας του νέου τύπου όχι μόνο μπόρεσαν να ανανεώσουν το είδος, αλλά κατάφεραν να διασφαλίσουν ότι ακόμη και στον μετασχηματισμό της συνεχίστηκε η αντι-γενική τάση του είδους.⁵⁵

Οι συνθέτες της νέας μορφής αρνήθηκαν να χρησιμοποιήσουν οποιαδήποτε συμβατικά γενικά τυπικά σχήματα, αν και τα εισήγαγαν σε τοπικό επίπεδο. Αντίθετα, επινόησαν

⁵² Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)*, 25.

⁵³ Βλ. Koch, “Music and Feeling,” στο *Aesthetics and the Art of Musical Composition in German Enlightenment* (New York: Cambridge University Press), 144–156.

⁵⁴ Bellamy Hosler, *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th Century Germany* (Michigan: Umi Research Press, 1981), 172–75.

⁵⁵ Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)*, 131–137.

αυτοσχέδια μεταβατικά τμήματα για να ενοποιήσουν μια ποικιλία ιδεών σε ένα συνεκτικό σύνολο. Έτσι, το είδος εξακολουθούσε να ορίζεται από την εκφραστική ελευθερία και την ατομικότητα.⁵⁶

Ο μετασχηματισμός του είδους έγινε από τον W. A. Mozart, δημιουργώντας μια νέα αισθητική του είδους με την επιρροή του κλασικού στυλ. Ο Mozart είχε ασχοληθεί με τον Μπαρόκ αυτοσχεδιασμό για πληκτροφόρα, μελέτησε και συνέθεσε φαντασίες με μορφή πρελούδιου, αποδεικνύοντας ότι έχει εμβαθύνει στο είδος της φαντασίας. Σταδιακά μέσα από πειραματισμούς ανέπτυξε ένα στυλ που αντιπροσώπευε τα νέα γερμανικά αισθητικά πρότυπα της εποχής του, επιτυγχάνοντας την ενότητα, την οποία υστερούσε η φαντασία με μορφή πρελούδιου.⁵⁷

Τα δύο ώριμα έργα του, το K. 397 σε ρε ελάσσονα και το K. 475 σε ντο ελάσσονα θεωρήθηκαν αντιπροσωπευτικά του είδους και καθιέρωσαν τη φαντασία με μορφή επεισοδίων.⁵⁸ Δύο από τους διαδόχους του, ο Christian Gottlob Neefe (1748-1798) και ο Franz Peter Schubert (1797-1828), διαμόρφωσαν τις φαντασίες τους σύμφωνα με την K. 475 του Mozart, ακολουθώντας τις μουσικές αρχές του συγκεκριμένου έργου. Παρά την αναμφισβήτητη παρουσία μιας άμεσης επιρροής από την K. 475, οι φαντασίες τους αποκαλύπτουν τον ατομικό και μοναδικό τρόπο έκφρασης κάθε συνθέτη, επειδή η φαντασίωση του επεισοδιακού τύπου δεν ορίζεται από ένα σταθερό επίσημο μοτίβο αλλά από ένα σύνολο αισθητικών αρχών που καθοδηγούν τον τρόπο παρουσίασης, ενώ επιτρέπει τη δημιουργία εξαιρετικά εξατομικευμένων και πρωτότυπων έργων.⁵⁹

Συμπερασματικά, οι φαντασίες με επεισοδιακή μορφή του Μότσαρτ αποτελούσαν πρότυπα για τους κλασικούς συνθέτες των επόμενων γενεών, μεταξύ των οποίων ήταν οι Neefe και Schubert, οι οποίοι με τη σειρά τους εφάρμοσαν το στυλ του και άνοιξαν μονοπάτι για περαιτέρω μετασχηματισμό της φαντασίας.

⁵⁶ Ο. π.

⁵⁷ Ο. π., 137

⁵⁸ Helm, "Fantasia: 18th Century."

⁵⁹ Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)*, 141.

1.2 Μελέτες ως προς το είδος της φαντασίας⁶⁰

Η μελέτη της φαντασία του 18^{ου} αιώνα απασχόλησε ιδιαίτερα του μελετητές ανά τους αιώνες. Λόγω της αυτοσχεδιαστικής της φύσης, αποτελεί ένα περίπλοκο είδος ως προς τη μελέτη, διότι δεν είναι σταθερό σε μορφολογικό επίπεδο. Παρόλο που βιβλιογραφικά δεν υπάρχει εκτενής έρευνα ως προς τη μορφή της φαντασίας του 18^{ου} αιώνα, ορισμένοι μελετητές είτε προσπάθησαν να βρουν κοινά χαρακτηριστικά που την ορίζουν ως είδος είτε προσπάθησαν να την ταυτίσουν μορφολογικά και υφολογικά με άλλα είδη.

Κατά τον 18^ο αιώνα, όπως αναφέρεται στην προηγούμενη ενότητα, οι θεωρητικοί και οι κριτικοί θεωρούν ότι η φαντασία αποτέλεσε, ουσιαστικά, ένα αντι-είδος και την αντιμετωπίζουν ως μουσικό στυλ. Στην κλασική εποχή η μουσική μορφή βασίζεται στην επεξεργασία μιας κεντρικής ιδέας μέσα από την οποία αναπτύσσονται επακόλουθες ιδέες σε ένα μέρος. Αυτή η μορφή ισχύει για σχεδόν για όλα τα είδη της περιόδου. Η φαντασία, όπως αντίστοιχα και το *capriccio*, αποτελούν εξαίρεση του κανόνα και θεωρείται ότι δεν σχετίζονται με το στερεοτυπικό μοτίβο της κλασικής περιόδου. Σαφώς μπορεί να υπάρχει η επεξεργασία ιδέας σε μια φαντασία, αλλά δεν είναι απαραίτητη όπως στα άλλα είδη της εποχής.

Ο Johann Mattheson (1681-1764) αντιμετωπίζει τη φαντασία ως στυλ και όχι ως είδος, γιατί δεν αποτελεί –με βάση τους όρους του– «Μελωδικό Είδος» (*Melodie-Gattung*). Θεωρεί πως είναι ένας ελεύθερος και λιγότερο περιορισμένος τρόπος σύνθεσης, διότι αναπτύσσονται ξαφνικά διαδοχικές ιδέες χωρίς την επεξεργασία μίας «Κύριας Πρότασης» (*Hauptsatz*).⁶¹ Αντίστοιχα, ο Johann Joseph Klein (1740-1823) αναφέρει πως ένα έργο στο οποίο δεν υπάρχει μελωδία που να ενοποιείται με ένα θέμα ούτε με ένα διακριτό ρυθμικό σχήμα, ονομάζεται φαντασία ή *capriccio*.⁶² Έτσι, η φαντασία – όπως ορίζεται τον 18^ο αιώνα– καθορίζεται κατά κύριο λόγο από την εφευρετικότητα του συνθέτη και όχι από την επεξεργασία των συστατικών της στοιχείων.

⁶⁰ Η κύρια πηγή για τη συγγραφή του παρόντος υποκεφαλαίου είναι η Cathrine Coppola *Form and Fantasy: 1870-1920* (Ph.D. diss., The City University of New York, 1998).

⁶¹ Johann Mattheson, Mark Evan Bonds, *Wordless rhetoric: musical form and the metaphor of the oration* (Cambridge: Harvard University Press), 1991, 114-118.

⁶² Johann Joseph Klein *Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik* (Gera: C. F. Bekmann, 1783), 15 ανακτήθηκε από Mark Evan Bonds, *Wordless rhetoric*, 116.

Ο Heinrich Christoph Koch (1749-1816) το 1802, δημοσίευσε το *Musikalisches Lexicon* και στον ορισμό της φαντασίας αναφέρει ότι «ο συνθέτης δεν δεσμεύεται ούτε σε μια ορισμένη μορφή ούτε σε μια εντελώς ξεκάθαρα συνδεδεμένη τάξη ιδεών αφού το Ιδανικό που έφερε στο προσκήνιο η ιδιοφυία δεν χάνει τίποτα από τη ζωντάνια του, μέσω της περαιτέρω επεξεργασίας προς ένα πιο αυστηρά διατεταγμένο σύνολο, και αυτά τα κομμάτια πολύ συχνά περιέχουν πολύ πιο σημαντικά και εντυπωσιακά χαρακτηριστικά από ένα κομμάτι ακολουθεί τις μορφές και τα άλλα απαραίτητα χαρακτηριστικά ενός τέλει συνόλου». ⁶³ Ο σχολιασμός του Koch για τη φαντασία δείχνει πως κατανοήθηκε από τον ίδιο ως ένα είδος που βασίζεται στην ελευθερία της ιδιοφυίας και στην παράδοση του αυτοσχεδιασμού, δίνοντας την εντύπωση ότι οι φαντασίες που δημοσιεύθηκαν την περίοδο του κλασικισμού διατηρούν την αυτοσχεδιαστική τους φύση.

Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, οι μελέτες επικεντρώθηκαν όχι μόνο στην αυτοσχεδιαστική παράδοση που ακολούθησε η φαντασία αλλά και στη μορφή της. Το 1835 ο Gustav Schilling (1805-1880) στο *Encyclopadie der gesamten musikalischen Wissenschaften* επισημαίνει ότι το βασικότερο συστατικό στοιχείο της φαντασίας είναι η συνθετική της ελευθερία. Με μια πιο ρομαντική οπτική παρομοιάζει το είδος της φαντασίας ως ένα ποίημα αυτοσχεδιαστικού μουσικού λόγου τονίζοντας τη διαφορά του από τα άλλα σταθερά είδη. Κατά τον Schilling, το είδος της φαντασίας διακρίνεται από την σύγκρουση της ασυνέχειας με τη συνοχή, διότι θεωρεί πως μια καλή φαντασία χάνει την ποιητική της ταυτότητα όταν περιορίζεται στις σταθερές συνθετικές μορφές. ⁶⁴

Ο Friedrich Heinrich Adolf Bernhard Marx (1795-1866) μελέτησε τη μορφή της φαντασίας με μια υποκειμενική σκοπιά, συγκριτικά με τους προηγούμενους συγγραφείς. Στο βιβλίο του με τίτλο *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1838) έχει αφιερώσει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στη φαντασία. ⁶⁵ Μάλιστα, έξι από τις οκτώ μορφές που αναφέρει στο βιβλίο του είναι μορφές σονάτας. Αυτό δείχνει ότι

⁶³ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexicon* (Offenbach am main, 1802), cols 554–5, s.v. ‘Fantasiae.’ Αναπαράγεται στο Annette Richards, *The Free Fantasia and the Musical Picturesque* (Cambridge; Cambridge University, 2001), 79.

⁶⁴ Gustave Schilling, *Encyclopadie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (Stuttgart, 1835), II, 652-655 ανακτήθηκε από Cathrine Coppola *Form and Fantasy: 1870-1920* (Ph.D. diss., The City University of New York, 1998), 170.

⁶⁵ Gianmario Borio and Angela Carone, *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven* (London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019), 62.

θεωρεί τη φαντασία ιεραρχικά ισότιμη, ως είδος, με τη σονάτα. Πέρα των αντικειμενικών κριτηρίων, θεωρεί πως μπορούν να συνυπάρχει η μελέτη της μορφής βάσει των κανόνων με τη μελέτη της ελευθερίας του συνθέτη να εκφράσει τον εσωτερικό του κόσμο. Σύμφωνα με τον Marx, η ανάγκη για συνθετική ελευθερία υπερβαίνει τα στενά πλαίσια των κλασικών μορφών, και ως αποτέλεσμα, οι συνθέτες σταδιακά απομακρύνονταν από τη βασική μορφή της σονάτας. Ο Marx αποκαλεί ως «phantasie», όσες μορφές δεν ακολουθούν τα κλασικά πρότυπα, όπως για παράδειγμα τα έργα με τίτλο toccata ή capriccio.⁶⁶

Για τον Carl Czerny(1791-1857) η φαντασία αποτελεί ένα είδος, το οποίο αρνείται να ακολουθήσει τη μορφή της σονάτας. Στο βιβλίο του *School of Practical Composition I* (1848) αφιερώνει ένα ξεχωριστό κεφάλαιο για το είδος της φαντασίας επισημαίνοντας τη δυσκολία ορισμού του είδους λόγω της μεγάλης του ελευθερίας.⁶⁷ Αν και βασίστηκε στον ορισμό του Koch που αναφέρεται στην ελεύθερη έμπνευση της ιδιοφυίας, επισήμανε ότι για να υποστηριχθεί η φαντασία ως είδος χρειάζεται να βασιστούμε σε μια θεωρία ομοιότητας.⁶⁸ Παρ' όλα αυτά, στην πραγματεία του κατηγοριοποιεί τις φαντασίες με βάση ορισμένα τεχνικά στοιχεία που έχουν σκοπό την υλοποίηση της ομοιότητας με τον αυτοσχεδιασμό: 1. Φαντασία με ένα μονό θέμα, 2. Φαντασία με πολλά θέματα, 3. Φαντασία βασισμένη σε γνωστά θέματα, 4. Φαντασία που σχηματίζει ένα ποτ πουρί.

Για την ακρίβεια ο Czerny δημιούργησε ένα πρωταρχικό σχέδιο για τη μορφή της φαντασίας, διευκρίνισε τη αντίθεση της με τη σονάτα και παρουσίασε χαρακτηριστικά που αποδεικνύουν την κρυφή οργάνωση της δομής της. Με βάση τη θεωρία του, το είδος γεφυρώνει την ελευθερία (που εκφράζεται με τα αυτοσχεδιαστικής φύσεως περάσματα), και τη συνοχή (που εκφράζεται με τα μεταβατικά τμήματα μεταξύ των θεμάτων).

Αντίστοιχα, ο Hermann Mendel (1834-1876) στο *Musikalisches Conversations-Lexikon: Eine Encyclopadie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (1870) εξετάζει τα υποκειμενικά στοιχεία της φαντασίας. Μελέτησε την έννοια της φαντασίας ως προς τη μορφή της καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι η δομή του έργου διαμορφώνεται μέσα από εικόνες, οι οποίες δεν έχουν αισθητική συνοχή,

⁶⁶ Ο. π.

⁶⁷ Carl Czerny, *School of Practical Composition I*, trans. John Bishop (London, 1848), 82.

⁶⁸ Ο. π., 82.

υποδηλώνοντας ότι η μορφή της είναι καλυμμένη. Επιπλέον, επισήμανε ότι η αίσθηση μυστηρίου και η κρυφή οργάνωση της μορφής αποτελούν βασικά συστατικά του είδους.⁶⁹

Ο Hugo Riemann (1849-1919) στο *Grundriss der Kompositionslehr* (1905) ταυτίζει τη φαντασία με την toccata και το capriccio. Όπως και οι προηγούμενοι συγγραφείς, έτσι και ο Riemann αναγνωρίζει ως σημαντικό για τη φαντασία το αυτοσχεδιαστικό ύφος. Επίσης, θεωρεί τη φαντασία ως μια επεισοδιακή μορφή που υπαινίσσεται την κρυφή ύπαρξη ενός θέματος, το οποίο ακούγεται μέσα από αυτοσχεδιαστικά αποσπάσματα χωρίς να συμβαίνει παραπάνω επεξεργασία.⁷⁰ Η Coppola ορίζει το είδος που περιγράφει ο Riemann ως μη ανεπτυγμένη κυκλική μορφή.⁷¹

Αν και η θεωρητική προσέγγιση του 19^{ου} αιώνα ωφελεί στην κατανόηση της φαντασίας, παρουσιάζεται ως μια αρνητική μορφή ενάντια του κλασικού στυλ. Η αυτοσχεδιαστική ελευθερία που έχει αποκομίσει από το μπαρόκ και η χρήση χαρακτηριστικών που προσδιορίζουν την ατομικότητα του συνθέτη καθορίζουν τη φαντασία ως μοναδική μορφή του 18^{ου} αιώνα. Ωστόσο, αν και η επιλεκτική χρήση μουσικών στοιχείων με βάση την εκφραστική ανάγκη του συνθέτη βοηθάει στο προσδιορισμό του μουσικού έργου ως φαντασία, δεν σημαίνει ότι σε όλες τις φαντασίες παρουσιάζονται παρόμοια συστατικά στοιχεία που μπορούν να προσδιορίσουν τη φαντασία ως αυτόνομο είδος.

Οι σύγχρονοι μελετητές βασισμένοι στη φιλοσοφία του γερμανικού ιδεαλισμού αντιμετώπισαν τη φαντασία ως ιδανικό τύπο και όχι ως είδος. Σύμφωνα με τη θεωρία τους, ένα είδος αποτελείται από όμοια χαρακτηριστικά, ενώ ένας ιδανικός τύπος μπορεί να προσαρμόζεται σε κάθε μεμονωμένο έργο χωρίς να απαραίτητα να εμπεριέχονται όλα τα κοινά χαρακτηριστικά. Ο ιδανικός τύπος φανερώνει, μέσα από πολυποίκιλες

⁶⁹ Mendel. Hermann. "Phantasie." in *Musikalisches Conversations-Lexicon: Eine Encyclopadie der gesammten musikalischen Wissenschaften fur Gebildete aller Stande*. (Leipzig: List und Francke), 1870, 10. ανακτήθηκε από Cathrine Coppola *Form and Fantasy: 1870-1920* (Ph.D. diss., The City University of New York, 1998), 132.

⁷⁰ Riemann Hugo, *Grundriss der Kompositionslehre*, 3rd edition (Berlin: M. Hesse), 1905, vol 2. ανακτήθηκε από in Cathrine Coppola *Form and Fantasy: 1870-1920* (Ph.D. diss., The City University of New York, 1998), 17.

⁷¹ Coppola, *Form and Fantasy*, 17.

μορφές και στυλ, μια επιφάνεια στην οποία προσαρμόζονται νέα χαρακτηριστικά που καθορίζουν τη δημιουργία ενός έργου που μπορεί να ταυτιστεί με ένα είδος.⁷²

Αντίθετα, ορισμένοι μελετητές θεώρησαν ότι η φαντασία της κλασικής περιόδου βασίζεται καθαρά στη εφευρετικότητα του συνθέτη. Για παράδειγμα, ο Eugen Helm δεν αναγνωρίζει τη φαντασία ως αυτόνομο είδος, διότι δεν αναγνωρίζονται σε αυτή μορφολογικά χαρακτηριστικά αλλά βασίζεται σε μορφές άλλων ειδών. Βασίζει αυτή τη σκέψη του στη θεματική επιστροφή στο τέλος της *Fantasia* K. 475 του Mozart, με τον ισχυρισμό ότι αυτή βασίζεται στη λογική της σονάτας. Επιπλέον, θεωρεί πως ο Mozart δεν έχει επηρεαστεί από τον C. P. E. Bach, καθώς θεωρεί ότι δεν πλησιάζει τη συνθετική του ελευθερία.⁷³

Ο Theodor W. Adorno (1903-1969) θεωρεί πως το είδος της φαντασίας καθιερώνεται από την πραγματεία του C. P. E. Bach με τίτλο *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1963). Επεξηγεί ότι οι φαντασίες σκόπιμα δεν εγκλωβίζονται στις τυπικές μορφές. Θεωρεί συνειδητό τον συστηματοποιημένο διχασμό της φαντασίας, τονίζοντας ότι στη φαντασία ενώνονται δομικά τμήματα διαφορετικά μεταξύ τους με ένα υπόγειο αρμονικό πλάνο, διατηρώντας τις διάσπαρτες ιδέες που δεν αναπτύσσονται τυπικά.⁷⁴

Το 1971 ο Peter Schleuning, δημοσίευσε την πρώτη πλήρη έρευνα για τη φαντασία για πληκτροφόρα όργανα, καλύπτοντας, πέρα από τα ιστορικά στοιχεία της φαντασίας από τον 16^ο αιώνα έως τον 20^ο αιώνα, το στυλ και τα πολιτισμικά θεμέλια της κάθε εποχής. Πιο συγκεκριμένα, ανέλυσε τον τρόπο με τον οποίο τα αισθητικά στοιχεία και η παράδοση συνέβαλαν στον μετασχηματισμό της φαντασίας κατά τον 18^ο αιώνα και βοήθησαν στην κατανόηση του στυλ της. Επίσης, αναφέρει ότι στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, μορφές της φαντασίας της εποχής Μπαρόκ εξελίχθηκαν και δημιουργήθηκαν νέες μορφές για τη φαντασία. Θεωρεί ότι η εξελιγμένη φαντασία ενσωμάτωσε τα στοιχεία του *stylus phantasticus* που παρουσιάστηκαν στη *Χρωματική Φαντασία* του J.

⁷² Johann Wolfgang Von Goethe, *The Metamorphosis of Plants*, with an Introduction by Gordon L. Miller (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2009), ανακτήθηκε από Daesik Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)* (Ph.D. diss., Brandeis University, 2016), 5

⁷³ Eugen e. Helm in “Fantasia.” *Grove Music Online*.

⁷⁴ Theodor W. Adorno, “Arnold Schönberg: Phantasie für Geige mit Klavierbegleitung Op. 47,” in *Der getreue Korrepetitor* (Frankfurt am Main: Fischer, 1963), 166 ανακτήθηκε από Daesik Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period*, 4

S. Bach και διατήρησε την αυτοσχεδιαστική της φύση χωρίς να διαμορφώνεται από τις συμβατικές μορφές. Η γενιά του C. P. E. Bach αγκάλιασε αυτά τα χαρακτηριστικά και τα εξέλιξε με βάση την αισθητική που εμφανίστηκε στις αρχές του αιώνα.⁷⁵

Μια φορμαλιστική προσέγγιση ως προς την ερμηνεία του είδους ανέπτυξε η Catherine Coppola στη διδακτορική της διατριβή με τίτλο *Form and Fantasy 1870-1920* (1998).⁷⁶ Η Coppola θεωρεί την επεισοδιακή μορφή ως τον απόλυτο τύπο φαντασίας, επισημαίνοντας την ενοποίηση διαφόρων τμημάτων μέσω μεταβατικών τμημάτων με διαφορετικό στυλ και μορφή. Επιπρόσθετα, αναγνωρίζει την ύπαρξη διαφορετικών συναισθημάτων και στυλ ως βασικό συστατικό της φαντασίας της κλασικής περιόδου. Ωστόσο, το να θεωρεί την επεισοδιακή μορφή ως τον απόλυτο τύπο, αντιτίθεται στην άποψή της, η οποία είναι ότι ο ορισμός της φαντασίας ως είδος βασίζεται στις δημιουργικές αρχές και όχι σε καθορισμένα μουσικά χαρακτηριστικά. Οπότε, ουσιαστικά, δε φαίνεται να υπάρχει κάποια χρησιμότητα στο να οριστεί ένας ενιαίος επίσημος τύπος για τη φαντασία. Επιπλέον, δεν μπορούν να ενταχθούν σε αυτόν τον τύπο όλες οι κλασικές φαντασίες, διότι δεν έχουν όλες τη συγκεκριμένη μορφή, όπως για παράδειγμα οι φαντασίες με μορφή πρελουδίου στην οποία εμπεριέχονται ιδέες που δεν αναπτύσσονται σε επεισόδια.

Η Annete Richards βασίστηκε στην έρευνα του Schleuning και μελέτησε τα αισθητικά και πολιτισμικά στοιχεία μέσα στα οποία εξελίχθηκε το είδος. Στο βιβλίο της με τίτλο *The Free Fantasia and the Musical Picturesque* (2001), θεωρεί πως η φαντασία αποτελεί ένα καλλιτεχνικό κίνημα βασισμένο στη νατουραλιστική φιλοσοφία του 18^{ου} αιώνα, η οποία πραγματεύεται την προσωπική έκφραση του καλλιτέχνη ενάντια στα κλασικά πρότυπα. Επιπλέον, θεωρεί ότι η φαντασία εκδηλώθηκε μέσα από το νατουραλιστικό κλάδο της «λατρίας της ιδιοφυίας».⁷⁷

Προσθέτει ότι οι συνθέτες του 18^{ου} αιώνα εξέλιξαν τις ιδέες του *Sturm und Drang* και του γερμανικού *Empfindsamkeit* τα οποία συνέβαλαν στην ανάπτυξη ποικίλων εσωτερικών συναισθημάτων αποφεύγοντας την ενότητα. Η έρευνα της τονίζει την επιρροή των φαντασιών του C. P. E. Bach ειδικά στον Haydn και τον Beethoven.

⁷⁵ Schleuning, *The Fantasia*.

⁷⁶ Cathrine Coppola *Form and Fantasy: 1870-1920* (Ph.D. diss., The City University of New York, 1998).

⁷⁷ Annette Richards, *The Free Fantasia and the Musical Picturesque* (Cambridge; Cambridge University, 2001) 59–61.

Θεωρεί πως η φαντασία συνδέεται με μια νέα αισθητική που ονομάζει «Picturesque», η οποία δημιουργήθηκε από τον καλλιτεχνικό περίγυρο του C. P. E. Bach. Όπως και ο Schleuning, εξετάζει τα αισθητικά χαρακτηριστικά και το ύφος του C. P. E. Bach.⁷⁸

Στη μεθοδολογία που ακολούθησαν ο Schleuning και η Richards, ενώ δίνονται αρκετές πληροφορίες ως προς το αισθητικό πλαίσιο της φαντασίας, γίνεται προσπάθεια η φαντασία να οριστεί με σταθερά χαρακτηριστικά. Αν και υπάρχουν παρόμοια συστατικά σε ένα βαθμό στις φαντασίες του 18^{ου} αιώνα, η φαντασία δεν είχε ποτέ σταθερή σημασία. Αντίθετα, οι φαντασίες εξελίχθηκαν μέσα από τις αισθητικές αλλαγές που την περιέβαλαν, με χαρακτηριστικά που διατηρήθηκαν, αναδιαμορφώθηκαν, ή εξαφανίστηκαν.

Ο μουσικολόγος Daesik Cha στην πιο πρόσφατη έρευνα της φαντασίας του 18^{ου} αιώνα διερεύνησε σε βάθος την εξέλιξη του είδους της φαντασίας.⁷⁹ Μελέτησε την αλληλεπίδραση της φαντασίας με τις κλασικές μορφές και υποστήριξε ότι στο τέλος του 18^{ου} αιώνα για να επιτευχθούν η ενότητα και η ισορροπία αναπτύχθηκαν νέες κλασικές μορφές, οι οποίες διαμορφώθηκαν μέσα από ήδη υπάρχοντα στυλ και βασίστηκαν σε μεθόδους και γενετικές αρχές που αργότερα χρησιμοποιήθηκαν συστηματικά και καθιέρωσαν το είδος της φαντασίας. Επιπλέον, κατηγοριοποίησε τις φαντασίες της κλασικής περιόδου με βάση την αισθητική σε τέσσερις κατηγορίες για να δείξει τις βασικές μεταμορφώσεις του είδους, επισημαίνοντας ότι οι μορφές του είδους είναι απεριόριστες.

Η πρώτη κατηγορία ονομάζεται άμορφη πρελουδιακή μορφή, η οποία αναφέρεται στις φαντασίες που βασίζονται στο δοκίμιο του C. P. E. Bach. Οι φαντασίες της πρελουδιακής μορφής αναπτύσσουν ελεύθερα αυτοσχεδιαστικά τμήματα, όχι όμως αρκετά ώστε να θεωρηθούν επεισόδια. Ο συγκεκριμένος τύπος έχει την ίδια χρήση όπως το πρελούδιο, δηλαδή είτε αποτελεί εισαγωγικό έργο σε μια φούγκα είτε λειτουργεί σαν ανεξάρτητο κομμάτι.⁸⁰

Η δεύτερη κατηγορία ονομάζεται επεισοδιακή μορφή και εμπεριέχει τις φαντασίες που δημιουργήθηκαν γύρω στο 1780 και ανέπτυξαν ιδέες παρόμοιες με της μορφής του πρελουδίου, με τη διαφορά ότι οι επιμέρους ημιαυτόνομες ενότητες συνδέονται με

⁷⁸ Ο. π., 75-81.

⁷⁹ Daesik Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)* (Ph.D. diss., Brandeis University, 2016).

⁸⁰ Ο. π., 27.

μεταβατικά περάσματα που δημιουργούν ενότητα. Σε αυτή την κατηγορία, πολλά επεισόδια ή ενότητες βασίζονται σε κλασικές μορφές και ενοποιούνται μέσω μεταβατικών τμημάτων. Ο Cha θεωρεί τη φαντασία του Mozart K. 475 το αντιπροσωπευτικό είδος που διαμόρφωσε τον συγκεκριμένο τύπο φαντασίας. Επιπλέον, αναφέρει ότι αυτή η μορφή έχει αναπτυχθεί σε μεγάλο βαθμό ώστε να θεωρείται ένα αυτόνομο έργο και όχι εισαγωγικό κομμάτι.⁸¹

Η τρίτη κατηγορία φαντασίας, ονομάζεται τύπος κλασικής μορφής και εμφανίστηκε στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Ο συγκεκριμένος τύπος περιλαμβάνει τη σύνθεση φαντασιών των οποίων οι ιδέες τους ενσωματώνονται στις κλασικές μορφές χωρίς να τις ακολουθούν πιστά.⁸²

Η τέταρτη και τελευταία κατηγορία ονομάζεται μορφή κυκλικής σονάτας. Αυτή η μορφή φαντασίας ακολουθεί τη δομή μιας σονάτας τριών ή τεσσάρων μερών. Παρ' όλα αυτά δεν ταυτίζεται απόλυτα με την κλασική σονάτα. Αρχικά, τα μέρη περιέχουν στοιχεία της φαντασίας όπως αντίστοιχα συμβαίνει στην τρίτη κατηγορία και επεξεργάζονται ένα θεματικό υλικό ή μοτίβο το οποίο αποκτά ενοποιητικό χαρακτήρα. Επίσης, η μορφή τους κατασκευάστηκε από αυτόνομες κινήσεις με περάσματα που επαναλαμβάνονται.⁸³

1.3 Η σχέση της φαντασίας με άλλα είδη

Στη βιβλιογραφία η φαντασία ανέκαθεν συγκρινόταν με άλλες μορφές. Λόγω της άμεσης σύνδεσης της μορφής της φαντασίας με την έννοια του αυτοσχεδιασμού, ήταν σύνηθες να εξισώνεται με άλλα είδη της ίδιας φύσεως, όπως για παράδειγμα το πρελούδιο και το *cariccio*. Επιπρόσθετα, οι μελετητές έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση της φαντασίας με τη μορφή σονάτας, διχάζοντας την ερευνητική κοινότητα, ιδιαίτερα μετά τον 18^ο αιώνα, για το αν η φαντασία έχει ομοιότητες ή ταυτίζεται με αυτή.⁸⁴

Στη συγκεκριμένη ερευνητική εργασία, θα μελετηθεί και θα αναλυθεί η αλληλεπίδραση που έχει η φαντασία με το πρελούδιο και τη σονάτα, διότι η σχέση μεταξύ των ειδών αποδεικνύεται αρκετά βοηθητική ως προς τη μελέτη των φαντασιών

⁸¹ Ο.π., 28.

⁸² Ο. π., 29.

⁸³ Ο. π., 30.

⁸⁴ Βλέπε ενότητα 1.2.

του Mozart. Βέβαια, αξίζει να αναφερθεί για ιστορικούς λόγους και η σχέση της φαντασίας με το *capriccio*, λόγω της άμεσης σύνδεσης των δύο ειδών.

Το 1619, στον τρίτο τόμο του *Syntagma Musicum* ο Γερμανός συνθέτης Michael Praetorius (1571-1621) αναφέρεται στο *capriccio* ως φαντασία, λέγοντας ότι μια «σωστή» φαντασία διακρίνεται από την καλλιτεχνία, την εφευρετικότητα και την ευελιξία της.⁸⁵ Αντίστοιχα, στο δοκίμιο του από το 1789, ο Daniel Gottlob Türk (1750-1813), σε μια περίοδο αισθητικών αλλαγών, αναγνωρίζει την ομοιότητα της φαντασίας με το *capriccio*, το οποίο θεωρεί υποείδος της.⁸⁶ Με βάση την άποψή του, το *capriccio* του 18^{ου} αιώνα, ίσως να αποτελεί ένα μέρος ενός κονσέρτου, πρελουδίου ή φαντασίας, καθώς είναι από τη φύση του μια μουσική ιδέα. Αυτός ήταν ένας από τους λόγους που ο όρος *capriccio* χρησιμοποιήθηκε με μεγάλη ευελιξία κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα.

Η σχέση της φαντασίας με το είδος της σονάτας και του πρελούδιου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον προς μελέτη, ειδικά στο τέλος του 18^{ου} αιώνα που αποτελεί μια κομβική περίοδο ως προς την εξέλιξη της μουσικής αισθητικής αλλά και των αναφερομένων ειδών. Για τον λόγο αυτό, θα αναλυθούν ενδελεχώς στις επόμενες ενότητες.

1.3.1 Η σχέση της φαντασίας με το πρελούδιο

Το πρελούδιο και η φαντασία είναι δύο είδη που συχνά εξισώθηκαν στις μουσικές εγκυκλοπαίδειες. Οι πραγματείες που βοήθησαν να διαχωρίσουμε και να κατανοήσουμε το είδος ξεχωριστά ήταν αυτές των Carl Philipp Emanuel Bach και Daniel Gottlob Türk. Αυτές οι πραγματείες αποτέλεσαν δημοφιλή παιδαγωγικά εγχειρίδια στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Η πραγματεία του C. P. E Bach με τίτλο *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* μελετήθηκε από αξιόλογους συνθέτες, όπως για παράδειγμα τους Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), ο Ludwig van Beethoven (1770-1827), και Carl Czerny(1791-1857).

Ο C. P. E. Bach στο δοκίμιό του έδωσε περισσότερη έμφαση στη φαντασία. Στο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους της πραγματείας του με τίτλο *Improvisation* έγραψε τον

⁸⁵ Cited in Paul Walker, *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, (Rochester: University Rochester Press, 2004), 115-116.

⁸⁶ Daniel Gottlob Türk, *School of Clavier Playing*, trans. Raymond H. Hagg (Lincoln: University of Nebraska Press), 1982, 388.

υπότιτλο *The free fantasia*. Παρόλο που και τα δύο είδη σχετίζονται με τον αυτοσχεδιασμό, ο C. P. E. Bach έδωσε μεγαλύτερη έμφαση στην ελεύθερη φαντασία. Συγκεκριμένα, διευκρινίζει ότι η ελεύθερη φαντασία είναι ένα είδος που εξελίσσεται σε πολλές τονικότητες, δεν μπορεί να μετρηθεί και η αντίληψη της ερμηνείας του στηρίζεται στην κατανόηση της αρμονικής προόδου ενός συνεχές βάσιμου.⁸⁷

Η αναφορά του στο πρελούδιο είναι αρκετά σύντομη. Η πρώτη αναφορά υπάρχει στο πρώτο μέρος του της πραγματείας του, στο κεφάλαιο με τίτλο *Performance*.⁸⁸ Αρχικά, ορίζει το πρελούδιο ως ένα έργο με συνεχή ροή, τεχνική και στολίδια που προετοιμάζουν τον ερμηνευτή να εκτελέσει στο όργανο. Στη συνέχεια, στο δεύτερο μέρος της πραγματείας του επισημαίνει ένα ακόμα χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί τα δύο είδη.⁸⁹ Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι το πρελούδιο αποτελεί ένα έργο αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα που λειτουργεί ως προοίμιο και προετοιμάζει τον ακροατή για το έργο που ακολουθεί. Το μουσικό περιεχόμενο του πρελουδίου καθορίζεται από το έργο που ακολουθεί σε αντίθεση με τη φαντασία που δεν περιορίζεται μουσικά και αναδεικνύει τις δεξιότητες του ερμηνευτή.

Αν και αρκετά στοιχεία του πρελουδίου έχουν ενταχθεί στη φαντασία, ο C. P. E. Bach θεωρεί πως ο ερμηνευτής και ο συνθέτης έχουν μεγαλύτερη ελευθερία στη φαντασία απ' ό,τι στο πρελούδιο. Συνεπώς, αν και υπάρχουν όμοιες τεχνικές στη φαντασία και το πρελούδιο, η φαντασία αποτελεί ένα ανεξάρτητο ελεύθερο είδος ενώ το πρελούδιο βασίζεται στο μουσικό περιεχόμενο της σύνθεσης που το ακολουθεί.

Περίπου τριάντα χρόνια αργότερα μετά την πραγματεία του C. P. E. Bach, ο Daniel Gottlob Türk, ένας Γερμανός θεωρητικός δημοσίευσε την πραγματεία του το 1789 με τίτλο *School of Clavier Playing*.⁹⁰ Ο Türk επαναπροσδιόρισε τη σχέση της φαντασίας με το πρελούδιο, συμπεραίνοντας ότι τα δύο είδη έχουν συγχωνευτεί.

Το δοκίμιο του Türk εμπεριέχει αρχές που δηλώνουν την μουσικής ερμηνείας στο πιάνο. Επιπρόσθετα, περιλαμβάνει ένα κεφάλαιο που αναφέρεται στην μουσική ορολογία που σχετίζεται με το μουσικό στυλ του τέλους του 18^{ου} αιώνα, αλλά και μια

⁸⁷ Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trans. William J. Mitchell, 1st ed., (New York: W.W. Norton, 1948), 431.

⁸⁸ C.P.E. Bach, op. cit., 151.

⁸⁹ Ο. π., 431

⁹⁰ Daniel Gottlob Türk, *School of Clavier Playing*, trans. Raymond H. Hagg (Lincoln: University of Nebraska Press), 1982.

περίληψη της μουσικής αισθητικής του δέκατου ογδόου αιώνα. Σε αντίθεση με τον C. P. E. Bach, ο Türk αποδίδει με μια πιο αντικειμενική σκοπιά τους όρους της φαντασίας και του πρελούδιου και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αυτά τα δύο είδη έχουν συγχωνευτεί μεταξύ τους. Συγκεκριμένα, ο Türk βασιζόμενος στην αναλυτική περιγραφή του C. P. E. Bach για την ελεύθερη φαντασία, ανέφερε συνοπτικά τον όρο φαντασία και έδωσε μεγαλύτερη έμφαση στη διάκριση των ελεύθερων από τον αυστηρών φαντασιών. Επιπλέον, παρόλο που θεωρεί ότι το είδος της φαντασία και του πρελούδιου έχουν συμπτυχθεί, στο παράρτημά του περιγράφει ξεχωριστά τους δυο όρους. Για τον ο Türk «Μια φαντασία αποκαλείται ελεύθερη όταν ο δημιουργός της δεν τηρεί ένα συγκεκριμένο κύριο θέμα ούτε μέτρο ή ρυθμό (αν και για ορισμένες σκέψεις θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί μια ένδειξη ρυθμού), όταν περιπλανιέται γύρω από τις μετατροπές του, όταν εκφράζει διάφορους και συχνά αντιθετικούς χαρακτήρες, εν ολίγοις, όταν ακολουθεί πλήρως τις ιδιοτροπίες του χωρίς να προσπαθεί να επεξεργαστεί ένα συγκεκριμένο σχέδιο. Αυτές οι φαντασίες ονομάζονται αυστηρές στις οποίες η ένδειξη ρυθμού είναι θεμελιώδης, υπάρχει μεγαλύτερη τήρηση του νόμου της διαμόρφωσης και παρατηρείται μεγαλύτερη ενότητα.»⁹¹ Στον ορισμό του πρελούδιου, ο Türk αναγνωρίζει τα κοινά χαρακτηριστικά του είδους με την ελεύθερη φαντασία, όπως για παράδειγμα την έλλειψη συνέπειας στην ένδειξη ρυθμού, τις μετατροπές, κλπ. Τονίζει τον χαρακτήρα ενός έργου ως εισαγωγικό έργο αλλά επισημαίνει πως «το συνηθισμένο πρελούδιο των οργανοπαιχτών πριν από μια εκτέλεση είναι αρκετά αόρητο». Μετά την έκδοση του δοκιμίου του C. P. E. Bach άρχισαν να μεταβολές ως προς τη μουσική αισθητική της φαντασίας και του πρελούδιου. Το δοκίμιο του Bach εκδόθηκε το 1762, ενώ το δοκίμιο του Türk το 1789. Τα δύο αυτά τεκμήρια θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν σε ένα χρονοδιάγραμμα που πλαισιώνει τη μουσική εξέλιξη των δύο ειδών, διότι δίνεται η δυνατότητα να γίνουν κατανοητές οι μικρές αισθητικές αλλαγές μεταξύ των δύο δοκιμίων. Από τη μία ο C. P. E. Bach αναφέρεται σε όλα τα ελεύθερα στοιχεία της φαντασίας, ενώ στην περίπτωση του πρελούδιου περιορίζεται μόνο στη χρήση του ως εισαγωγικό έργο. Στον αντίποδα, ο Türk αναγνωρίζει τα ελεύθερα στοιχεία που ανέφερε ο C. P. E. Bach στην ελεύθερη φαντασία και αναγνωρίζει την ιδιότητα του πρελουδίου ως εισαγωγικό έργο και την σχέση του με την ελεύθερη φαντασία επισημαίνοντας τα κοινά τους χαρακτηριστικά. Η ομοιότητα της φαντασίας με το πρελούδιο έγινε διακριτή στα τέλη

⁹¹ Daniel Gottlob Türk, *School of Clavier Playing*, 388.

του 18^{ου} αιώνα. Ο λόγος που συνέβη πιθανόν να οφείλεται στην επιρροή του κοινού. Ο C. P. E. Bach αντιμετώπισε το πρελούδιο ως ένα καθαρά τεχνικό έργο περιορισμένο μουσικά λόγω της σύνδεσής του με το έργο που ακολουθούσε. Αντίθετα, λίγα χρόνια αργότερα ο Türk έθιξε την αλληλεπίδραση του έργου με το κοινό. Η αναφορά του Türk στο «συνηθισμένο» πρελούδιο ως «αφόρητο» για τον ακροατή, ήταν για να δείξει ότι σκόπιμα το πρελούδιο χρησιμοποίησε στοιχεία τους είδους της φαντασίας για να είναι διασκεδαστικό για το κοινό.⁹² Με αυτό το σχόλιο φαίνεται ότι οι συνθέτες εσκεμμένα αντικαθιστούσαν το «συνηθισμένο» πρελούδιο με μια ελεύθερη εμπνευσμένη φαντασία με στόχο να εντυπωσιάσουν το κοινό. Για το λόγο αυτό, ίσως οι συνθέτες να εισήγαγαν σταδιακά τα ελεύθερα και αυθόρμητα στοιχεία της φαντασίας στο πρελούδιο για είναι αρεστό στον ακροατή. Σαφώς δεν είχαν ταυτιστεί όλα τα πρελούδια του 18^{ου} αιώνα με τις φαντασίες, αλλά ορισμένοι συνθέτες ενσωμάτωσαν στοιχεία της φαντασίας στο είδος. Συμπερασματικά, φαίνεται πως το πρελούδιο διατήρησε τη βασική του λειτουργία, αλλά ως προς το περιεχόμενο ταυτίστηκε με τη φαντασία.

1.3.2 Η σχέση της φαντασίας με τη σονάτα

Η εξαφάνιση των μιμητικών φαντασιών κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα οδήγησε στην εξέλιξη του είδους σε έργα που υφολογικά έμοιαζαν με το πρελούδιο και την *toccata*. Οι μελετητές που διερεύνησαν το είδος της φαντασίας στο τέλος του 18^{ου} αιώνα και τον 19^ο αιώνα, αντιμετώπισαν τη φαντασία με κριτήρια που δεν άρμοζαν στις μορφολογικές και υφολογικές διακρίσεις των ειδών που προωθούσε αυστηρά η εποχή, αλλά την αντιμετώπισαν ως μια τέχνη ελεύθερης έκφρασης. Επιπλέον, η φαντασία αντιμετωπίστηκε ως αντι-είδος, μέσα στο οποίο δεν διακρίνονται ορατά επίσημα σχήματα που θα μπορούσαν να ορίσουν το είδος όπως γίνεται σε μια σονάτα.

Ειδικότερα, η φαντασία με μορφή πρελούδιου που ανέπτυξε ο C. P. E. Bach, έδινε τη δυνατότητα στον συνθέτη να εντάξει εκφραστικά στοιχεία από άλλα είδη χωρίς όμως να περιορίζεται ούτε δομικά ούτε υφολογικά. Η φαντασία προωθούσε ένα είδος ελεύθερο, με πολυποίκιλα συναισθήματα και στυλ βασισμένο στην ιδιοφυΐα του συνθέτη. Επιπρόσθετα, σε αντίθεση με τη σονάτα η φαντασία δεν εστιάζει σε ένα βασικό τονικό κέντρο και σπάνια πραγματοποιείται μετατροπία στις τονικότητες της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας. Η δημιουργία πρωτότυπων και υποκειμενικών

⁹² Ο. π.

ιδεών χωρίς να στηρίζονται στην αρχική τονικότητα είναι αυτό που ξεχωρίζει και που έκανε τους μελετητές στο τέλος του 18^{ου} αιώνα να θεωρήσουν τη φαντασία ως μουσική «ανωμαλία». Στα μέσα του 18^{ου} αιώνα η φαντασία αποτελούσε είτε ένα ανεξάρτητο κομμάτι, είτε εισαγωγικό έργο πριν από μια σονάτα ή μια φούγκα.⁹³ Οι θεωρητικοί του 19^{ου} αιώνα, αντιμετώπιζαν τη φαντασία ως αντίθετη με τη μορφή της σονάτας. Η σονάτα θεωρούταν ένα είδος που ακολουθεί συγκεκριμένα πρότυπα σε αντίθεση με τη φαντασία που αποτελείται από ελεύθερα αρμονικά και ρυθμικά στοιχεία με αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα.

Σαφώς υπήρχαν μελετητές που δεν αντιλήφθηκαν τη φαντασία ως ανεξάρτητο είδος και την ταύτισαν με τη μορφή της σονάτας. Για παράδειγμα, ο Eugene Helm θεωρεί ότι η *Fantasia K. 475* του Mozart βασίζεται στη μορφή της σονάτας λόγω μιας επανάληψη μιας ιδέας που υπάρχει στην εισαγωγή, παρόλο που η δομή, το στυλ και οι τονικότητες δεν βοηθούν στην αποδοχή του έργου ως σονάτα κάτι το οποίο θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο.⁹⁴ Στον αντίποδα, η Cathrine Coppola θεωρεί τη φαντασία ως ανεξάρτητο είδος, το οποίο αμφισβήτησε και επισκίασε την σονάτα. Όμως η φαντασία ήδη από τον 18^ο αιώνα εισήγαγε στοιχεία της σονάτας και μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα δημιουργήθηκαν φαντασίες που εφάρμοσαν τα πρότυπα των κλασικών ειδών και ιδιαίτερα της σονάτας.

Παρόλα αυτά η συνοχή της μορφής της σονάτας και η ελεύθερη εκφραστικότητα της φαντασίας δεν μπορούν να συμβιβάσουν τα δυο είδη ως ένα. Ο Timothy Jones με βάση τις περιγραφές των θεωρητικών του 18^{ου} αιώνα κατέγραψε τα χαρακτηριστικά που θεωρεί ότι διακρίνουν μια σονάτα από μια φαντασία.⁹⁵

⁹³ Βλέπε ενότητα 1.1

⁹⁴ Eugene Helm, s.v. "Fantasia: 18th Century," in Oxford Music Online

⁹⁵ Timothy Jones, *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas Op.27 and Op.31* (Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press, 1999) 58.

ΣΟΝΑΤΑ	ΦΑΝΤΑΣΙΑ
Προμελετημένος σχεδιασμός	Αυτοσχεδιαστική φύση
Πολλά μέρη	Ένα μέρος
Σχετικά προδιαγεγραμμένη μορφή	Σχετικά ελεύθερη μορφή
Περιορισμένη ως προς τις μετατροπίες	Ελεύθερη ως προς τις μετατροπίες
Ενιαίος συναισθηματικός χαρακτήρας	Πολυποίκιλος συναισθηματικός χαρακτήρας
Αυστηρά δομημένα θέματα	Ελεύθερα δομημένες ιδέες
Συνεχής εξέλιξη	Ανεπαρκώς συνδεδεμένες ιδέες

Πίνακας 1 Χαρακτηριστικά που διακρίνουν μια σονάτα από μια φαντασία, κατά τον Timothy James

Ωστόσο, ο Timothy Jones αναφέρεται και στη μετασχηματική περίοδο της φαντασίας που συνέβη στο τέλος του 18^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα, εξηγεί ότι η φαντασία παρόλο που είχε καταστήσει σαφή τον διαχωρισμό της από την σονάτα, στο τέλος του αιώνα χρησιμοποιούσε στοιχεία της σονάτας, ενώ και η σονάτα υιοθέτησε κάποια από τα ελεύθερα χαρακτηριστικά της φαντασίας.⁹⁶

Η θεωρία του αποτελεί ένα χρήσιμο τεκμήριο ως προς την κατανόηση της ιστορικής μετάλλαξης της φαντασίας. Λόγω του ότι η σονάτα ήταν η υπερισχύουσα μορφή της κλασικής περιόδου, άσκησε μεγάλη επίδραση στη φαντασία, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί υβριδική μορφή η οποία συνδέει τη σονάτα και τη φαντασία. Έτσι, στο τέλος της κλασικής περιόδου αναπτύχθηκε το είδος της φαντασίας με μορφή σονάτας και κατ' επέκταση η κυκλική σονάτα- φαντασία, την οποία αναφέρει και ο Cha στη μελέτη του.⁹⁷

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο λόγος των δανεισμών ή τροποποιήσεων της μορφής σονάτας δεν οφείλεται σε μια προσπάθεια μίμησης του είδους. Αντίθετα, αποτελεί μια προσπάθεια σταδιακής συμφιλίωσης του βρετανικού νατουραλισμού με τη γαλλική νεοκλασική αισθητική. Για την ακρίβεια, οι συνθέτες σε μια προσπάθεια να δώσουν μορφή στις ελεύθερες υποκειμενικές τους ιδέες, καταφέρνουν να δημιουργήσουν έναν μοναδικό σχεδιασμό, ο οποίος μπορεί να δανείζεται στοιχεία από τη σονάτα. Έτσι

⁹⁶ Ο. π., 1-10.

⁹⁷ Daesik Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)* (Ph.D. diss., Brandeis University, 2016), 27.

διατήρησαν τα χαρακτηριστικά του είδους που το διακρίνουν από αυτό της σονάτας και με τη χρήση δομικών στοιχείων της σονάτας χωρίς να ακολουθούν πιστά τις αρχές της και να εφαρμόζουν ελεύθερα τις ιδέες τους. Με αυτό τον τρόπο αναδεικνύονται τα χαρακτηριστικά που καθορίζουν το είδος της φαντασίας όπως αναφέρονται στις σύγχρονες εγκυκλοπαίδειες, δηλαδή ότι φαντασία ορίζεται από την ελευθερία και την υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΟΙ ΦΑΝΤΑΣΙΕΣ ΤΟΥ ΜΟΤΣΑΡΤ

2.1 Φαντασία Κ. 394 σε Ντο μείζονα

Η φαντασία KV 394 αποτελεί την πρώτη φαντασία του Mozart, που υπάρχει σε έντυπη μορφή. Επηρεασμένος από τη συναναστροφή του με τον βαρόνο Gottfried van Swieten (1733-1803), ο οποίος τον μύησε στη μουσική του Μπαρόκ δίνοντας του πρόσβαση σε σημαντικούς συνθέτες όπως ο Handel και ο J. S. Bach, συνέθεσε τη φαντασία ως εισαγωγικό έργο μιας φούγκας.⁹⁸

Χωρίς να υπάρχει ακριβής ημερομηνία σύνθεσης του έργου, ο Mozart αναφέρεται σε αυτό, σε ένα γράμμα που έγραψε στην αδερφή του στις 20 Απριλίου του 1782. Μεταξύ άλλων αναφέρει ότι συνέθεσε τα δύο έργα με έναν «ανορθόδοξο», όπως χαρακτηρίζει, τρόπο ως προς τη σειρά σύνθεσης.⁹⁹ Συγκεκριμένα, επισημαίνει ότι συνέθεσε πρώτα τη φούγκα σκεπτόμενος τη φαντασία.

Το Adagio, το οποίο διαδραματίζεται στα πρώτα οκτώ μέτρα, αποτελεί μια μικρή εισαγωγή του έργου. Η συγκεκριμένη φαντασία χαρακτηρίζεται από τη μονομοτιβικότητα της μουσικής Μπαρόκ. Η ιδέα της σύνθεσης βασίζεται στο μοτίβο του πρώτου μέτρου και φαίνεται η εξέλιξη της φαντασίας, να καθορίζεται από τη μίμηση αυτής της ιδέας. Επιπρόσθετα, στο πρώτο μέτρο παρουσιάζεται η ιδέα του στην τονική και στη συνέχεια πραγματοποιεί μίμηση του μοτίβου στη δεσπόζουσα, ένα χαρακτηριστικό επηρεασμένο από τη μουσική του J. S. Bach (Παράδειγμα 1). Στο Adagio πραγματοποιείται μία πορεία από την τονική στη μισή πτώση στη δεσπόζουσα στο μέτρο 8. Παρόλα αυτά η χρήση παρενθετικών συγχορδιών στα μέτρα 2 και 4 δίνουν την ψευδαίσθηση ότι περιπλανήθηκε πριν την επίτευξη του στόχου του, βασικό χαρακτηριστικό τους είδους κάτι το οποίο θα δούμε να συμβαίνει σε όλη τη διάρκεια της φαντασίας.

⁹⁸ H. C. Robbins Landon, *Mozart: The Golden Years*, (Toledo: Thames & Hudson, 2006), 30.

⁹⁹ Mozart Wolfgang Amadeus and Leopold, *The Letters of Mozart and His Family*. Edited by Emily Anderson. 1st American of 1985 rev. ed. (New York: Norton), 1989, 801.

Entstanden Wien, April 1782

Adagio

The image shows the first nine measures of a musical score. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one sharp (F#). The score includes a trill (tr) in the right hand at the start, followed by a series of notes. The first measure has a forte (f) dynamic. The second measure has a piano (p) dynamic. The third measure has a forte (f) dynamic. The fourth measure has a piano (p) dynamic. The fifth measure has a forte (f) dynamic. The sixth measure has a piano (p) dynamic. The seventh measure has a forte (f) dynamic. The eighth measure has a piano (p) dynamic. The ninth measure has a forte (f) dynamic. The score ends with a trill (tr) in the left hand.

Παράδειγμα 1 Fantasia K. 394, Μίμηση μοτίβου στη δεσπόζουσα (μέτρο 3).

Στη συνέχεια, ενώ η εισαγωγή έχει εδραιώσει τη ντο μείζονα, ξεκινάει ένα τμήμα *Andante* σε ρε ελάσσονα με μια συνεχή ροή, μέσα στην οποία εκτυλίσσεται το αρχικό μοτίβο. Με τη χρήση τρήχων δέκατων έκτων φαίνεται η αέρινη ευαισθησία του γερμανικού *empfindsamer* στυλ του C. P. E. Bach. Η πρώτη πτώση του έργου πραγματοποιείται στη σχετική Λα ελάσσονα στο μέτρο 15.

Andante

The image shows measures 9 through 15 of the musical score. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one sharp (F#). The score features a series of triplets (3) in the right hand. The first measure has a forte (f) dynamic. The score ends with a trill (tr) in the left hand.

Παράδειγμα 2 επεξεργασία του αρχικού μοτίβου

Παράδειγμα 3 επεξεργασία αρχικού μοτίβου

Κατόπιν, ξεκινάει μια αρμονική πορεία της οποίας στόχος είναι η Σι ύφεση μείζονα του μέτρου 21. Η πορεία αυτή πραγματοποιείται στα μέτρα 17-21 αρχικά μέσω χρωματικών μετατροπιών. Χρησιμοποιεί τις ελαττωμένες έβδομες με έβδομη ελαττωμένη στα μέτρα 16 και 18 για να δημιουργήσει το χρωματικό πέρασμα από τη Λα ελάσσονα στη Ντο ελάσσονα, η οποία στη συνέχεια λειτουργεί ως ii στην Σιβ μείζονα. Η δεσπόζουσα μεθ'εβδόμης του μέτρου 20 αντικαθιστά τις προηγούμενες ελαττωμένες συγχορδίες και αναγγέλει την εδραίωση της Σιβ μείζονας που ακολουθεί. Η χρήση χρωματικότητας μέχρι τον τελικό στόχο της τονικοποίησης αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της φαντασίας πρελουδιακής μορφής.

Παράδειγμα 4 Αρμονικός Σκελετός των Μέτρων 17-21

Παρόλα αυτά, φαίνεται ότι η Σι ύφεση μείζονα δεν αποτέλεσε κάποιον ιδιαίτερα σταθερό στόχο, πέραν των μέτρων 21 και 22. Στη συνέχεια, όπως και πριν, πραγματοποιείται μια ανιούσα χρωματική πορεία με στόχο τη Σολ ελάσσονα του μέτρου 28, δηλαδή, την ελάσσονα δεσπόζουσα της Ντο μείζονας αρχικής τονικότητας.

Eb: V7 I F: V7 I g: V7 i

Παράδειγμα 5 Αρμονικός σκελετός των μέτρων 23-28

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί, ότι και όπως στα μέτρα 15-21, έτσι και στα μέτρα 22-28 η σχέση των τονικοτήτων βασίζεται στη βηματική κίνηση μεταξύ τόνων, αλλά αυτή τη φορά με ανιούσα κατεύθυνση (Μι ύφεση μείζονα, Φα μείζονα, Σολ ελάσσονα).

Στη συνέχεια, στα μέτρα 28-30 εξελίσσεται ένας μουσικός διάλογος με στοιχεία τοπικής χρωματικότητας της φαντασίας, μεταξύ της ψηλότερης και της χαμηλότερης φωνής (Παράδειγμα 6).

Παράδειγμα 6 Μουσικός διάλογος μεταξύ ψηλότερης και χαμηλότερης φωνής.

Ο μουσικός διάλογος καταλήγει στη Σι ύφεση ελάσσονα του μέτρου 31, η οποία όμως τελικά λειτουργεί ως υποδεσπόζουσα στη Φα ελάσσονα. Στο μέτρο 35 πραγματοποιείται στιγμιαία (για ένα μόνο μέτρο), αλλαγή ένδειξης μέτρου σε 2/4. Η αλλαγή αυτή αποτελεί ένα χαρακτηριστικό της φαντασίας που αναπτύχθηκε από τον 17^ο αιώνα. Η επιλογή να αλλαχθεί η μετρική ένδειξη ίσως να οφείλεται στη θέληση να δοθεί έμφαση στο πέρασμα στη Ντο μείζονα, δηλαδή την αρχική τονικότητα του έργου.

Στα μέτρα 37-41 εξελίσσεται η αρμονική ροή με κατιούσα φορά, περνώντας από τονικότητες που έχουν μεταξύ τους απόσταση διαστήματος τρίτης (Σολ - Μι - Ντο - Λα - Φα). Στο τέλος του *Adagio* η αρμονική πορεία οδηγεί προς την Λα ελάσσονα. Η αναμενόμενη αυτή κατάληξη στη Λα ανατρέπεται, για λίγο, από τη ναπολιτάνικη συγχορδία του μέτρου 43. Το αναπάντεχο αυτής της κατάληξης τονίζεται από την επιβράδυνση του τέμπο σε *Piu Adagio*

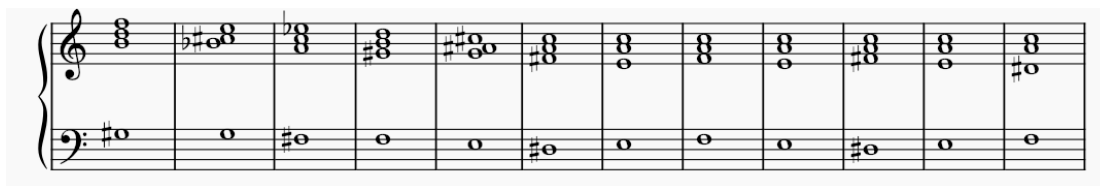
Παράδειγμα 7 *Piu Adagio* μέτρο 43

Στο *Piu adagio* διακόπτεται η συνεχής ροή που διατηρούσε το έργο. Εδώ διακρίνονται στοιχεία που παραδοσιακά συνδέονταν με τον όρο φαντασία, με τη χρήση αρπισμάτων σε συγχορδίες ελαττωμένες με ελαττωμένη έβδομη. Η κατάληξη στην vii^7 της Λα με κορώνα στο μέτρο 45, προμηνύει την εξέλιξη του έργου προς μία τονική σταθερότητα.

Ωστόσο, ακολουθεί ένα μέτρο που αποδεικνύει την επιρροή του συνθέτη από τον C. P. E. Bach. Το μέτρο 46 δεν ακολουθεί την ένδειξη του μέτρου και αποτελείται από αυτοσχεδιαστικού τύπου αρπίσματα που βασίζονται σε ελαττωμένες συγχορδίες με ελαττωμένη μικρή που ακολουθούν μια χρωματική κατιούσα πορεία (Παράδειγμα 8). Ο C. P. E. Bach στο δοκίμιό του αναφέρει πως με τη χρήση ελαττωμένων συγχορδιών με έβδομη ελαττωμένη παρέχεται η δυνατότητα στον συνθέτη να καθοδηγήσει την αρμονική πορεία σε οποιαδήποτε κατεύθυνση επιθυμεί.¹⁰⁰ Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Mozart, δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι η αρμονική πορεία δεν κατευθύνεται προς τη λα ελάσσονα. Ωστόσο, ενώ δίνεται η εντύπωση του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, το πέρασμα καταλήγει στην Γερμανική αυξημένη έκτη της Λα ελάσσονας, με κορώνα. Το συγκεκριμένο μέτρο ίσως να εμπεριέχει όλα τα στοιχεία

¹⁰⁰ C.P.E. Bach, op. cit., 438.

που ορίζουν ένα έργο ως φαντασία, όπως τα αυτοσχεδιαστικά αρπίσματα, η μετρική ασυνέπεια και η χρωματικότητα.



Παράδειγμα 8 Χρωματική κατιούσα κίνηση μέσω ελαττωμένων συγχορδιών με 7η ελαττωμένη (μέτρο 46)

Μετά την κορώνα στο μέτρο 46 ακολουθεί η ανιούσα χρωματική κλίμακα που οδηγεί στην εδραίωση της λα ελάσσονας. Η ένδειξη *primo tempo* στο μέτρο 47 επιβεβαιώνει την εκπλήρωση του αρμονικού στόχου του προηγούμενου μέτρου, ενώ ρυθμικά υποστηρίζει την επανεμφάνιση της συνεχούς ροής δεκάτων έκτων, η οποία μοτιβικά μιμείται τα μέτρα 25-27. Στη συνέχεια, η αρμονική πορεία εξελίσσεται μέσα από τη σχέση τονικών χώρων που βασίζονται σε έναν διατονικό κύκλο των πεμπτών, διακόπτοντας τη χρωματικότητα που χαρακτηρίζει όλο το υπόλοιπο έργο. Η αίσθηση της πορείας προς την ολοκλήρωση ενδυναμώνεται από τη συνολική επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού. Πιο συγκεκριμένα, στα μέτρα 47-52 η αρμονία βαδίζει πάνω στον κύκλο Μι – Λα – Ρε – Σολ – Ντο – Φα με αλλαγή αρμονίας ανά μέτρο. Από το τρίτο τέταρτο του μέτρου 52 μέχρι το τρίτο τέταρτο του μέτρου 53 η αρμονία αλλάζει ανά τέταρτο πάνω στον διατονικό κύκλο στη Ντο ελάσσονα: Σιb - Μιb - Λαb - Ρε - Σολ - Ντο - Φα - Σιb - Μιb - Λαb. Από το τρίτο τέταρτο του μέτρου 53 η αρμονία αλλάζει ανά όγδοο, δύο φορές πάνω στον κύκλο: Λαb - Ρε - Σολ - Ντο - Φα - Σιb - Μιb - Λαb. Ο κύκλος ολοκληρώνεται στο Σολ του μέτρου 57, αφού έχει δοθεί ρυθμική έμφαση στο Ρε στα δύο τελευταία τέταρτα του προηγούμενου μέτρου (56). Τα μέτρα 57-60 μπορούν να ερμηνευτούν ως *coda* η οποία δημιουργεί την αίσθηση ότι η συγχορδία Σολ μείζονα λειτουργεί ως δεσπόζουσα της ντο ελάσσονας, λόγω της εναλλαγής της συγχορδίας με την i^6_4 . Η φαντασία καταλήγει στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, όπως συμβαίνει παραδοσιακά σε ένα εισαγωγικό τμήμα (Παράδειγμα 9).



Παράδειγμα 9 κατάληξη του έργου στη δεσπόζουσα (μέτρα 57-60)

Από μακροδομική σκοπία φαίνεται ότι ο Mozart ξεκινάει τη σύνθεση του βασιζόμενος στη Ντο μείζονα έχοντας ως πρώτο αρμονικό στόχο τη σχετική της κλίμακα (λα ελάσσονα) στο μέτρο 15. Αντίστοιχα, με την ίδια λογική ενώ έχει πραγματοποιήσει μια πτώση στη Σι ύφεση μείζονα (μέτρο 20), οδηγείται στη σχετική της Σολ ελάσσονα (μέτρο 28). Στη συνέχεια ακολουθεί μια μετατροπική διαδικασία που έχει ως στόχο την τονικοποίηση της Λα ελάσσονας, καθυστερώντας την εκπλήρωση της πτώσης μέχρι το μέτρο 48. Τέλος, περιηγείται σε τονικότητες που βασίζονται σε διατονικό κύκλο των πεμπτών με τελικό αρμονικό προορισμό την τονικότητα της δεσπόζουσας. Λόγω της αυτοσχεδιαστικής φύσεως του έργου, δεν φάνηκε ωφέλιμη η δημιουργία ενός μορφολογικού διαγράμματος.

Η φαντασία KV 394 του Μότσαρτ αποτελεί ένα έργο που αντιπροσωπεύει τα στοιχεία μια φαντασίας με πρελουδιακή μορφή. Μέσα από το έργο αντιλαμβανόμαστε την επιρροή που είχε ο Μότσαρτ από τη μελέτη έργων του J. S. Bach και του C. P. E. Bach. Αν και έχει αναφερθεί αρκετές φορές ως πρελούδιο σε διάφορες πηγές ακόμη και από τον Mozart¹⁰¹, στον κατάλογο του Köchel αναγνωρίζεται ως φαντασία.¹⁰² Η πολυποίκιλη αρμονική πορεία, τα τρίγχα δεκάτων έκτων που αντιπροσωπεύουν την ένταση που έδιναν οι συνθέτες στο γερμανικό *empfindsamer* στυλ με τα στοιχεία του νατουραλισμού, η χρωματικότητα και τα αυτοσχεδιαστικά περάσματα είναι αυτά που εντάσσουν αναμφισβήτητα το συγκεκριμένο μέρος στο είδος της φαντασίας.

¹⁰¹ Ο Μότσαρτ στο γράμμα που έγραψε στην αδελφή του χαρακτηρίζει τη φαντασία ως πρελούδιο. Η αναφορά της φαντασίας ως πρελούδιο πιθανόν να έγινε να για να επισημάνει την ιδιότητα που έχει η φαντασία ως εισαγωγικό έργο.

¹⁰² Ludwig Köchel, *Chronologisch-Thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862), 324

2.2 Φαντασία Κ. 396 σε Ντο ελάσσονα

Η Φαντασία Κ. 396 αποτελεί ένα απόσπασμα φαντασίας του Mozart για πιάνο και βιολί και δημιουργήθηκε το 1782 λίγο μετά τη φαντασία Κ. 394. Αν και το έργο, αρχικά έφερε τον τίτλο Adagio για πιάνο και βιολί σε Ντο ελάσσονα, αλλά ενδεχομένως λόγω των φανταστικών στοιχείων που εμπεριέχει καθορίστηκε στον κατάλογο του Köchel ως φαντασία.¹⁰³ Ο Mozart, συνέθεσε τα 27 πρώτα μέτρα του έργου, με το βιολί να εισάγεται στο μέτρο 23.

Στην έναρξη του έργου, ο συνθέτης χρησιμοποιεί ένα αργό ανοδικό άρπισμα, και με μια μελωδία που πλαισιώνεται με στολισμούς, χαρακτηριστικό ξεκίνημα που χρησιμοποιείται σε φαντασίες πρελουδιακής μορφής. Αρχικά, εισάγεται η πρώτη μουσική ιδέα που αναπτύσσεται στον τονικό χώρο της ντο ελάσσονας. Με τη χρήση συγκοπών και στολισμών στο δεξί χέρι η πρώτη φράση καταλήγει σε τέλεια αυθεντική πτώση (μέτρο 6).

Η βασική ιδέα εκτυλίσσεται στα μέτρα 1-6, τα οποία αποτελούνται από δύο διακριτές φράσεις. Η πρώτη φράση καταλήγει σε ατελή πτώση (στην αρχή του μέτρου 4) ενώ η δεύτερη καταλήγει σε τέλεια αυθεντική πτώση (στην αρχή του μέτρου 6). Στη συνέχεια, στα μέτρα 7-10 πραγματοποιείται θραυσματοποίηση της βασικής μουσικής ιδέας. Παρά την ύπαρξη πολλών τονικών αποκλίσεων, η αρμονία τελικά μένει στην ντο ελάσσονα, αφού οδηγείται στη μισή πτώση στο μέτρο 15. Παρατηρείται ότι ο Mozart δεν επιδιώκει να επιτύχει τη φραστική συμμετρία, μεταβάλλοντας ελεύθερα τη βασική ιδέα. Συγκεκριμένα, η φραστική δομή στα μέτρα 1-15 ((3 ½ + 2 ½) + (1 + 1 + 2) + (1 + 1 + 3 ½)) δείχνει ότι ο συνθέτης αποφεύγει να ακολουθήσει την φραστική ομαδοποίηση των κλασικών προτύπων, δημιουργώντας την αίσθηση αυθορμητισμού.

Στο μέτρο 16 πραγματοποιεί μετατροπία στη σχετική τονικότητα. Σε αυτό το τμήμα δεν φαίνεται να εμφανίζεται καινούργια μουσική ιδέα, ούτε να αναπτύσσει την προηγούμενη στον τονικό χώρο της Μι ύφεση μείζονας. Αντίθετα, ξεκινάει ένα τμήμα, ενδεχομένως αυτοσχεδιαστικής φύσεως στην τονικότητα, με τη χρήση ανοδικών κινήσεων σε δίφωνες συγχορδίες με απόσταση 3^η, πραγματοποιώντας την πρώτη πτώση στην τονική στο μέτρο 19. Στη συνέχεια, με τα δεξιοτεχνικά περάσματα,

¹⁰³ Ο. π., 324.

ανιούσας και κατιούσας φορές τη κλίμακας με και περάσματα με χρωματικότητα καταλήγει στο μέτρο 27 στη λήξη του πρώτου μέρους. Στο πρωτότυπο μέρος του Mozart εμφανίζεται το βιολί στο μέτρο 23 πραγματοποιώντας έναν μουσικό διάλογο με το πιάνο. Ενδεχομένως, το βιολί δεν είχε τον κύριο χαρακτήρα στη Φαντασία, τουλάχιστον σε αυτό το πρώτο τμήμα, διότι δεν φαίνεται το πιάνο να λειτουργεί ως συνοδεία στο βιολί αλλά στην ιεράρχηση του κομματιού να έχουν ίδια θέση.



Εικόνα 1 Χειρόγραφο Φαντασίας K. 396 του Mozart Ανάκτηση από <https://www.henle.de/blog/en/2014/06/09/a-%E2%80%9Cnew%E2%80%9D-mozart-work-on-the-c-minor-%E2%80%9Cfantasy%E2%80%9D-k-396385f-in-its-original-setting-for-violin-and-piano/> Πρόσβαση 22/09/2023



Εικόνα 2 Χειρόγραφο Φαντασίας K. 396 του Mozart Ανάκτηση από <https://www.henle.de/blog/en/2014/06/09/a-%E2%80%9Cnew%E2%80%9D-mozart-work-on-the-c-minor-%E2%80%9Cfantasy%E2%80%9D-k-396385f-in-its-original-setting-for-violin-and-piano/> Πρόσβαση 22/09/2023

Λίγα χρόνια αργότερα, ο Maximilian Johann Karl Dominik Stadler (1742-1833) συνέχισε τη σύνθεση του Mozart, μετατρέποντας το κομμάτι σε φαντασία για σόλο πιάνο. Η μελέτη αυτής της φαντασίας, παρόλο που δεν έχει δημιουργηθεί εξ ολοκλήρου από τον Mozart, δίνει τη δυνατότητα στη μελέτη του συνθετικού στυλ που χρησιμοποιεί στη φαντασία. Επιπρόσθετα, αποτελεί ενδιαφέρουσα μελέτη το πώς προσέγγισε ο Stadler τη σύνθεση του Mozart και αν κατάφερε να επιτύχει να συνδυάσει τη συνθετική σκέψη του Mozart με τα δεδομένα της φαντασίας.

Ο Stadler, διατήρησε τα πρώτα 27 μέτρα, τα οποία έγραψε ο Mozart, ενώ δεν έλαβε υπόψη τα πέντε μέτρα που του βιολιού και ανέπτυξε τη φαντασία με βάση το υλικό που παρουσιάστηκε από το πιάνο. Στο μέτρο 28, ο Stadler επαναφέρει την πρώτη μουσική ιδέα στην ομώνυμη Ντο μείζονα μέχρι το μέτρο 32, καταλήγοντας στη δεσπόζουσα της Σολ ελάσσονας. Έπειτα, ξεκινάει μια ενότητα με το δεξί χέρι να αναλαμβάνει συνοδευτικό ρόλο και το αριστερό να έχει τον ρόλο της μελωδίας, στην οποία επεξεργάζεται το μουσικό υλικό της πρώτης ιδέας. Κατά την επεξεργασία της ιδέας, εναλλάσσεται ο ρόλος της μελωδίας και της συνοδείας μεταξύ του δεξιού και του αριστερού χεριού. Η αρμονική πορεία εξελίσσεται, περνώντας από τις τονικότητες

Ντο ελάσσονα, Σι ύφεση ελάσσονα, Φα ελάσσονα και καταλήγει στον στόχο του, τη Σολ μείζονα, η οποία λειτουργεί ως δεσπόζουσα στη Ντο ελάσσονα που ακολουθεί (μέτρο 45).

Στη συνέχεια, επαναφέρει το πρώτο τμήμα της σύνθεσης του Mozart στην αρχική τονικότητα με δύο παραλλαγές (μέτρα 46-60). Πρώτον, στο μέτρο 49 μεταφέρει αυτούσιο το υλικό στη σχετική μείζονα (Μι ύφεση) μέχρι το μέτρο 55. Και δεύτερον, στο μέτρο 55 παραλείπει στην αντιγραφή του υλικού, τους δύο τελευταίους χρόνους του μέτρου, μετατοπίζει το υλικό κατά δύο χρόνους πίσω. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, τη μείωση της έκτασης της επαναφοράς του υλικού κατά ένα μέτρο.

Στο μέτρο 61, ο Stadler, επαναφέρει το δεύτερο τμήμα της σύνθεσης του Mozart. Αν και δεν υπάρχει κάποια ιδέα να βασιστεί, αποτελεί ένα μέρος που έχει εδραιωθεί τονικά στη σχετική μείζονα του έργου (μέτρα 61-70). Στη συνέχεια επαναφέρει το δεύτερο τμήμα στην ομώνυμη Ντο μείζονα (μέτρα 61-72). Η μοναδική διαφοροποίηση του μέρους πραγματοποιείται στο μέτρο 74 του έργου. Συγκεκριμένα, προσθέτει οκτάβες στη μελωδική χρωματική κατιούσα κίνηση του δεξιού χεριού στον πρώτο χρόνο ενώ στον δεύτερο επαναλαμβάνει την μελωδική κατιούσα κίνηση σε εσωτερική φωνή στο αριστερό χέρι.

Παρατηρείται ότι ο Stadler, προσέγγισε μορφολογικά το έργο ως μια κλασική μορφή σονάτας και όχι ως φαντασία. Συγκεκριμένα, ο Mozart στο μέτρο 16, εισάγει ένα τμήμα αυτοσχεδιαστικής φύσεως, το οποίο εδραιώνεται στην τονικότητα της σχετικής μείζονας (Μι_b μείζονα). Επιπρόσθετα, αυτό το τμήμα εισάγεται χωρίς να έχει προηγηθεί κάποια προετοιμασία, δηλαδή ένα μεταβατικό πέρασμα, όπως χαρακτηριστικά γίνεται στις φαντασίες με πρελουδιακή μορφή. Ωστόσο, παρόλο που το μουσικό υλικό του τμήματος δεν έχει θεματικό χαρακτήρα, ο Stadler το αντιμετωπίζει σαν να έχει. Εκτός από την επανέκθεση των δύο μουσικών ιδεών, άλλο ένα χαρακτηριστικό που αποδεικνύει ότι βασίστηκε σε μορφή σονάτας, είναι η χρήση αναμεταβατικού τμήματος (μέτρα 43-45), όπως αρμόζει στα κλασικά πρότυπα.

Ως Σονάτας	μορφή	Τμήματα	Μέτρα	Τονικός χώρος
ΕΚΘΕΣΗ	A	α	1-15	Ντο ελάσσονα
		β	16-25	Μιb μείζονα
		Καταληκτικό τμήμα	25-27	
ΑΝΑΠΤΥΞΗ	B	α	28-32	Ντο μείζονα
		β	33-43	Σολ ελάσσονα -> Ντο ελάσσονα
		Αναμεταβατικό τμήμα	43-45	Ντο ελάσσονα
ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ	A'	α	46-60	Ντο ελάσσονα
		β	61-70	Ντο μείζονα
		Καταληκτικό Τμήμα	70-72	

Πίνακας 2 Μορφολογικό Διάγραμμα, Φαντασία Κ. 396

Συνεπώς, αν και δεν μπορεί να αποδειχθεί το πώς θα συνέχιζε ο Mozart τη σύνθεση του, είναι κοινά αποδεκτό, με βάση την εργογραφία του, ότι εάν ήθελε να συνθέσει το έργο με τη μορφολογική προσέγγιση του Stadler, η ονομασία του έργου θα ήταν εξαρχής σονάτα. Συμπερασματικά, φαίνεται ότι ο Stadler δεν απέδωσε τη σύνθεση στα πρότυπα των φαντασιών του Mozart. Αν και η μόνη πληροφορία που υπάρχει για την περίοδο ολοκλήρωσης της φαντασίας από τον Stadler είναι ότι πραγματοποιήθηκε λίγα χρόνια αργότερα από τη σύνθεση του Mozart. Επομένως, είναι λογικό να οριστεί το χρονολογικό πλαίσιο της σύνθεσης μεταξύ του τέλους του 18^{ου} αιώνα, έως το 1833, δηλαδή μέχρι και το θάνατο του Stadler. Με βάση την έρευνα του Daesik Cha, η

μορφολογική προσέγγιση του Stadler, βασίζεται στον τύπος φαντασίας με κλασική μορφή ο οποίος εμφανίστηκε στις αρχές του 18^{ου} αιώνα. Συνεπώς, φαίνεται ότι η συνέχεια που επέλεξε να δώσει στο έργο, δεν αντικατοπτρίζει τη συνθετική τακτική του Mozart ως προς το είδος της φαντασίας.

2.3 Φαντασία Κ. 397 σε Ρε ελάσσονα

Η φαντασία Κ. 397 δημιουργήθηκε το 1782, την ίδια περίοδο με την Κ. 394 και Κ. 396. Το στυλ και η ατμόσφαιρα της φαντασίας Κ. 397 του Mozart αποτελούν έναν βασικό πυλώνα του έργου. Η χρήση της τονικότητας ρε ελάσσονα δημιουργεί μια σκοτεινή και μελαγχολική αύρα, παρέχοντας το ιδανικό υπόβαθρο για την έκφραση συναισθημάτων.

Τμήματα	Μέτρα	Φραστική δομή	Τονικός χώρος	Ενδείξεις tempo	Ενδείξεις ρυθμού	
A	1-11	11	Ρε ελάσσονα	Andante	2/2	
B	α	12-19	(5+3)	Ρε ελάσσονα		Adagio
	β	20-28	(3+6)	Λα ελάσσονα		Presto
	α'	29-33	5			
	Μεταβατικό πέρασμα	34				
	β'	35-43	(3+6)	Σολ ελάσσονα		Adagio
	Μεταβατικό πέρασμα	44		Ρε ελάσσονα		Presto
	α''	45-54	(4+5)			Adagio
Γ	α	55-70	(8+8)	Ρε μείζονα		2/4
	β	71-86	(8+8)			
	α'	87-97	12		Allegretto	

	coda	97-107	(4+6)			
--	------	--------	-------	--	--	--

Πίνακας 3 Μορφολογικό Διάγραμμα Φαντασίας Κ. 397 του Mozart

Το έργο αρχίζει με μια δραματική εισαγωγή με ήρεμο *tempo Andante* και χαμηλή δυναμική *piano*. Στο εισαγωγικό τμήμα παρουσιάζονται αρπίσματα, τα οποία αποδίδουν το αυτοσχεδιαστικό ύφος της παραδοσιακής φαντασίας. Τα αρπίσματα στηρίζονται σε κρατημένες νότες στο μπάσο, οι οποίες δημιουργούν την αίσθηση του πεντάλ. Το εισαγωγικό μέρος, καταλήγει στη δεσπόζουσα, πιο συγκεκριμένα σε ένα χαμηλό λα (λα1), συνοδευόμενο από μια κορώνα. Στη συνέχεια, ακολουθεί μια παύση ολόκληρου με κορώνα, ώστε να δώσει χώρο στην έναρξη του επόμενου μέρους.

Το δεύτερο μέρος του έργου, *Adagio*, θυμίζει άρια όπερας, καθώς παρουσιάζει το χαρακτηριστικό ύφος μιας δραματικής μελωδίας με την αντίστοιχη συνοδεία. Στα μέτρα 12-15 παρουσιάζεται η πρώτη μουσική ιδέα (Παράδειγμα 10). Η μελωδική γραμμή στο δεξί χέρι περιλαμβάνει στιγμές διάρκειας (σε νότες και σε παύσεις), δημιουργώντας μια δραματική ατμόσφαιρα. Το αριστερό χέρι, ακολουθεί την ίδια συνθετική τακτική που ακολούθησε και στο *Andante*, κρατώντας τη νότα του μπάσου δίνοντας την αίσθηση ενός γραμμένου πεντάλ για το πιάνο.



Παράδειγμα 10 πρώτη μουσική ιδέα μέτρα 12-15

Στο μέτρο 16, με τη χρήση της οκτάβας στο δεξί χέρι και την κατάληξη του μέτρου στην vii με έβδομη ελαττωμένη της Ρε, δημιουργείται ένα ξέσπασμα σε *forte* που διαταράσσει την ηρεμία που υπήρχε μέχρι τότε. Έπειτα, επανέρχεται η δυναμική *piano*, ενώ η αρμονία οδηγείται στη δεσπόζουσα στο μέτρο 19. Γενικότερα, οι απότομες αντιθέσεις της δυναμικής προσδίδουν μεγαλύτερη βαρύτητα ως προς το δραματικό ύφος του έργου. Η παύση στην κατάληξη της πρώτης μουσικής ιδέας, παραπέμπει στην παύση που υπάρχει στο τέλος των μεταβατικών τμημάτων σε μορφές σονάτας της εποχής, και δημιουργεί την προσδοκία για ένα νέο τμήμα.

Στα μέτρα 20-27, εκτυλίσσεται η δεύτερη μουσική ιδέα, η οποία βρίσκεται στον τονικό χώρο της λα ελάσσονας, δηλαδή της ελάσσονας δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Στα πρώτα τρία μέτρα, το μπάσο χαρακτηρίζεται από τη χρωματική κατιούσα κίνηση στο μπάσο από την τονική προς τη δεσπόζουσα (Παράδειγμα 11).



Παράδειγμα 11 δεύτερη μουσική ιδέα, μέτρα 20-23

Η δεύτερη φράση του τμήματος (μέτρα 23-28) επανέρχεται στη δυναμική *piano*, ενώ η χρήση παύσεων δεκάτων έκτων δημιουργεί αντιχρονισμούς, και μία αίσθηση αστάθειας, η οποία ενδυναμώνεται και από το *crescendo*. Η μουσική ροή της φράσης διακόπτεται απότομα από την παύση ολόκληρου με κορώνα στο μέτρο 28.

Στη συνέχεια, επανεμφανίζεται η πρώτη μουσική ιδέα (Ba), με έναν αναπτυσσόμενο χαρακτήρα. Ο τονικός χώρος παραμένει στη λα ελάσσονα και η μελωδική πορεία ακολουθεί ανιούσα φορά (Παράδειγμα 12). Παράλληλα η δυναμική αυξάνεται σταδιακά και κορυφώνεται με την εμφάνιση της vii ελαττωμένης με έβδομη ελαττωμένη της υποδεσπόζουσας Ρε στο μέτρο 33.



Παράδειγμα 12 Ανοδική πορεία μελωδίας στα μέτρα 32-33

Το μέτρο 34 λειτουργεί ως μεταβατικό πέρασμα προς την επόμενη μουσική ιδέα. Το συγκεκριμένο μέτρο είναι ρυθμικά ελεύθερο και έχει τη χαρακτηριστική ένδειξη *Presto*. Σε αυτό το σημείο, αναδεικνύεται η δεξιοτεχνική ικανότητα του ερμηνευτή. Εδώ φαίνεται, επίσης, η επιρροή από τη συνθετική τεχνική του C. P. E. Bach με τη χρήση της συγχορδίας της vii ελαττωμένης με ελαττωμένη έβδομη της Σολ στο τέλος

του μέτρου, ως αρμονική γέφυρα για τον τονικό χώρο της Σολ ελάσσονας που ακολουθεί, δηλαδή την υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.

Παράδειγμα 13 Μεταβατικό πέρασμα στο μέτρο 34 και επαναφορά της δεύτερης μουσικής ιδέας στα μέτρα 35-37

Με την ένδειξη *tempo primo* επαναφέρεται η δεύτερη μουσική ιδέα (β), αυτή τη φορά στη σολ ελάσσονα. Η κορύφωση της μελωδίας πραγματοποιείται με την ανοδική της πορεία πάνω στο μοτιβικό υλικό της δεύτερης φράσης του β και το *crescendo*, το οποίο καταλήγει ακόμα μία φορά σε συγχορδία vii ελαττωμένης με έβδομη ελαττωμένη στο τέταρτο τέταρτο του μέτρου 43, αυτή τη φορά της δεσπόζουσας.

Στο μέτρο 44 ακολουθεί άλλο ένα ελεύθερα ρυθμικό μεταβατικό πέρασμα με ένδειξη *Presto*, το οποίο με κατιούσα μορφή οδηγεί στο χαμηλό λα (λα1), στο οποίο είχε καταλήξει και το εισαγωγικό *Adagio*. Με αυτή την κίνηση οδηγείται στη δεσπόζουσα ελάσσονα της αρχικής τονικότητας του έργου, δηλαδή τη Ρε ελάσσονα. Η χρωματική ανοδική κίνηση που ακολουθεί οδηγεί εμφατικά στην επανέκθεση της πρώτης μουσικής ιδέας στην αρχική τονικότητα. Η ανάπτυξη της ιδέας διακόπτεται από τη ναπολιτάνικη συγχορδία στο μέτρο 52 –η ένδειξη *forte* τονίζει το αναπέντεχο χαρακτήρα αυτής της πορείας–, η οποία ουσιαστικά αναγγέλλει την κατάληξη του *Adagio* με μισή πτώση στη δεσπόζουσα της Ρε. Η στάση στη δεσπόζουσα συνδέει το δραματικό *Adagio* με το εύθυμο *Allegretto* που ακολουθεί στην ομώνυμη Ρε μείζονα. Η παύση με κορώνα στο τέλος του *Adagio* δίνει χρόνο στους ακροατές να προετοιμαστούν για ένα νέο ύφος.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της Φαντασίας έχει ένδειξη *Allegretto* και ο τονικός χώρος του είναι η Ρε μείζονα. Έχει εύθυμο, ανάλαφρο και παιχνιδιάρικο χαρακτήρα,

σε σχέση με ό,τι έχει ακουστεί έως τώρα. Η μετρική ένδειξη είναι 2/4 και η υπόδειξη *dolce*. Στα μέτρα 55-97 διαμορφώνεται μία κυκλική φραστική δομή αβα'. Στα μέτρα 55-70 αρθρώνεται μία διμερής μορφή, της οποίας το πρώτο οκτάμετρο καταλήγει στη δεσπόζουσα (μέτρο 62) και το δεύτερο οκτάμετρο στην τονική (μέτρο 70), χωρίς να υπάρχει μοτιβικός παραλληλισμός μεταξύ των δύο οκταμέτρων (παραπέμποντας σε μία αντιθετική περίοδο). Το μέτρο 86, επαναφέρει το μετρικά ελεύθερο, αυτοσχεδιαστικό ύφος που επανέρχεται σε κομβικά σημεία του έργου (Παράδειγμα 14). Εδώ η μισή πτώση στη δεσπόζουσα, ταυτόχρονα με το *rallentando* και την επιβράδυνση του ρυθμού (από τριακοστά δεύτερα σε δέκατα έκτα και στη συνέχεια σε όγδοα), λειτουργούν ως μετάβαση για την επαναφορά του τμήματος Γα.

Παράδειγμα 14 μετρικά ελεύθερο μέτρο 86

Ο Mozart σταμάτησε τη σύνθεση του έργου στο μέτρο 97, καταλήγοντας στη δεσπόζουσα συγχορδία της Ρε μείζονας. Ο λόγος που άφησε το έργο ημιτελές, έχει απασχολήσει ιδιαίτερα την ερευνητική κοινότητα. Αρκετοί μελετητές θεωρούν ότι η συγκεκριμένη φαντασία προοριζόταν ως εισαγωγικό έργο μιας σονάτας ή μιας φούγκας. Ο λόγος είναι ότι το έργο καταλήγει στη δεσπόζουσα με έβδομη και ακολουθεί μια παύση με κορώνα, μια συνηθισμένη κατάληξη ενός εισαγωγικού μέρους. Όμως αν δούμε το έργο από μακροδομική σκοπιά, παρατηρείται μια μορφή, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως κυκλική με την επαναφορά των δυο μουσικών ιδεών σε άλλες τονικότητες. Επίσης, όταν τελειώνει η ανάπτυξη της μουσικής ιδέας, χρησιμοποιεί παύσεις με κορώνα, για να προετοιμάσει τον ακροατή για την επόμενη ιδέα που ακολουθεί. Ως προς την αισθητική και τον συναισθηματική πορεία του έργου, φαίνεται να μην είναι λογική η κατάληξή του από μια δραματική εισαγωγή και

ανάπτυξη με ένα ανάλαφρο και εύθυμο μέρος. Η πιθανότερη κατάληξη βάσει της κυκλικότητας που χαρακτηρίζει τη μορφή, ενδεχομένως να ήταν είτε η περαιτέρω ανάπτυξη της μουσικής ιδέας του *Allegretto* σε εξέλιξη του έργου, είτε η επαναφορά της εισαγωγής *Andante*, η οποία θα επαναφέρει το δραματικό ύφος στην κατάληξη του έργου. Η πιανίστρια Mitsuko Uchida (1948-) έχει προσθέσει στην ερμηνεία της ως κατάληξη του έργου την επαναφορά του *Andante*, οδηγώντας το έργο προς την τονική ελάσσονα.¹⁰⁴

Ο μουσικός και πιστός ακόλουθος του Mozart August Eberhard Müller (1767-1817) πρόσθεσε 10 επιπλέον μέτρα στο έργο, για να δώσει της αίσθηση της κατάληξης. Ουσιαστικά, επανέλαβε το πρώτο οκτάμετρο του *Allegretto* μια οκτάβα χαμηλότερα, το οποίο οδήγησε αρμονικά σε τέλεια πτώση στην τονική.¹⁰⁵ Η προσθήκη αυτών των μέτρων θεωρούνται ως το «παραδοσιακό» τέλος της φαντασίας, αφού υπάρχουν στις επίσημες έντυπες εκδόσεις του έργου, με την επισήμανση ότι δεν έχουν δημιουργηθεί από τον Mozart. Αν και ο Müller φαίνεται πως έδωσε μια κατάληξη στο έργο εξασφαλίζοντας την ανεξαρτησία του, δεν φαίνεται να πέτυχε το δραματικό ύφος της φαντασίας, για τους λόγους που αναφέρθηκαν παραπάνω. Ενδεχομένως, η κατάληξη της Uchida να ταυτιζόταν περισσότερο με το ύφος που θα έδινε στο τέλος της συγκεκριμένης Φαντασίας ο Mozart.

Η φαντασία KV. 397 αποτελεί μια γεφύρωση της φαντασίας με τα κλασικά πρότυπα, αφού πρώτη φορά στις φαντασίες του Mozart βλέπουμε μεταβατικά περάσματα, τα οποία ενώνουν τις μουσικές ιδέες και δίνουν την αίσθηση της ενότητας. Σαφώς τα νατουραλιστικά στοιχεία της φαντασίας που βασίζονται στις τεχνικές του *stylus phantasticus* εξακολουθούν να υπάρχουν στο έργο. Αν και δεν υπάρχει έντονη αρμονική αστάθεια (δεν εντοπίζεται πέρασμα από πολλές ή/και μακρινές τονικότητες), τα ελεύθερα ως προς τη μετρική αγωγή περάσματα, οι απότομες εναλλαγές δυναμικών, η τοπική χρωματικότητα και η χρήση παύσεων σε δομικά σημεία του έργου είναι αυτά που του προσδίδουν δραματική και θεατρική εξέλιξη, δίνοντας, επίσης, τη δυνατότητα στον συνθέτη να εκφράσει τον συναισθηματισμό του. Στη φαντασία KV. 397 παρατηρούνται νέα στοιχεία ως προς τη μορφολογική υπόσταση της, συνδέοντας

¹⁰⁴ Mark Mitchell, *Virtuosi: A Defense and a (Sometimes Erotic) Celebration of Great Pianists* (Bloomington: Indiana University Press, 2000), 35.

¹⁰⁵ Paul Hirsch. "A Mozart Problem." *Music & Letters* 25, no. 4 (1944): 209–12.
<http://www.jstor.org/stable/728331>.

ορισμένες μουσικές ιδέες του έργου με μεταβατικά περάσματα, επιτυγχάνοντας την ομαλή μετάβαση μεταξύ αντίθετων συναισθημάτων, ένα ζήτημα που απασχόλησε τους μελετητές στο τέλος του 18^{ου} αιώνα.

2.4 Φαντασία Κ. 475 σε Ντο ελάσσονα

Η φαντασία του Mozart Κ. 475 ολοκληρώθηκε στις 20 Μαΐου του 1785. Παρά τις αναφορές που θέλουν τη συγκεκριμένη φαντασία να αποτελεί εισαγωγικό έργο της Σονάτας Κ. 457, λόγω του ότι εκδόθηκαν από κοινού ως ένα συλλογικό έργο, υπάρχουν τεκμήρια που αποδεικνύουν ότι η φαντασία ενδεχομένως να είναι ανεξάρτητο έργο. Ο Mozart συνέθεσε την Σονάτα σε Ντο ελάσσονα, Κ. 457, το 1784, όπως αναγράφεται στον προσωπικό κατάλογο των έργων του Mozart εν ονόματι *Verzeichnüss aller meiner Werke*.¹⁰⁶ Στον ίδιο κατάλογο, εισήχθη η Φαντασία του Mozart Κ. 475, στις 20 Μαΐου του 1785 ως ανεξάρτητο έργο.¹⁰⁷ Λίγους μήνες αργότερα από τη φαντασία, δηλαδή στις 7 Δεκεμβρίου του 1785, ανακοινώθηκε η έκδοση της φαντασίας με τη σονάτα από κοινού, μέσω του εκδοτικού οίκου “Artaria” ως “Opus 11”. Παρόλο που έχουν διαφορετική ημερομηνία σύνθεσης και στον κατάλογο “*Verzeichnüss aller meiner Werke*” αναφέρονται ως έργα με δύο διαφορετικές καταχωρήσεις, εκδόθηκαν μαζί. Υπάρχουν τεκμήρια, τα οποία αναφέρουν ότι η σήμανση της ημερομηνίας με το μολύβι στο χειρόγραφο της σονάτας δεν είναι αυθεντική. Πιθανόν, εκδόθηκαν μαζί για εμπορικούς λόγους, μιας και η διαφορά τους ήταν μόλις 7 μήνες και υπήρχαν επερχόμενες συναυλίες στο δυναμικό του Mozart.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Wolf, Eugene K. “The Rediscovered Autograph of Mozart’s Fantasy and Sonata in C Minor, K. 475/457.” *The Journal of Musicology* 10, no. 1 (1992): 3–47.

¹⁰⁷ Ο. π.

¹⁰⁸ Thomas Alexander Irvin *Echoes of Expression: Text, Performance, and History in Mozart's Viennese Instrumental Music*. Order No. 3162794, Cornell University, 2005, 143-144.

Τμήματα		Μέτρα	Ένδειξη Tempo	Ένδειξη Ρυθμού	Τονικός Χώρος	Σταθερότητα
1 ^ο	A	1-25	Adagio	4/4	Ντο ελάσσονα	Ασταθές
	B	26-35	Adagio	4/4	Ρε μείζονα	Σταθερό
2 ^ο		36-85	Allegro	4/4	Μετατροπικός	Ασταθές
3 ^ο		86- 124	Andantino	3/4	Σι ύφεση μείζονα	Σταθερό
4 ^ο		125- 160	Piu Allegro	3/4	Μετατροπικός	Ασταθές
5 ^ο		161- 176	Tempo I	4/4	Ντο ελάσσονα	Σταθερό

Πίνακας 4 Μορφολογικό Διάγραμμα Φαντασία Κ. 475

Αρχικά, το γεγονός ότι στο έργο δεν έχει τοποθετηθεί οπλισμός που να προσδιορίζει την τονικότητα του, ενδεχομένως να ληφθεί ως ένα στοιχείο αυτοσχεδιασμού. Η πρώτη δραματική μουσική ιδέα εμφανίζεται στα πρώτα δύο μέτρα. Η πρώτη νότα του έργου (ντο) με ένδειξη δυναμικής *f* προμηνύει την τονικότητα που θα ακολουθήσει. Η μονόφωνη μελωδία, ενισχυμένη με τις οκτάβες στο μπάσο, οι οποίες προσθέτουν βάθος, εκτελεί με απότομη αλλαγή της ένδειξης δυναμικής σε πιάνο τη μετάβαση από την τονική στη δεσπόζουσα. Παρόλα αυτά λόγω της προσθήκης του φα δίεση και του λα ύφεση και του αρμονικού ρυθμού του έργου, η πρώτη συγχορδία που υπονοείται στο έργο δεν μπορεί να θεωρηθεί η τονική, αλλά μια συγχορδία Ιταλικής 6^{ης}, η οποία δημιουργεί από την αρχή μια τονική αστάθεια.



Πίνακας 5 Εισαγωγή έργου μέτρα 1-2

Η αγάπη και η επιρροή του J. S. Bach στον Mozart εμφανίζεται και σε αυτή τη φαντασία, αφού η αρχική της ιδέα είναι επηρεασμένη από το θέμα του έργου του J. S. Bach με τίτλο *Μουσική Προσφορά*.



Παράδειγμα 15 Κύριο θέμα του έργου The Musical Offering του Johann Sebastian Bach μέτρα 1-3

Στη συνέχεια, στα μέτρα 3-4. πραγματοποιείται μία αναπάντεχη επανάληψη της μουσικής ιδέας με την αρμονική πορεία να οδηγείται στην υποδεσπόζουσα, μια σύνδεση που εντείνει την αρχική αίσθηση τονικής αστάθειας. Η αστάθεια αυτή επιβεβαιώνεται από τη χρωματική μετατροπία στη Ρε ύφεση μείζονα στο μέτρο 5. Έπειτα, αρχίζει ένα τμήμα που βασίζεται στο πρώτο μέτρο του έργου, στο οποίο ξεκινάει στο μπάσο μία ανιούσα χρωματική πορεία η οποία έχει στόχο το Σι αναίρεση του μέτρου 10. Το υπόλοιπο αριστερό χέρι διατηρεί μια τυπική συνοδεία με μπάσο *Alberti*, ένα στοιχείο το οποίο παραπέμπει ξεκάθαρα στο κλασικό στυλ. Η μετατροπία

προς τον τονικό χώρο της Σι μείζονας πραγματοποιείται χρωματικά στο μέτρο 10 με το σι αναίρεση στο μπάσο, ενώ στη συγκεκριμένη σύνδεση υπάρχει και εναρμόνια σχέση με τη επιτονική της ρε ύφεση μείζονας, ως III στη Σι μείζονα. Η αλλαγή ρόλων μεταξύ του δεξιού και του αριστερού χεριού δίνει έμφαση στην τοπική τονικοποίηση της Σι μείζονας..

Η μουσική ροή συνεχίζει να στηρίζεται στη χρωματική καθοδική πορεία στο μπάσο, με αρχικό στόχο τη δεσπόζουσα συγχορδία μεθ' εβδόμης της συνολικής Ντο (η οποία, ωστόσο, ουσιαστικά δεν έχει καθιερωθεί ακόμα) στο μέτρο 14, και τελικό στόχο την ίδια συγχορδία χωρίς έβδομη στο μέτρο 18. Όπως και στα μέτρα 9-10, στα μέτρα 15-16 πραγματοποιείται μία εναρμόνια μετατροπία στην οποία η τονική σε Α' αναστροφή της Μι ύφεση ελάσσονας, επανερμηνεύεται ως δεσπόζουσα του τονικού χώρου της Σι μείζονας, η οποία δεν τονικοποιείται με ισχυρό τρόπο, αλλά υπονοείται από την I^6_4 στο τέταρτο τέταρτο του μέτρου 16 και την i^6_4 στο τέταρτο τέταρτο του μέτρου 17 (Παράδειγμα 16). Στα μέτρα 16-17 η έμφαση δίνεται στην αρμονική πορεία, καθώς δεν ακούγεται το αρχικό μοτίβο. Η ρυθμική έμφαση στο Φα δίεση στο μπάσο, μπορεί να θεωρηθεί ότι προμηνύει την άφιξη στην τονικότητα της δεσπόζουσας Σολ. Εξάλλου, στο σημείο αυτό, η κατιούσα χρωματική πορεία του μπάσου αλλάζει φορά. Το συνολικό κλίμα αρμονικής αστάθειας, ωστόσο, συνεχίζει να υπάρχει, καθώς η αρμονική πορεία προς τη Σολ δεν γίνεται με ξεκάθαρο και παραδοσιακό τρόπο (μέσω της έμφασης στην δεσπόζουσα της ρε, αλλά μέσω ακόμα μίας χρωματικής μετατροπίας από τη Σι μείζονα στη Σι ελάσσονα και της έμφασης στον προσαγωγέα στο μπάσο.



Παράδειγμα 16 μέτρα 16-17

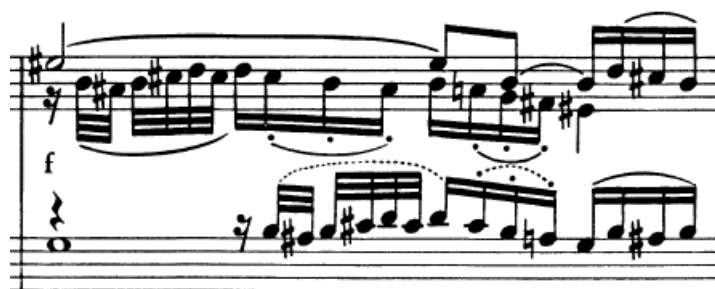
Γενικότερα, η πορεία του μπάσου στα μέτρα 1-20 αναδεικνύει μία μακροδομική κατεύθυνση από την τονική (που, ωστόσο, όπως είδαμε μόνο υπονοείται στην αρχή) προς τη δεσπόζουσα, περνώντας χρωματικά από τονικότητες, οι οποίες προκαλούν αστάθεια ως προς την αρμονική πορεία. Η ένδειξη *forte* στον πρώτο ισχυρό χρόνο, καθώς και η απότομη αλλαγή της δυναμικής σε *piano* στη συνέχεια του κάθε μέτρου,

τονίζουν αυτή τη συνολική χρωματική καθοδική πορεία του μπάσου προς τη δεσπόζουσα.



Παράδειγμα 17 Χρωματική πορεία του Μπάσου μέτρα 1-20

Ο τονικός χώρος της δεσπόζουσας Σολ εγκαθιδρύεται, ωστόσο, μόνο για τα μέτρα 16-18. Στη συνέχεια πραγματοποιείται διατονική μετατροπία προς την Σι ελάσσονα, με τη σολ μείζονα συγχορδία του μέτρου 20, να λειτουργεί ως VI του νέου τονικού χώρου. Τα μέτρα 21-25, αποτελούν ένα τμήμα μεταβατικής λειτουργίας από το πρώτο μέρος του *Adagio* στο δεύτερο. Η επιρροή από το Μπαρόκ φαίνεται ιδιαίτερα στο μέτρο 21, στο οποίο αλλάζει η υφή με τη χρήση *stretto* στις εσωτερικές φωνές.



Τα μέτρα 22-24, εκτυλίσσονται στον τονικό χώρο της Σι ελάσσονας. Η δυναμική *forte* του πρώτου μέτρου (22) δίνει έμφαση (όπως και η συγχορδία αυξημένης έκτης) στην πορεία προς τη δεσπόζουσα Φα δίεση της Σι. Η επανάληψη της εναλλαγής Σι ελάσσονας και της δεσπόζουσάς της στα τέσσερα τελευταία μέτρα του *Adagio*, εκτονώνει την προηγούμενη ένταση. Με βάση την αισθητική του κλασικισμού το πρώτο τμήμα θα μπορούσε να τελείωνε στη Σολ μείζονα για μία ομαλή σύνδεση με την τονικοποίηση της δεσπόζουσάς της (Ρε) στο επόμενο τμήμα. Έτσι, κάνει εντύπωση η επιλογή του Mozart για μετάβαση στην δεύτερη μακροδομική ενότητα ουσιαστικά μέσω κοινού φθόγγου (Φα δίεση) και χρωματικής μετατροπίας.

Συνολικά έως εδώ, το πρώτο τμήμα του *Adagio* είναι ένα αρμονικά ασταθές τμήμα, το οποίο ακολουθεί τα πρότυπα του *stylus phantasticus*, λόγω των δυναμικών, της υφής και της αρμονικής πορείας. Φαίνεται ότι ο Mozart, πιθανόν να ακολούθησε τη

συνθετική τακτική του C. P. E. Bach με τον σχεδιασμό ενός συνεχές βάσιμου, πάνω στο οποίο εξελίσσεται η μουσική ιδέα.

Το δεύτερο τμήμα του *Adagio* εκτυλίσσεται στον τονικό χώρο της Ρε μείζονας. Αυτή η ενότητα εισάγει μια νέα ήρεμη μονοφωνική μουσική ιδέα, συνοδευόμενη από την ομοφωνική υφή του μπάσο *Alberti*. Τα μέτρα 26-29 ακολουθούν τη φραστική δομή του κλασικισμού και σχηματίζουν παράλληλη περίοδο, η οποία επαναλαμβάνεται. Τα μέτρα 31-32 λειτουργούν αντιθετικά σε αρμονικό επίπεδο (δίνοντας έμφαση στη δεσπόζουσα) Καθώς και σε μοτιβικό και υφολογικό. Η μισή πτώση στη δεσπόζουσα Λα στο τρίτο τέταρτο του μέτρου 31 δίνει ώθηση για την επανεμφάνιση της αρχικής φράσης που αρχίζει στο μέτρο 32. Αυτή η ενότητα βασίζεται στα κλασικά πρότυπα, με στολισμούς και περάσματα που προσδίδουν το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Ως προς την αρμονία, αποτελεί ένα σταθερό μέρος, διότι παραμένει στην Ρε μείζονα χωρίς να πραγματοποιήσει καμία μετατροπία. Η μετάβαση στην επόμενη ενότητα του έργου, πραγματοποιείται χρωματικά από τη Ρε μείζονα προς τη Μι ελάσσονα στο μέτρο 35^β. Στο τέλος, του *Adagio*, ο συνθέτης χρησιμοποιεί παύση με κορώνα, με στόχο να δώσει χρόνο στον ακροατή να προετοιμαστεί για το επόμενο μέρος, ένα χαρακτηριστικό στοιχείο και της Φαντασίας Κ. 397.

Το δεύτερο μέρος της Φαντασίας, με ένδειξη *Allegro*, αποτελεί ένα μέρος αναπτυξιακού χαρακτήρα. Αρχικά, ξεκινάει ορμητικά με οκτάβες στο μπάσο με ένδειξη δυναμικής *forte*, δημιουργώντας αντίθεση με το ήρεμο λυρικό μέρος του *Adagio*. Με τη χρήση διατονικής αλυσίδας στην αρχή, ο Mozart ακολουθεί τα κλασικά πρότυπα ενός αναπτυξιακού μέρους. Το πρότυπο της αλυσίδας (μέτρα 36-44) τονικοποιεί τη Λα ελάσσονα, ενώ ο δεύτερος κρίκος της (μέτρα 45-53) τη Σολ ελάσσονα. Έπειτα, στο μέτρο 53 πραγματοποιείται διατονική μετατροπία με τη Σολ ελάσσονα να λειτουργεί ως ii της Φα μείζονας. Το τμήμα οδηγεί σε μισή πτώση στη δεσπόζουσα Ντο στο μέτρο 55.

Στη συνέχεια αλλάζει η συναισθηματική διάθεση του έργου και εμφανίζεται μια νέα μουσική ιδέα (μέτρα 56-59) με ένδειξη δυναμικής *piano*. Η φράση αυτή επαναλαμβάνεται άμεσα στα μέτρα 62-65 στην ομώνυμη Φα ελάσσονα, με μια παραλλαγή στην κατάληξη. Με τη μοτιβική επεξεργασία της ιδέας, η αρμονική πορεία βαδίζει σε ένα ασταθές περιβάλλον, περνώντας από τονικότητες κατιούσας φοράς (με την στιγμιαία ανοδική επιστροφή της Μι ύφεση στο μέτρο 69). Η μοτιβική επεξεργασία

διακόπτεται από ένα μεταβατικό πέρασμα, με ένδειξη δυναμικής *forte*, το οποίο έχει χρωματικό χαρακτήρα και οδηγείται στον τελικό αρμονικό στόχο του μέρους, δηλαδή τη δεσπόζουσα της Σι ύφεση μείζονας (μέτρο 78). Στα μέτρα 79-85, δημιουργεί ένα αυτοσχεδιαστικό πέρασμα, βασισμένο στην αρμονία της δεσπόζουσας με τη χρήση εναλλαγής ρυθμικών αξιών και εναλλαγές ανιόντων και καιόντων μελωδικών κινήσεων (Παράδειγμα 18). Σαφώς, υπάρχει και το στοιχείο της χρωματικότητας, στο μέτρο 85 με ανιούσα χρωματική κίνηση, οι δύο τελευταίες νότες, πλαισιωμένες με κορώνα δίνουν, οι οποίες κατεβαίνουν χρωματικά.

Παράδειγμα 18 Αυτοσχεδιαστικό πέρασμα στα μέτρα 79-85

Ως προς τη μακροδομή, το αρμονικό περιεχόμενο, αρνείται να εφαρμόσει τις παραδοσιακές σχέσεις του κύκλου πεμπτών με ανοδική φορά και επιλέγει τονικότητες με καθοδική βηματική πορεία. (Λα - Σολ - Φα - Μιb - Ρεb - Ντο# (εναρμόνια) - ΣΙ - ΛΑ - ΣΟΛ - ΦΑ - ΜΙ - ΡΕ - ΝΤΟ - ΣΙb). Η αρμονική πορεία του μέρους είναι ασταθής.

Το τρίτο μέρος με ένδειξη *tempo Andantino*, είναι το μοναδικό του οποίου την αρχή υπάρχει ένδειξη σπλισμού. Το ύφος του θυμίζει *sarabande* και αρχίζει με δυναμική *piano*. Η βασική ιδέα του μέρους εμφανίζεται στα μέτρα 86-89 (Παράδειγμα 19). Ως

προς τη φραστική δομή, ακολουθεί τα πρότυπα του κλασικισμού, σχηματίζοντας παράλληλη περίοδο με τετράμετρες φράσεις (86-89 και 90-93).

Παράδειγμα 19 Εισαγωγή βασικής ιδέας Andantino μέτρα 86-89

Η ίδια φραστική δομή επαναλαμβάνεται παραλλαγμένη στα μέτρα 94-101. Κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της μουσικής ροής, υπάρχουν απότομες εναλλαγές της δυναμικής.

Στα μέτρα 102-105, εμφανίζεται μια δεύτερη μουσική ιδέα η οποία εκτυλίσσεται στη δεσπόζουσα και έχει έντονο το στοιχείο της επιφανειακής χρωματικότητας.

Παράδειγμα 20 Εισαγωγή δεύτερης μουσικής ιδέας μέτρα (102-105)

Αμέσως μετά, επανεμφανίζονται παραλλαγμένες τόσο η πρώτη μουσική ιδέα (στα μέτρα 106-109), όσο και η δεύτερη (στα μέτρα 110-113). Η επόμενη επανεμφάνιση του αρχικού τετράμετρου στα μέτρα 114-117 οδηγεί σε απροσδόκητη πτώση. Το μοτιβικό υλικό του ίδιου τετραμέτρου δημιουργεί ένα μεταβατικό πέρασμα στα μέτρα 118-124, στο οποίο γίνονται αποκλίσεις στη Ντο μείζονα και στη Ρε ελάσσονα. Η κατάληξη, ωστόσο, είναι η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Σολ ελάσσονας του μέτρου 124, η οποία αναγγέλλει την αρχική έμφαση στο Σολ στην αρχή του επομένου τμήματος. Συνολικά, ενώ αρχικά το συγκεκριμένο τμήμα ξεκίνησε με σταθερή αρμονική πορεία και φραστική συμμετρία, στο τέλος παρατηρείται τονική αστάθεια.

Το τέταρτο διακριτό τμήμα της Φαντασίας με ένδειξη *Tempo Piu Allegro* έχει χαρακτηριστικά δεξιοτεχνίας και θυμίζει *toccata*. Διαγράφει μια ελεύθερη συνεχή μουσική ροή με μετατροπικό χαρακτήρα και με έλλειψη χαρακτηριστικού μοτίβου. Η αρμονική πορεία του τμήματος ξεκινάει στη Σολ ελάσσονα και βαδίζει πάνω στον διατονικό κύκλο των πεμπτών (Σολ - Ντο - Φα - Σιβ - Μιβ - Λαβ - Ρεβ) στα μέτρα 125-131.

Στο μέτρο 131, παρατηρείται σύμπτυξη του αρμονικού ρυθμού ανά τέταρτο, ενώ αλλάζει και η αρμονία. Στ μέτρα 131-134 παρατηρείται αρμονική πορεία μέσω κατιουσών τρίτων: τονικοποιούνται διαδοχικά η Σιβ ελάσσονα, η Σολβ μείζονα και η Μιβ ελάσσονα (Παράδειγμα 21). Στα μέτρα που ακολουθούν (135-138), ο τονικός χώρος της Ρεβ μείζονας επανεμφανίζεται ως στόχος, και συγκεκριμένα η δεσπόζουσα της Λαβ του μέτρου 138 .

Παράδειγμα 21 Αρμονική πορεία μέσω κατιούτων τρίτων μέτρα 131-134

Παρά το γεγονός ότι στα μέτρα 139- 140, η δεσπόζουσα συγχορδία επεκτείνεται με ανοδική πορεία αρπίσματος, η σταδιακή μείωση της δυναμικής που σημειώνει (ενάντια στην ανιούσα φορά) ο Mozart, αντί να οδηγήσει σε αρμονική λύση, οδηγεί σε μία συγχορδία αυξημένης έκτης, στο μέτρο 141, η οποία προμηνύει την πορεία προς τη Φα ελάσσονα του μέτρου 145. Γενικότερα, από το μέτρο 141 και ύστερα ο Mozart αλλάζει το ύφος της δεξιοτεχνικής ροής με ένα δραματικό ύφος που έχει ως σκοπό να προετοιμάσει την επαναφορά της αρχικής τονικότητας και του αρχικού μοτίβου του έργου. Μέσω αρμονικής προόδου και επεκτείνοντας τον αρμονικό ρυθμό ανά δύο μέτρα, στο μέτρο 147 πραγματοποιείται χρωματική μετατροπία στη Σολ ελάσσονα και

στο μέτρο 151 στην ομώνυμη Σολ μείζονα, η οποία λειτουργεί ως δεσπόζουσα την Ντο ελάσσονα. Στο μέτρο 153, αλλάζει η μουσική υφή και με ταυτόχρονη σταδιακή επιβράδυνση της ταχύτητας (*rallentando*) εδραιώνεται η τονικότητα της δεσπόζουσας. Το μέρος καταλήγει στο μέτρο 160, στο οποίο η παύση με την κορώνα δημιουργεί την αίσθηση προσδοκίας αρμονικής και συναισθηματικής λύσης, η οποία έρχεται με την επαναφορά του αρχικού τμήματος του έργου.

Το τελευταίο μέρος της Φαντασίας, επαναφέρει το αρχικό *tempo* και την πρώτη μουσική ιδέα (Παράδειγμα 22). Ωστόσο, εδώ τα στοιχεία του μοτίβου χρησιμοποιούνται αρμονικά για να εδραιωθεί η τονικότητα της Ντο ελάσσονα, κάτι το οποίο πραγματοποιείται με την τελειά αυθεντική πτώση στο μέτρο 168. Από εκεί κι έπειτα στα μέτρα 168-176 επεκτείνει την τονικότητα με μια *coda*, χρησιμοποιώντας υλικό από όλη τη σύνθεση και ως επί των πλείστων από το πρώτο μέρος.

Παράδειγμα 22 Επαναφορά της αρχικής μουσικής ιδέας μέτρα 161-164

Ενώ πλέον βρισκόμαστε σε ένα αδιαμφισβήτητο περιβάλλον στον χώρο της αρχικής τονικότητας, υπάρχουν επιφανειακά χρωματικά στοιχεία και τοπικές τονικές αποκλίσεις, που δεν μεταβάλουν, ωστόσο, την αρμονική πορεία της κατάληξης του έργου. Άξια αναφοράς είναι η απροσδόκητη πτώση στο μέτρο 173, η οποία αναβάλλει την τελειά πτώση, η οποία έρχεται στο τρίτο τέταρτο του μέτρου 175. Στο τελευταίο μέτρο της σύνθεσης διακόπτεται απότομα η λυρική των προηγούμενων μέτρων με μία εκρηκτική και δεξιοτεχνική τρόπο ανιούσα κλίμακα Ντο ελάσσονα. Με την απατηλή πτώση, τις δυναμικές αντιθέσεις, τον έντονο μελωδικό στολισμό και τα στοιχεία χρωματικότητας, ο Mozart επιβεβαιώνει τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα του έργου.



Παράδειγμα 23 μέτρα 174-176

Η Φαντασία Κ. 475, πέρα του ότι δημιουργεί την αίσθηση της ενότητας, ακολουθεί μια μορφολογική διαδικασία που συνδέει διάφορα επεισόδια αντιθετικού ύφους και συναισθηματικής διάθεσης. Με την εναλλαγή των μερών από ασταθή σε σταθερά, επιτυγχάνει να διατηρήσει την ελευθερία του είδους της φαντασίας. Επηρεασμένος από τα Μπαρόκ στοιχεία, καθώς και τη συνθετική τακτική του C. P. E. Bach, ο Mozart κατάφερε να προσαρμόσει τα νατουραλιστικά στοιχεία και τη νέα γερμανική αισθητική στο προσωπικό του στυλ. Ο Mozart, δε χρησιμοποιεί στη φαντασία τις επίσημες κλασικές μορφές. Αντίθετα, περιορίζει τη χρήση τους τοπικά σε ορισμένα επεισόδια. Η χρήση των παραδοσιακών στοιχείων της φαντασίας που προσάρμοσε στην κλασική αισθητική αποτέλεσαν τα βασικότερα συστατικά στοιχεία της εξέλιξης του είδους.

Λόγω της επαναφοράς της αρχικής μουσικής ιδέας στο τελευταίο μέρος του έργου, αρκετοί μελετητές θεώρησαν ότι η Φαντασία, έχει μορφή σονάτας.¹⁰⁹ Δεν επιτυγχάνει τις βασικές αρχές της μορφής σονάτας. Μια παραδοσιακή σονάτα έχει έκθεση ανάπτυξη και επανέκθεση. Αν θεωρήσουμε ότι το Adagio και το Primo Tempo αντιστοιχούν στην έκθεση και την επανέκθεση, τότε θα πρέπει να θεωρήσουμε τα ενδιάμεσα μέρη Adagio, Allegro και Andantino ως ανάπτυξη. Με βάση τις αρχές της σονάτας, μέσα στην ανάπτυξη θα έπρεπε να αναπτύσσεται θεματικό υλικό στην έκθεση, κάτι το οποίο δεν φαίνεται συμβαίνει. Επιπλέον, λόγω της μεγάλης σημασίας που έχει η σχετική τονικότητα στη μορφή σονάτας, δεν τονικοποιείται στο έργο. Ακόμα και το δεύτερο μέρος του Adagio να θεωρούσαμε ως δεύτερο μέρος μια σονάτας δεν πληροί τις προϋποθέσεις, διότι δεν επανεμφανίζεται καθόλου θεματικό υλικό στην επανέκθεση. Παρόλο, που επιστρέφει η αρχική μουσική ιδέα στην επανέκθεση, δεν παρατείνεται, αλλά το χρησιμοποιεί ως μέσο τονικοποίησης της για να εδραιώσει τη Ντο ελάσσονα. Ο Charles Rosen σχολιάζει ότι αυτή η φαντασία, είναι «πραγματικά

¹⁰⁹ Eugen e. Helm in "Fantasia." *Grove Music Online*.

ανώμαλη για τα κλασικά πρότυπα». ¹¹⁰ Συνεπώς, η Fantasia K. 475 λόγω της δομικής ασυμμετρίας , δεν πληροί τις προϋποθέσεις για να θεωρηθεί ως μορφής σονάτας.

¹¹⁰ Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. (New York: W. W. Norton, 1972), 92.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία, μέσα από τη μελέτη των φαντασιών του Mozart και την κατανόηση του είδους της φαντασίας, όπως διαμορφώθηκε στο τέλος του 18ου αιώνα, σε αυτό το σημείο είμαστε σε θέση να αποδώσουμε κάποια συμπεράσματα ως προς την εξέλιξη των Φαντασιών του για πιάνο.

Μέσω της ιστορικής μελέτης της φαντασίας αλλά και της ζωής και έργου του Mozart κατανοούμε ότι ο συνθέτης μελέτησε σε βάθος τη μουσική του Μπαρόκ. Ειδικότερα, ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τις συνθέσεις του J.S Bach, ενστερνίζοντας τα συνθετικά χαρακτηριστικά που διαμόρφωσε μέσα από τις φαντασίες του, στα οποία βασίστηκε το *stylus phantasticus*. Κατ' επέκταση, διερεύνησε εκτενώς τις φαντασίες του C. P. E Bach, οι οποίες αποτέλεσαν μια εξελιγμένη εκδοχή των φαντασιών του Μπαρόκ, προσαρμοσμένες με βάση τη νεοεισαχθείσα νατουραλιστική αισθητική που επικρατούσε εκείνη την εποχή. Η επαφή με τη μουσική αισθητική των παραπάνω συνθετών, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και έναυσμα για πειραματισμό, ώστε να καταπιαστεί με το είδος της φαντασίας.

Οι δύο πρώτες φαντασίες, που δημιουργήθηκαν το 1782, επικυρώνουν το αποτέλεσμα της μουσικής διερεύνησης του συνθετικού στυλ των παραπάνω συνθετών. Οι φαντασίες K. 394 και το απόσπασμα της K. 396 αναδεικνύουν τα χαρακτηριστικά του αυτοσχεδιαστικού στοιχείου του Μπαρόκ, ενώ παράλληλα βασίζονται στην πρελουδιακή μορφή των φαντασιών, η οποία διαμορφώθηκε από τον C. P. E. Bach.

Ειδικότερα, η Φαντασία K. 394 έχει τη λογική της μονομοτιβικής επεξεργασίας που αναδεικνύει την έντονη επιρροή από τον J. S. Bach. Παράλληλα, ακολουθεί τη συνθετική τακτική της μορφής, παρουσιάζοντας ιδέες, οι οποίες δεν συνδέονται, ούτε έχουν συμμετρική σχέση ως προς τη δομή του έργου. Επιπλέον, μέσα από την περιήγηση σε πληθώρα τονικοτήτων δημιουργεί ένα ασταθές αρμονικό περιβάλλον, παρουσιάζοντας ιδέες που προκαλούν ποικίλα και αντιθετικά συναισθήματα.

Αντίστοιχα, ακολουθώντας την ίδια συνθετική τακτική, δημιούργησε τη φαντασία K. 396. Παρόλο που έχουμε στην κατοχή μας μόνο τα 27 πρώτα μέτρα του έργου, μπορούμε να αντιληφθούμε την ταύτισή του με την αισθητική του C. P. E. Bach. Η ασύμμετρη φραστική δομή που προσδίδει αυτοσχεδιαστικό ύφος, τα απλωμένα αρπίσματα και οι απότομες εναλλαγές ιδεών χωρίς μεταβατικά περάσματα,

αποδεικνύουν την επιρροή του από τη νατουραλιστική αισθητική και το γερμανικό *empfindsamer*.

Παρόλο που η τρίτη φαντασία του Mozart K. 397 δημιουργήθηκε την ίδια χρονιά με τις προηγούμενες, αν και έμεινε ατελής μπορούμε να διακρίνουμε τις διαφοροποιήσεις ως προς τη μορφολογική δομή και το συνθετικό στυλ του έργου συγκριτικά με τις προηγούμενες. Συγκεκριμένα, παρατηρούνται υφολογικά στοιχεία που έχουν επιρροές από τον κλασικισμό όπως για παράδειγμα η χρήση Alberti μπάσου. Επιπρόσθετα, μέσω της διαμόρφωσης του έργου αναδεικνύεται μια κυκλικότητα ως προς τη μορφή χωρίς όμως να ακολουθεί μια συμμετρική μορφολογική διάταξη. Συγκριτικά με τις δύο προηγούμενες φαντασίες, ο Mozart, δημιούργησε μεταβατικά περάσματα, που συνδέουν ομαλά τα αντιθετικά συναισθήματα του έργου. Σαφώς, τα κλασικά στοιχεία δεν υπερτερούν, ούτε επισκιάζουν τα χαρακτηριστικά του φανταστικού στυλ. Οι δραματικές αντιθέσεις της δυναμική, τα χρωματικά στοιχεία, οι παύσεις που έχουν ίδια ισχύ με τις νότες στη μουσική εξέλιξη αλλά και τα ελεύθερα αυτοσχεδιαστικά μέτρα, εναρμονίζονται με τα κλασικά στοιχεία και εξελίσσουν τη φαντασία σε μια μορφή που αποτελείται από επεισόδια, τα οποία ενώνονται μέσω μεταβατικών περασμάτων, δημιουργώντας μια ενότητα ως προς τη μουσική εξέλιξη και τη μορφή του έργου.

Η φαντασία K. 475, την οποία συνέθεσε το 1785 και αποτελεί την τελευταία του φαντασία για πιάνο αποτελεί ένα ολοκληρωμένο έργο, μέσα από το οποίο μπορούμε να διακρίνουμε την καθολική ισορροπία μεταξύ των φανταστικών και κλασικών στοιχείων. Μέσα από τη συγκεκριμένη σύνθεση, έχει καταφέρει την ομαλή ένωση σταθερών και ασταθών μερών, μέσω μεταβατικών περασμάτων, επιτυγχάνοντας ένα ομοιογενές άκουσμα. Διατηρώντας τα χαρακτηριστικά της ελεύθερης φαντασίας αλλά και τον δανεισμό στοιχείων από τις κλασικές μορφές, φτάνει στο απόγειο της συνθετικής του ωρίμανσης και διαμόρφωσης του προσωπικού του στυλ ως προς το είδος της φαντασίας.

Παρόλο που το χρονολογικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο ο Mozart συνέθεσε τις φαντασίες του για πιάνο είναι αρκετά σύντομο, μέσα από τις συνθέσεις του έργου παρατηρείται η συνεχής του εξέλιξη ως προς τη συνθετική του άποψη ως προς το είδος της φαντασίας. Μέσα από τις δύο πρώτες φαντασίες κατάφερε να αφομοιώσει και να πειραματιστεί με την πρελουδιακή μορφή της φαντασίας εμπνευσμένη. Στη συνέχεια, η σύνθεση της K. 397, αποτέλεσε την αρχή της γεφύρωσης των ελεύθερων νατουραλιστικών στοιχείων

με τον γαλλικό νεοκλασικισμό με τη δημιουργία επεισοδίων. Τέλος, με την τελευταία του φαντασία, καταφέρνει να επαναπροσδιορισμό του είδους, προσαρμοσμένο με έντονα στοιχεία των κλασικών μορφών, χωρίς όμως την πιστή εφαρμογή τους.

Μέσα από τη μελέτη των φαντασιών του Mozart, αντιλαμβανόμαστε την αλλαγή της μουσικής αισθητικής στο τέλος του 18^{ου} αιώνα και την επιρροή της ως προς τη φαντασία. Επιπλέον, γίνεται σαφές ότι η φαντασία αποτελεί ένα ανεξάρτητο είδος μέσα στο οποίο οι συνθέτες έχουν τη δυνατότητα να εκφράσουν τα συναισθήματά τους και να πρωτοτυπήσουν. Σε μια χρονική περίοδο που βασίζεται κυρίως σε καθορισμένες μορφές, το είδος κατάφερε να διατηρήσει την ελευθερία του. Η φαντασία, σε αντίθεση με τα κλασικά είδη, δεν καθορίζεται από κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά, αλλά από κοινές αισθητικές αρχές πάνω στις οποίες βασίζεται ως συνθέτης με σκοπό τη δημιουργία ένας πρωτότυπου έργου.

Εν κατακλείδι, λόγω της ανάπτυξης του κλάδου της σχέσης ερμηνείας και ανάλυσης τα τελευταία χρόνια στον ακαδημαϊκό χώρο αλλά και της ιδιαιτερότητας του είδους της φαντασίας, η μελέτη των παραπάνω έργων του Mozart ως προς την ερμηνευτική τους σκοπιά, αποτελεί μια ενδιαφέρουσα έρευνα που μπορεί να δώσει πολλά γόνιμα περαιτέρω στοιχεία ως προς την αισθητική υπόσταση του είδους αλλά και ως προς την κατανόηση της συνθετικής τακτικής του Mozart.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Annette Richards, *The Free Fantasia and the Musical Picturesque* (Cambridge: Cambridge University), 2001.
- Bellamy Hosler, *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th Century Germany* (Michigan: Umi Research Press), 1981.
- Boethius, *The Consolation of Philosophy*, trans. Victor Watts, revised ed. (London: Penguin Books), 1999.
- C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, μεταφράστηκε από William J. Mitchell (New York: W.W. Norton & Company), 1948.
- Carl Czemy, *School of Practical Composition I*, trans. John Bishop (London), 1848.
- Cathrine Coppola, *Form and Fantasy: 1870-1920* (Ph.D. diss., The City University of New York), 1998.
- Daesik Cha, *Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780–1800)* (Ph.D. diss., Brandeis University), 2016.
- Daniel Gottlob Türk, *School of Clavier Playing*, trans. Raymond H. Hagg (Lincoln: University of Nebraska Press), 1982.
- David Schulenberg, *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach* (Rochester: The University of Rochester Press), 2014.
- Field, Christopher D.S., E. Eugene Helm, and William Drabkin. "Fantasia." *Grove Music Online*. 2001; Πρόσβαση 12 Ιουλίου 2021 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048>
- Gianmario Borio and Angela Carone, *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven* (London: Routledge, Taylor & Francis Group), 2019.
- Hertz, Daniel, and Bruce Alan Brown. "Empfindsamkeit." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 28 Aug. 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008774>.
- Hertz, Daniel, and Bruce Alan Brown. "Sturm und Drang." *Grove Music Online*. Arnold, Denis, and Lalage Cochrane. "fantasia." In *The Oxford Companion to Music*. : Oxford University Press, Πρόσβαση 12 Ιουλίου 2023 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027035>.
- Johann Mattheson, Mark Evan Bonds, *Wordless rhetoric: musical form and the metaphor of the oration* (Cambridge: Harvard University Press), 1991.
- John Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century* (London: Routledge), 2013.
- Ludwig Köchel, *Chronologisch-Thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* (Leipzig: Breitkopf und Härtel), 1862.

- Mark Mitchell, *Virtuosi: A Defense and a (Sometimes Erotic) Celebration of Great Pianists* (Bloomington: Indiana University Press), 2000.
- Matthew Riley, *Musical Listening in the German Enlightenment: Attention, Wonder, and Astonishment* (Aldershot: Ashgate), 2004.
- Mozart Wolfgang Amadeus and Leopold, *The Letters of Mozart and His Family*. Edited by Emily Anderson. 1st American of 1985 rev. ed. (New York: Norton), 1989.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791. "NMA Online : Fantasia K. 394 Neue Mozart-Ausgabe : Digitalisierte Version : Internationale Stiftung Mozarteum., n.d. https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2
- Paul Collins, *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque* (New York: Routledge), 2005.
- Paul Hirsch. "A Mozart Problem." *Music & Letters* 25, no. 4 (1944): 209–12. <http://www.jstor.org/stable/728331>.
- Peter Scleuning, *The Fantasia*, 2 vols., μεταφράστηκε από A. C. Howie (Cologne: A. Volk), 1971.
- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. (New York: W. W. Norton), 1972.
- See Peter Kivy, *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius* (New Haven: Yale University Press), 2001.
- Thomas Alexander Irvin, *Echoes of Expression: Text, Performance, and History in Mozart's Viennese Instrumental Music* (Ph.D. diss., Cornell University), 2005.
- Timothy Jones, *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas Op.27 and Op.31* (Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press), 1999.
- Wolf, Eugene K. "The Rediscovered Autograph of Mozart's Fantasy and Sonata in C Minor, K. 475/457." *The Journal of Musicology* 10, no. 1, 1992.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

NMA IX/27/2: KV 394 (383a)

10

4. Präludium (Fantasie) und Fuge in C

KV 394 (383^a)

Adagio Entstanden Wien, April 1782

Handwritten annotations in red ink include:
Measures 1-6: I, (V⁷) IV, I V
Measures 7-6: (vii⁷) III vii, I ii⁶, I⁶, (vii⁶ 5, p)
Measure 7: V (vii⁷) - V
Measure 8: d: V⁷
Measure 9: vii²

*) T. 4. p so in der Vorlage; dennoch scheint es sinnvoller, den dynamischen Wechsel bereits mit Beginn des Taktes eintreten zu lassen.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 features a complex rhythmic pattern in the right hand with many beamed notes, while the left hand has a simpler accompaniment. Measure 13 continues the right-hand pattern with a different rhythmic grouping.

Musical notation for measures 14 and 15. Measure 14 shows a dense texture in the right hand with many beamed notes. Measure 15 features a more active right hand with eighth notes and a left hand with a few notes.

Musical notation for measures 16 and 17. Measure 16 has a right hand with eighth notes and a left hand with a few notes. Measure 17 features a right hand with eighth notes and a left hand with a few notes. Handwritten annotations include a '1' below the first measure and 'd: (vii^u₃)' below the second measure.

Musical notation for measures 18 and 19. Measure 18 has a right hand with eighth notes and a left hand with a few notes. Measure 19 features a right hand with eighth notes and a left hand with a few notes. A handwritten annotation 'i G' is located below the second measure.

Musical notation for measures 20 and 21. Measure 20 has a right hand with eighth notes and a left hand with a few notes. Measure 21 features a right hand with eighth notes and a left hand with a few notes. Handwritten annotations include 'c: vii^u₃' below the first measure and 'i G' below the second measure.

Handwritten musical score for piano, featuring six systems of music. The score includes treble and bass staves with handwritten harmonic analysis and performance markings.

System 1 (Measures 20-21):
Bb: V^{c} — I — (V^{7}) IV —

System 2 (Measures 22-23):
 $\text{Eb}:\text{V}^{\text{7}}$

System 3 (Measures 24-25):
I — F: V^{7}

System 4 (Measures 26-27):
I — ($\text{9}:\text{V}^{\text{7}}$)

System 5 (Measures 28-29):
m.s. — V^{2} — I $\text{6c}:\text{iv}$ — V^{2} —
d: i v — m.s. —

System 6 (Measures 30-31):
I 6 Bb:i V — V^{4} — i 6 — F-i v^{6}

Handwritten musical notation for measures 46-47. The notation is in treble and bass clefs. Measure 46 is marked with a '46' and contains a complex rhythmic pattern. Measure 47 continues the pattern. Handwritten annotations include Vii^{7b} under measure 46 and $(Vii^{7b}) IV$ under measure 47.

Handwritten musical notation for measures 48-49. Measure 48 is marked with a '48'. Handwritten annotations include $(Vii^{7b}) Vi$ under measure 48 and Vii^{7b} under measure 49.

Handwritten musical notation for measures 50-51. Measure 50 is marked with a '50'. Handwritten annotations include $(Vii^{7b}) li$ under measure 50 and $(Vii^{7b}) V$ under measure 51.

Handwritten musical notation for measures 52-53. Measure 52 is marked with a '52'. Handwritten annotations include Li under measure 52, VI under measure 53, Li under measure 54, $(Vii^{7b}) V$ under measure 55, and I_4 under measure 56.

Handwritten musical notation for measures 54-55. Measure 54 is marked with a '54'. Handwritten annotations include IV^6 Germanisch under measure 54 and $Primo tempo$ under measure 55.

Handwritten musical notation for measures 56-57. Measure 56 is marked with a '56'. Handwritten annotations include V under measure 56 and Li under measure 57.

Handwritten musical notation for measures 58-59. Measure 58 is marked with a '58'. Handwritten annotations include $g:li$ under measure 58.

5. Fantasie in c (Fragment) für Violine und Klavier

KV 396 (385f)

als Klavierstück bearbeitet und ergänzt von Maximilian Stadler^{o)}

Adagio

^{o)} Mozarts Fragment ist abgedruckt in: NMA VIII / 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine - Band 2, S. 181 ff.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a minor key and 3/4 time. The systems are numbered 12 through 21. Handwritten annotations in red ink are present throughout the score, including figured bass symbols (e.g., VI, I⁴₃, I⁶₄, I⁶, V, Eb+I, I, V⁴₃, I-6, V⁴₃, I, V⁷, I) and other markings like 'tr' for trills. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

e) Takteinteilung im folgenden nach dem Autograph von Mozarts Fragment; vgl. Krit. Bericht

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system includes a treble and bass staff. The score is annotated with various musical notations and figured bass symbols. The first system starts at measure 22 and includes a dynamic marking of *li* and a figured bass symbol I^6 . The second system starts at measure 24 and includes dynamic markings of *fp* and *p*, and a figured bass symbol I^6 . The third system starts at measure 26 and includes dynamic markings of *p*, *fp*, and *pp*, and several figured bass symbols including I , I^6 , I^4 , I^5 , and I^6 . The fourth system starts at measure 28 and includes dynamic markings of *f* and *pp*, and figured bass symbols including I , I^6 , $(VII^5)IV$, and LV . The fifth system starts at measure 30 and includes dynamic markings of *pp* and *f*, and figured bass symbols including I^6 , I^7 , and $(VII^5)IV$. The sixth system starts at measure 32 and includes dynamic markings of *f* and *pp*, and figured bass symbols including I^6 , $(VII^5)IV$, and I^6 .

⁹² Mit T. 28 beginnt Maximilian Stadlers Ergänzung; vgl. Vorwort.

Handwritten musical score for piano, measures 33-38. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a more complex rhythmic accompaniment. Handwritten annotations include fingering numbers (1-5), dynamic markings (p, cresc., f), and Roman numerals (V, VI, VII, VIII) indicating chord positions. Measure 33 has a '3' above the treble staff and '9: i' below the bass staff. Measure 34 has 'i' below the bass staff and 'V G₂' below the treble staff. Measure 35 has 'V' below the bass staff and 'i VI' below the treble staff. Measure 36 has 'VI' below the bass staff and 'i G₂ V 7' below the treble staff. Measure 37 has 'B \flat - III' below the bass staff, 'p' below the treble staff, and 'cresc.' below the bass staff. Measure 38 has 'f' below the bass staff and 'V' below the treble staff.

Handwritten musical score for piano, measures 39-45. The score is written in a single system with two staves (treble and bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Handwritten annotations include:

- Measure 39: *p* (piano), *f* (forte), *i*₆
- Measure 40: *i*, *V*⁶₅
- Measure 41: *i*, *V*⁶, *V*⁶
- Measure 42: *i*, *V*⁶, *S* Bb: *Vii*⁴₃, *i*₆, *C-V*⁶₄
- Measure 43: *V*⁶, *III*⁶, *VI*, *(vii*⁶₅)*V*
- Measure 44: *V*
- Measure 45: *V*

Handwritten musical score for piano, measures 46-59. The score is written in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff with a complex harmonic structure. The bass line is heavily figured with Roman numerals and accidentals, indicating a figured bass style. The treble staff contains the main melodic line with various ornaments and phrasing. The score is divided into measures 46-49, 49-52, 52-55, 55-57, and 57-59. The figured bass notation includes symbols such as $vii^{\circ}6$, i^6 , $VI-2$, ii , $V-7$, Eb^+ , vi , I , V^6 , VI , V^7 , I , I^6 , V^6 , I , I^6 , V , VI , ii^6 , $(vii^{\circ}3)$, V , VI , ii^6 , i^6 , V , i^6 , $(V^{\circ}3)$, V , i^6 , i^6 , i^6 , V .

6. Fantasie in d (Fragment)^{*)}

KV 397 (385g)

Entstanden angeblich Wien, 1782

Andante

12 Adagio

*) Vgl. Vorwort.

**) T. 1-6, linke Hand; Zur Bogensetzung vgl. Vorwort.

Handwritten musical score for piano, measures 16-30. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The music includes various dynamics such as *p*, *f*, *cresc.*, and *dim.*. The harmonic analysis is written in Roman numerals and figured bass notation below the notes.

Measure 16: i i $vii^{\circ 2}$ p c $vii^{\circ 2}$ i $(vii^{\circ 2})$ $v^{\circ 7}$ $(iv$ $vii^{\circ 2})$ $v^{\circ 6}$

Measure 20: $a-$ i $v^{\circ 6}$ $v^{\circ 6$ $dim.$ v

Measure 23: iv i

Measure 25: $v^{\circ 6}$ i $(vii^{\circ 2})$ iv $v^{\circ 6}$ $(vii^{\circ 2})$ iii

Measure 27: i $(vii^{\circ 2})$ $v^{\circ 7}$ iv $v^{\circ 6}$ $(vii^{\circ 2})$ $(vii^{\circ 2})$ i

Measure 30: $v^{\circ 4}$ $vii^{\circ 7}$ $(vii^{\circ 2})$ iv

32

Presto

34

Vii. 5

g:

Tempo primo

35

i V⁶ IV^{aug.} V

38

i i⁶ V⁶

41

cresc. f p cresc. f

i - Vii³ (vii) iv V (vii) (VI) III I (GVii³ (vi) II (vii) i Vii³ 6 V I (vii) (vi) Vii³ V

Presto

³³ Letztes System, 4. Note: \natural H entspricht der Überlieferung; der Herausgeber empfiehlt, \flat B zu spielen.

45 *Tempo primo*

49

53

55 *Allegretto*
dolce

63

71

*) T. 69, linke Hand, 1. Viertel: In den Vorlagen Achtel-Vorschlag g' (zu fis') - eine musikalisch kaum wahrscheinliche Lesart. Denkbar wäre stattdessen in der rechten Hand ein (kurz zu spielender) Sechzehntel-Vorschlag h' (zu d').

*) T. 97: Hier endet Mozarts Fragment. Die Ergänzung der Schlußfakte stammt wahrscheinlich von August Eberhard Müller.

14a. Fantasie in c^{*)}

KV 475

Datiert: Wien, 20. Mai 1785

Adagio

*) Zur Zusammengehörigkeit von Fantasie KV 475 und Sonate KV 457, zu ihrer Überlieferung und zu ihrer Textgestaltung vgl. Vorwort.
 **) T 1: Artikulation nach dem Erstdruck (Artaria, Wien 1785), in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis läßt Mozart den Bogen mit der 2. Note beginnen.

© 1986 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

13

Handwritten annotations: $F-i$, $G:V$, $Eb-i^6$

Detailed description: This system contains measures 13, 14, and 15. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern. The left hand has a more sparse accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. Handwritten annotations below the staff include $F-i$, $G:V$, and $Eb-i^6$.

16

Handwritten annotations: $B^{\flat}: V^2$, I^c , $V^{4/3}$, I , $B^{\flat}: V^2$, i^c , $V^{4/3}$, i

Detailed description: This system contains measures 16 and 17. The right hand has a sixteenth-note pattern. Dynamics include *f* and *p*. Handwritten annotations below the staff include $B^{\flat}: V^2$, I^c , $V^{4/3}$, I , $B^{\flat}: V^2$, i^c , and $V^{4/3}$, i .

18

Handwritten annotations: $G: I$, V^2 , I , V^7 , I , $V^7 = V^7$

Detailed description: This system contains measures 18 and 19. The right hand has a sixteenth-note pattern. Dynamics include *pp*, *f*, and *p*. Handwritten annotations below the staff include $G: I$, V^2 , I , V^7 , I , and $V^7 = V^7$.

20

Handwritten annotations: I , $B^{\flat}-V$, (Vii^{\flat})

Detailed description: This system contains measures 20 and 21. The right hand has a sixteenth-note pattern. Dynamics include *cresc.* and *f*. Handwritten annotations below the staff include I and $B^{\flat}-V$.

22

Handwritten annotations: I^c , V , i^c , V , i^c , V , i^c , V

Detailed description: This system contains measures 22, 23, and 24. The right hand has a sixteenth-note pattern. Dynamics include *f*, *p*, *calando*, *pp*, and *cresc.*. Handwritten annotations below the staff include I^c , V , i^c , V , i^c , V , and i^c , V .

e) Zur Dynamik in T. 19, 169 und 172 vgl. Vorwort.

Handwritten musical score for measures 26-27. The system includes a treble and bass clef staff with notes and rests. Handwritten annotations below the staff include: $D^+ : I$, $V^2 - u_3$, I^6 , ii^6 , and $I^6 - V$. Dynamic markings *p*, *sf*, and *p* are present.

Handwritten musical score for measures 28-29. The system includes a treble and bass clef staff with notes and rests. Handwritten annotations below the staff include: I , $V^2 - u_3$, I^6 , ii^6 , $I^6 - V$, and I . Dynamic markings *sf* and *p* are present.

Handwritten musical score for measures 30-31. The system includes a treble and bass clef staff with notes and rests. Handwritten annotations below the staff include: V^2_3 , I , V^1 , V^6_3 , I , and V . A first ending bracket is shown above measure 30.

Handwritten musical score for measures 32-33. The system includes a treble and bass clef staff with notes and rests. Handwritten annotations below the staff include: $I - V^2 - u_3$, ii^6 , $I^6 (V^6) vi$, I , sf , $V^2 u_3$, and I^6 . Dynamic markings *sf*, *p*, and *p* are present.

Handwritten musical score for measures 34-35. The system includes a treble and bass clef staff with notes and rests. Handwritten annotations below the staff include: I^6 , $I^6 - V$, I , (vi^6) , $e - V^7$, and vi^7 . Dynamic markings *cresc.*, *f*, and *p* are present.

Allegro
36

a- V7

40

i ii i6 ii i6

44

i V7 9: ii

48

i V7

51

i G ii i6 ii i6 F+ ii V I 6 (vii) V

83

85

Andantino

86

Bb I V 3/4 - i 6 (vii) ii (2) ii - c I 4 V I V 2-6

91

(vii) ii (2) ii I 6 - V I I V 3/4 I 6 (vii) ii (2) ii - c

97

I 2 V I V 2 ii - c I 6 V (vii) V I 4 - V I -

102

I V I V

107

Handwritten chord analysis: I⁶ V - G I⁶ - V⁷ I V

111

Handwritten chord analysis: I V²

115

Handwritten chord analysis: I⁶ V - G I⁶ - V² (vii°) vi I v² I⁶

120

Handwritten chord analysis: i⁶ (V²) i⁶ v² V⁶ i⁶ V² i⁶ - V⁶ -

Più allegro

125

Handwritten chord analysis: g: i S iv F: V

127

Handwritten annotation: Eb7ii

Handwritten annotation: V

Musical notation for measures 127-128, featuring a treble and bass staff with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

129

Handwritten annotation: V

Musical notation for measures 129-130, continuing the rhythmic pattern from the previous system.

131

Handwritten annotation: D7+ii

Handwritten annotation: I (iv6/5 V6/5) vi (iv6/5 V6/5)

Musical notation for measures 131-132, including handwritten annotations for chords and intervals.

133

Handwritten annotation: V V6/5 (V6/5)ii ii I6

Musical notation for measures 133-134, including handwritten annotations for chords and intervals.

135

Handwritten annotation: ii6 (vii-2) V I6

Musical notation for measures 135-136, including handwritten annotations for chords and intervals.

137

Handwritten annotation: I vii V

Musical notation for measures 137-138, including handwritten annotations for chords and intervals.

165

f *p* *f* *p*

i iv *(vi°)* *i iv vii ii5 V*

169

f *p* *f* *p* *f*

i V7 i V7 i V7 i V7 i iv

170

p *p* *p* *p* *p* *p*

iv i iv V I *V2* *simile i6 V2*

172

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.*

i6 V2 i6 V2 i6 (V4) iv (V4) iv i6 V vi

174

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.*

i6 V i vi *i6 V2* *i6 V2* *i6 V2*

*) Zu den Akkorden der rechten Hand in T. 172f. vgl. Vorwort.
 **) T. 175, rechte Hand, 4. Viertel: Möglich wäre auch (vgl. Vorwort).

