

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ
ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΤΗΣ ΣΟΝΑΤΑΣ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΣΕ ΝΤΟ
ΕΛΑΣΣΟΝΑ ΚV 457 ΤΟΥ W.A. MOZART

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ/ΑΝΑΛΥΣΗ/
ΕΡΜΗΝΕΙΑ/ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

του φοιτητή
Κωνσταντίνου Κατσούλη
ΑΕΜ: 2255

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Βλαδίμηρος Συμεωνίδης, Αναπληρωτής καθηγητής

Vladimirov Symeonidis
12.03.2026 09:30 UTC

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2026

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

FACULTY OF FINE ARTS

SCHOOL OF MUSIC STUDIES

**ORCHESTRAL AND INTERPRETATIVE APPROACHES OF THE
FIRST MOVEMENT OF SONATA FOR PIANO IN C MINOR KV
457 BY W.A. MOZART**

GRADUATE DISSERTATION

MUSIC THEORY/ANALYSIS/

PERFORMANCE/ORCHESTRAL CONDUCTING

submitted by

Konstantinos Katsoulis

register no.: 2255

SUPERVISOR: Vladimiros Symeonidis, Associate Professor

THESSALONIKI, FEBRUARY 2026

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει ένα από τα πλέον εμβληματικά έργα του πιανιστικού ρεπερτορίου, το πρώτο μέρος (*Molto Allegro*) της *Σονάτας για πιάνο σε ντο ελάσσονα KV 457* του Wolfgang Amadeus Mozart υπό το πρίσμα διαφορετικών ενορχηστρωτικών και ερμηνευτικών προσεγγίσεων.

Ο πρώτος άξονας της εργασίας αφορά την ενορχήστρωση του έργου. Η σονάτα για πιάνο μεταγράφεται ενορχηστρωτικά σε ύφος Mozart για ορχήστρα της κλασικής περιόδου σε πλήρη διανομή, αρχικά ως συμφωνία, στη συνέχεια, ως κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα. Η τεκμηρίωση των επιλογών βασίζεται τόσο στις συνθετικές και εκτελεστικές πρακτικές της εποχής όσο και σε συγκριτική μελέτη άλλων έργων του Mozart. Οι ενορχηστρώσεις παρουσιάζονται σε παράρτημα στο τέλος της εργασίας με τίτλο *Sonate in c-Moll in der Form einer Sinfonie (Σονάτα σε ντο ελάσσονα KV457 ως συμφωνία)* και *Sonate in c-Moll in der Form eines Klavierskonzerts (Σονάτα σε ντο ελάσσονα KV457 ως κοντσέρτο για πιάνο)*.

Ο δεύτερος άξονας της εργασίας επικεντρώνεται στις ερμηνευτικές προσεγγίσεις της *Σονάτας σε ντο ελάσσονα KV457 ως κοντσέρτο για πιάνο*. Αξιοποιείται ευρύ φάσμα πηγών, τόσο πρωτογενών (μουσικοθεωρητικά συγγράμματα του 18ου αιώνα, αναλυτική μελέτη του έργου) όσο και δευτερογενών (σύγχρονη βιβλιογραφία), με στόχο την ανάδειξη βασικών ερμηνευτικών ζητημάτων, όπως η επιλογή *tempo*, η άρθρωση, η ποιότητα του ήχου, οι δυναμικές και τα στολίδια. Τα ζητήματα αυτά προσεγγίζονται τόσο από την οπτική του μαέστρου του συνόλου όσο και από εκείνη του πιανίστα σολίστ.

Του κυρίως μέρους της εργασίας προηγείται η παρουσίαση του ιστορικού πλαισίου του έργου και η ανάλυσή του. Στο ιστορικό μέρος παρουσιάζεται η εξέλιξη της ορχήστρας στην εποχή του Mozart σε σχέση με το είδος της συμφωνίας και του κοντσέρτου για πιάνο, καθώς και το ιστορικό και η σημασία της *Σονάτας σε ντο ελάσσονα KV457*. Στο αναλυτικό μέρος εξετάζονται διεξοδικά η μορφολογική οργάνωση και η βασική αρμονική δομή του πρώτου μέρους του έργου.

Καταληκτικά, η παρούσα διπλωματική εργασία δεν συνιστά συνθετική απόπειρα, αλλά μία αμιγώς ενορχηστρωτική προσέγγιση, ιστορικά και στιλιστικά ενήμερη. Μέσω της πολύπλευρης ενασχόλησης με το έργο, τόσο σε ενορχηστρωτικό όσο και σε ερμηνευτικό επίπεδο, επιδιώκεται η ένωση θεωρίας και πράξης, ανταποκρινόμενη στις σύγχρονες απαιτήσεις ενός ολοκληρωμένου επαγγελματία μουσικού και, κατεξοχήν, ενός μαέστρου.

Abstract

The present diploma thesis examines one of the most emblematic works of the piano repertoire, the first movement (*Molto Allegro*) of the Piano Sonata in C minor, K. 457, by Wolfgang Amadeus Mozart, through the lens of different orchestrational and interpretative approaches.

The first axis of the thesis concerns the orchestration of the work. The piano sonata is orchestrally transcribed in a Mozartian style for a Classical-period orchestra in full instrumentation, initially as a symphony and subsequently as a piano concerto. The justification of the orchestrational choices is based both on the compositional and performance practices of the period and on a comparative study of other works by Mozart. The orchestrations are presented in an appendix at the end of the thesis, entitled *Sonate in c-Moll in der Form einer Sinfonie* (Piano Sonata in c minor K. 457 as a Symphony) and *Sonate in c-Moll in der Form eines Klavierskonzerts* (Piano Sonata in c minor K. 457 as a Piano Concerto).

The second axis of the thesis focuses on interpretative approaches to the Piano Sonata in c minor K. 457, in its concerto form. A wide range of sources is employed, including both primary sources (eighteenth-century theoretical treatises and analytical study of the work) and secondary sources (modern scholarly literature), with the aim of highlighting fundamental interpretative issues such as tempo selection, articulation, sound quality, dynamics, and ornamentation. These issues are examined from both the perspective of the conductor and that of the pianist-soloist.

The main body of the thesis is preceded by a presentation of the historical context of the work and its analysis. The historical section outlines the development of the orchestra in Mozart's era in relation to the genres of the symphony and the piano concerto, as well as the background and significance of the Piano Sonata in c minor K. 457. The analytical section provides a detailed examination of the formal organization and the basic harmonic structure of the first movement.

In conclusion, the present diploma thesis does not constitute a compositional attempt, but rather a purely orchestrational approach that is historically and stylistically informed. Through a multifaceted engagement with the work, both on an orchestrational and an interpretative level, the thesis seeks to bring together theory and practice, responding to the contemporary demands placed upon a well-rounded professional musician and, above all, a conductor.

Πρόλογος

Με την παρούσα διπλωματική εργασία ολοκληρώνονται τόσο οι σπουδές μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης όσο και ένας ευρύτερος μουσικός κύκλος στην πόλη της Θεσσαλονίκης.

Η επιλογή μιας τόσο πολυπρισματικής εργασίας δεν υπήρξε τυχαία. Προέκυψε από τη βαθιά πεποίθηση ότι ο σύγχρονος μουσικός –και, κατ' επέκταση, ο καλλιτέχνης– οφείλει να είναι πολύπλευρα καλλιεργημένος και επιστημονικά καταρτισμένος. Αυτό δεν συνιστά μόνο πρακτική αναγκαιότητα σε μια διαρκώς διεθνοποιημένη και ανταγωνιστική αγορά εργασίας, αλλά πρωτίστως μια αναζήτηση ουσίας. Μέσα από μια ειλικρινή και ουσιαστική σχέση με το πρωτογενές μουσικό υλικό, ο μουσικός-καλλιτέχνης μπορεί να επιτύχει την επιδιωκόμενη σύνδεση με το κοινό και να ασκήσει ουσιαστική κοινωνική επίδραση. Πιστεύω ότι αυτή η διαρκής άσκηση ουσίας και διαθεματικότητας αποτελεί τον πυρήνα του ρόλου του μαέστρου.

Η εκπόνηση της εργασίας δεν υπήρξε απλώς μια θεωρητική άσκηση του τελευταίου εξαμήνου, αλλά το απόσταγμα μιας μακράς πορείας εντός και εκτός του πανεπιστημίου. Πιανιστικά, μέσα από τις σπουδές μου στο Νέο Ωδείο Θεσσαλονίκης και την ενασχόλησή μου ως σολίστ και συνοδός πιανίστας· ενορχηστρωτικά, μέσω της παρακολούθησης μαθημάτων όπως Ενορχήστρωση I, II και III, Εισαγωγή στο βασικό συμφωνικό ρεπερτόριο και Μουσική Ερμηνεία και Ανάλυση· και μαεστρικά, μέσα από τις σπουδές μου στη διεύθυνση ορχήστρας στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Προσωπική μου φιλοδοξία δεν υπήρξε η εστίαση σε ένα μόνο αντικείμενο, αλλά η οργανική και αρμονική σύνδεσή τους.

Αφετηρία της εργασίας αποτέλεσε η ακρόαση της *Σονάτας σε Ντο μείζονα, KV 545*, του Wolfgang Amadeus Mozart, σε μεταγραφή για δύο πιάνα από τον Edvard Grieg, κατά τη διάρκεια μαθήματος πιάνου με τον τότε καθηγητή μου, Νίκο Ζαφρανά. Εκείνη τη στιγμή συνειδητοποίησα όχι μόνο τη «μαγεία» της ενορχήστρωσης πάνω σε γνώριμο ρεπερτόριο, αλλά και το πόσο γόνιμο πεδίο εφαρμογής αποτελεί για αυτήν το έργο του Mozart.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον επιβλέποντά μου κ. Συμεωνίδη, ο οποίος στάθηκε δίπλα μου όχι μόνο ως καθηγητής, αλλά και ως ουσιαστικός καθοδηγητής. Πίστεψε σε εμένα και, μέσα από τη συμπόρευσή μας τόσο στο πανεπιστήμιο όσο και στο ωδείο, με βοήθησε να εξελιχθώ ακαδημαϊκά και μουσικά.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ απευθύνεται στην οικογένειά μου, η οποία, άλλοτε διαζώσης και άλλοτε εξ αποστάσεως, υπήρξε διαρκώς παρούσα. Θερμές ευχαριστίες επίσης στους φίλους μου που στάθηκαν δίπλα μου σε αυτό το ταξίδι καλλιτεχνικής και προσωπικής ωρίμανσης: τον Γιώργο, τον Μιχάλη, την Αλεξάνδρα, τη Νικολίνα, την Εύα, τη Μαρία, τον Σταύρο και τον Κώστα. Ιδιαίτερη μνεία αξίζει στη Μαρία για την καθημερινή συναισθηματική και ψυχολογική υποστήριξη, στην Ιριλένα για τη μουσικολογική και ορθογραφική επιμέλεια του κειμένου, καθώς και στη Χρισελίνα, η οποία εκτέλεσε χρέη βοηθού μαέστρου· χωρίς τη συμβολή της δεν θα ήταν εφικτό το πρακτικό μέρος της εργασίας.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ απευθύνεται στα μέλη της ορχήστρας δωματίου *Aeolos Camerata* –τον Γιώργο, την Ελένη, την Ελισάβετ, την Αθανασία, τον κ.

Παντελή, την Ευσταθία, τη Γεωργία, την Ευαγγελία και τον Απόστολο– για την εκθεμελίωση συγκρότηση της ορχήστρας και για την όμορφη μουσική που δημιουργήσαμε μαζί.

.

Περιεχόμενα

| | |
|---|----|
| Περίληψη..... | 3 |
| Abstract..... | 4 |
| Πρόλογος..... | 5 |
| Συμβάσεις | 8 |
| Εισαγωγή..... | 10 |
| 1. Ιστορικό Πλαίσιο | |
| 1.1 Η ορχήστρα και η συμφωνία την εποχή του Mozart..... | 11 |
| 1.2 Το κοντσέρτο για πιάνο την εποχή του Mozart | 13 |
| 1.3 Σονάτα για πιάνο KV 457 σε ντο ελάσσονα | 15 |
| 2. Ανάλυση | |
| 2.1 Η μορφή και το είδος σονάτα..... | 19 |
| 2.2 Ανάλυση της Σονάτας KV 457 | 20 |
| 3. Ενορχήστρωση | |
| 3.1 Η χρήση των οργάνων στον Mozart..... | 23 |
| 3.2 Η ενορχήστρωση στα συμφωνικά έργα του Mozart..... | 28 |
| 3.3 Η ενορχήστρωση της Σονάτας KV 457 ως συμφωνία..... | 31 |
| 3.4 Η ενορχήστρωση της Σονάτας KV 457 ως κοντσέρτο για πιάνο | 35 |
| 4. Ερμηνεία | |
| 4.1 Εισαγωγή..... | 37 |
| 4.2 Η εύρεση του <i>tempo giusto</i> για την Σονάτα KV 457..... | 39 |
| 4.3 Ερμηνευτικά ζητήματα της Σονάτας KV 457 για πιάνο..... | 42 |
| 4.4 Ερμηνευτικά ζητήματα της Σονάτας KV 457 για ορχήστρα | 44 |
| 5. Επίλογος – Συμπεράσματα..... | 47 |
| Βιβλιογραφία..... | 48 |
| Παράρτημα 1 | 50 |
| Παράρτημα 2 | 80 |

Συμβάσεις

- 1) Οι τονικότητες αποδίδονται στα ελληνικά. Οι μείζονες τονικότητες αναγράφονται με κεφαλαία (π.χ. Ντο μείζονα) και οι ελάσσονες με μικρά (π.χ. ντο ελάσσονα)
- 2) Ακολουθείται ο γερμανικός τρόπος κατάταξης των νοτών ανάλογα με το τονικό τους ύψος, κατά το πρότυπο του Hermann von Helmholtz, όπου το μεσαίο ντο στο πιάνο ορίζεται ως c1 (εναλλακτικός τρόπος γραφής του c' για διαύγεια στην ανάγνωση).
- 3) Τα μέτρα θα αναφέρονται για συντομία ως «μ.»
- 4) Η σύσταση της ορχήστρας της κλασικής περιόδου σε πλήρη διανομή αναφέρεται για συντομία ως «2-2-2-2, 2-2-0-0, timp, archi», εννοώντας 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα, 2 φαγκότα, 2 κόρνα, 2 τρομπέτες, κανένα τρομπόνι, καμία τούμπα, τύμπανα και έγχορδα.
- 5) Ως *bassi* εννοείται ο συνδυασμός από βιολοντσέλα και κοντραμπάσα.
- 6) Έννοιες της ανάλυσης όπως Έκθεση, Επεξεργασία, Επανέκθεση, *Coda*, *Codetta* γράφονται με κεφαλαίο.

«Ο Mozart υπήρξε το είδωλο της νεότητάς μου,
η απελπισία της ωριμότητάς μου
και η παρηγοριά των γηρατιών μου»

Gioachino Rossini (1792-1868)

Εισαγωγή

Η εποχή μας χαρακτηριζόταν μέχρι πρόσφατα από έντονη τάση άκρας εξειδίκευσης, με την επιστημονική έρευνα να κατευθύνεται σε ολοένα στενότερα πεδία. Τα τελευταία χρόνια, ωστόσο, διαφαίνεται σαφής μετατόπιση προς ολιστικές και διαθεματικές προσεγγίσεις. Οι τέχνες δεν μένουν ανεπηρέαστες από αυτή τη μεταβολή: οι απαιτήσεις από τον σύγχρονο καλλιτέχνη διευρύνονται και προϋποθέτουν συνδυασμό θεωρητικής κατάρτισης, τεχνικής αρτιότητας και δημιουργικής ευελιξίας.

Ο «πολυσχιδής» μουσικός, όμως, δεν αποτελεί σύγχρονη επινόηση. Στις μουσικές πρακτικές πριν από την πλήρη παγίωση της κλασικής αισθητικής, η διάκριση μεταξύ θεωρίας και πράξης δεν ήταν αυστηρή. Χαρακτηριστικό γνώρισμα υπήρξε ο διττός ρόλος του μουσικού ως συνθέτη (*musica poetica*) και ερμηνευτή (*musica practica*), συχνά με ενεργό αυτοσχεδιαστικό στοιχείο.¹ Εμβληματική μορφή αυτού του προτύπου κατά την κλασική εποχή υπήρξε ο Wolfgang Amadeus Mozart, ο οποίος διακρίθηκε σε οποιοδήποτε είδος σύνθεσης ενασχολήθηκε και υπήρξε ήδη από την παιδική του ηλικία ένας από τους σημαντικότερους δεξιοτέχνες πληκτροφόρου της εποχής του, με εξαιρετική ευχέρεια στον αυτοσχεδιασμό.

Εργαλείο για μία πολύπλευρη προσέγγιση με κύριο άξονα την ενορχήστρωση και την ερμηνεία είναι η *Σονάτα σε ντο ελάσσονα KV457*, η πιο μεγαλοπρεπής και τραγική σονάτα του συνθέτη. Σύμφωνα με τον Franz Liszt, «το πιάνο επιτελεί, σε σχέση με την ορχηστρική σύνθεση, έναν ρόλο ανάλογο με εκείνον που παίζει η γκραβούρα για τη ζωγραφική: συμβάλλει στη διάδοση και την αναπαραγωγή του έργου, και μολονότι θυσιάζεται το χρώμα, τονίζονται περισσότερο οι σκιές και τα φωτεινά μέρη».² Η παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρεί την αντίστροφη πορεία: να επαναφέρει το «χρώμα» σε ένα από τα πλέον εμβληματικά έργα του πιανιστικού ρεπερτορίου και στη συνέχεια να τα εφαρμόσει στην μουσική πράξη.

Η μελέτη διαρθρώνεται σε δύο βασικούς άξονες. Ο πρώτος αφορά την ενορχήστρωση: το έργο μεταγράφεται σε ύφος Mozart για ορχήστρα της κλασικής περιόδου σε πλήρη διανομή, αρχικά ως συμφωνία και στη συνέχεια ως κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα, με τεκμηρίωση βασισμένη στις συνθετικές πρακτικές της εποχής και σε συγκριτική μελέτη άλλων έργων του συνθέτη. Ο δεύτερος άξονας εστιάζει στην ερμηνεία των ενορχηστρωμένων εκδοχών, αξιοποιώντας κυρίως πρωτογενείς πηγές, όπως τα μουσικοθεωρητικά συγγράμματα των Johann Joachim Quantz, François Couperin, Leopold Mozart και Carl Philipp Emanuel Bach.

Μέσα από αυτή τη συνδυαστική προσέγγιση, η εργασία επιδιώκει τη γόνιμη σύζευξη θεωρίας και πράξης, ανταποκρινόμενη στις απαιτήσεις ενός σύγχρονου μουσικού που με εργαλεία την ενορχήστρωση και την ιστορικά τεκμηριωμένη ερμηνεία αποτελεί διαμεσολαβητής του ιστορικού μουσικού λόγου.

¹ Δημήτρης Κούντουρας, *Εισαγωγή στην ερμηνεία της μουσικής μπαρόκ: για όλα τα όργανα και για το τραγούδι* (Αθήνα: Edition Orpheus, 2020), 33.

² Ανθολογία, *Η σαγήνη του πιάνου: Ανθολόγηση κειμένων για το πιάνο*, μτφρ. Γιάννης Σιδεράς (Αθήνα: Άγρα, 2020), 105-106.

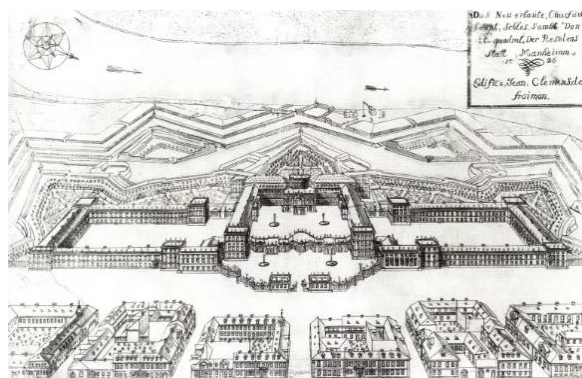
1. Ιστορικό Πλαίσιο

1.1 Η ορχήστρα και η συμφωνία την εποχή του Mozart

Ο επίδοξος ενορχηστρωτής είναι σημαντικό να κατανοεί εις βάθος όχι μόνο τις τεχνικές των οργάνων και της ενορχήστρωσης, αλλά και το ιστορικό πλαίσιο αυτής. Έτσι, μία στιλιστικά ακριβής ενορχήστρωση ενός έργου του Mozart, απαιτεί την προγενέστερη εξέταση -υπό το ιστορικό πρίσμα- των ενορχηστρωτικών πρακτικών της εποχής του κλασικισμού.

Η χειραφέτηση της ορχήστρας άρχισε σταδιακά το 1600, όταν ο κύριος όγκος της μουσικής σύνθεσης άρχισε να μετατοπίζεται προς την οργανική μουσική για να στραφεί μετά το 1700 προς τη συμφωνική μουσική. Αίτια αυτής της εξέλιξης ήταν, μεταξύ άλλων, η επικράτηση κοσμικών μουσικών θεσμών (όπως η όπερα) έναντι θρησκευτικών και η τεχνική εξέλιξη των οργάνων. Στην περίοδο αυτή υποχωρούν σταδιακά οι συνθετικές αρχές του Μπαρόκ, όπου τα όργανα λειτουργούσαν κυρίως ως φορείς αντιστικτικών γραμμών, και αρχίζουν να εξειδικεύονται, αποκτώντας διακριτούς και προκαθορισμένους μουσικούς ρόλους. Η υποχώρηση της πολυφωνίας προς χάριν της τετράφωνης ομοφωνικής υφής ενίσχυσε ακόμη περισσότερο αυτήν τη στροφή. Επίσης υποχωρεί ο κεντρικός ρόλος του *basso continuo* -και άρα του τσέμπαλου-, το οποίο όντας πλέον λιγότερο σημαντικό στη σύνθεση, δίνει σταδιακά τη θέση του στον μαέστρο.³

Η συμβολή της προκλασικής «Σχολής του Μάνχαϊμ», με «πατέρα» της τον Johann Stamitz (1717-1757) και έδρα το παλάτι του πρίγκιπα Κάρολου Θεόδωρου της ομώνυμης πόλης της νότιας Γερμανίας, υπήρξε καθοριστική. Η σχολή επηρέασε τους κλασικούς συνθέτες όχι μόνο με την τυποποίηση του είδους της συμφωνίας, αλλά και της ορχήστρας, καθώς επέβαλε μεγαλύτερη πειθαρχία στη λειτουργία της, ανεξαρτητοποίησε τα πνευστά, κυρίως τα ξύλινα, εισήγαγε το κλαρινέτο και



Εικ. 1. Το παλάτι του Μάνχαϊμ στις αρχές του 18ου αιώνα.
Πηγή: <https://www.schloss-mannheim.de/en/interesting-amusing/collections/the-planned-city-of-mannheim>

καθιέρωσε τη χρήση των κρατημένων νοτών (λειτουργία *pedal*) στα κόρνα.⁴ Καινοτομίες υπήρχαν αναφορικά και με τις δυναμικές. Ο Dr. Charles Burney γράφει σχετικά: «Εδώ (στο Μάνχαϊμ) γεννήθηκε το *crescendo* και το *diminuendo* και το *piano*, που μέχρι τώρα παιζόταν ως ηχώ, με την οποία συνδεόταν ως συνώνυμο, όπως και με το *forte*, τώρα είναι χρώμα της μουσικής, όπως το κόκκινο και το μπλε στην ζωγραφική».⁵

³ Julian Ruston, *Κλασική μουσική*, μτφρ. Μ. Σιμωντά-Φιδετζή (Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1995), 169-170.

⁴ Ulrich Michels, *Ατλας της μουσικής*, μτφρ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής, 11η έκδ., τόμ. 2 (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1999), 415.

⁵ Δημήτρης Κούντουρας, *Εισαγωγή στην ερμηνεία της μουσικής μπαρόκ: για όλα τα όργανα και για το τραγούδι* (Αθήνα: Edition Orpheus, 2020), 33.

Η ιδεατή κλασική ορχήστρα είναι εν πολλοίς μία σύμβαση. Η μουσική πρακτική της εποχής του κλασικισμού -όπως και του Μπαρόκ- δεν υπήρξε πάντοτε σταθερή και συχνά εξαρτιόταν από διάφορους παράγοντες.

Άλλοτε η πρακτική αυτή ήταν αποτέλεσμα συνειδητών καλλιτεχνικών επιλογών. Είναι γνωστό ότι ο W.A. Mozart στη φωνητική μουσική προσαρμόζε τις άριες στις φωνές των τραγουδιστών, καθώς γράφοντας ο ίδιος: «Μου αρέσει μια άρια να είναι ακριβώς προσαρμοσμένη στον τραγουδιστή, όπως ένα καλά ραμμένο κοστούμι». Λιγότερο γνωστή είναι η πρακτική του ίδιου να προσαρμόζει την οργανική μουσική στους εκτελεστές, όπως η *Σονάτα σε Ντο Μείζονα KV 309* η οποία «ταιριάζει αρκετά στον χαρακτήρα της Mlle Rosa».⁶

Άλλοτε βέβαια ήταν αποτέλεσμα πρακτικών παραγόντων, όπως η περίπτωση, ο χώρος και η ακουστική του, οι εκτελεστές και η διαθεσιμότητα των μουσικών. Τα *Κοντσέρτα για πιάνο N.11, 12, 13 (KV 413, 414, 415)* έχουν την ένδειξη *ad libitum* στα πνευστά. Η *Συμφωνία αρ.40 KV550 σε σολ ελάσσονα* έχει δύο διαφορετικές ενορχηστρώσεις, η πρώτη χωρίς κλαρινέτα και μία δεύτερη, η οποία παρουσιάστηκε στη Βιέννη.⁷

Σε αντίθεση με την κοινή αντίληψη, ο Mozart ήταν αρκετά δεκτικός και σε μεγαλύτερα ορχηστρικά σύνολα. Αυτό φαίνεται από την *Συμφωνία αρ.31 KV 297/300a «του Παρισίου»* όπου ο Mozart για πρώτη φορά χρησιμοποιεί την πλήρη ορχηστρική διανομή (2-2-2-2, 2-2-0-0, timp., archi), αξιοποιώντας τους μουσικούς της ομώνυμης πόλης.⁸ Ενδεικτικό στοιχείο είναι η ενθουσιώδης αναφορά του σε μία μη τυπική εκτέλεση του έργου του: « η συμφωνία εκτελέστηκε θαυμάσια και είχε απόλυτη επιτυχία – έπαιξαν 40 βιολιά – όλα τα πνευστά διπλασιασμένα – 10 βιόλες – 10 κοντραμπάσα, 8 τσέλα και 6 φαγκότα».⁹

Ο Mozart συνέθεσε από μικρή ηλικία περίπου 40 συμφωνίες, είτε τριμερείς είτε τετραμερείς. Είναι επηρεασμένες από την ιταλική εισαγωγή όπερας, η οποία ήταν τριμερής (γρήγορο, αργό, γρήγορο) και ανάλαφρου χαρακτήρα, στην οποία προστέθηκε το μενουέτο. Έρχεται σε αντίθεση με την γαλλική εισαγωγή, η οποία ήταν τριμερής (αργό, γρήγορο, αργό) και περισσότερο παθητικού χαρακτήρα.¹⁰

⁶ Neal Zaslaw, “Mozart’s Orchestras: Applying Historical Knowledge to Modern Performances,” *Early Music* 20, no. 2 (1992): 119.

⁷ Zaslaw, “Mozart’s Orchestras,” 200.

⁸ Ruston, *Κλασική μουσική*, 172.

⁹ Zaslaw, “Mozart’s Orchestras,” 79.

¹⁰ Paul Bekker, *Η ορχήστρα*, μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου (Αθήνα: Νεφέλη, 1989), 56.

1.2 Το κοντσέρτο για πιάνο την εποχή του Mozart

Ένας από τους αρχικούς βασικούς ρόλους της ορχήστρας ήταν η συνοδεία, κατά κύριο λόγο για τη φωνή και δευτερευόντως για άλλα όργανα. Τα δύο σημαντικότερα είδη κοντσέρτου, από τη λατινική λέξη *concertare*, που σημαίνει «συνεργάζομαι» ή «ανταγωνίζομαι», είναι το σόλο κοντσέρτο (*solo concerto*), το οποίο αναπτύχθηκε κυρίως στον Κλασικισμό και τον Ρομαντισμό, και το κοντσέρτο γκρόσο (*concerto grosso*), που υπήρξε ένα από τα βασικά οργανικά είδη της εποχής του Μπαρόκ.¹¹ Στο πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα, την ύστερη εποχή του Μπαρόκ, το σόλο κοντσέρτο και το κοντσέρτο γκρόσο αποτελούν αναντίρρητα τα πιο δημοφιλή είδη. Το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα και μετά την αποκρυστάλλωση της μορφής της ορχήστρας από την «Σχολή του Μάνχαϊμ» την πρωτοκαθεδρία κατέχει η συμφωνία.¹²



Εικ. 2. Διαφορές μεταξύ του Μπαρόκ *concerto grosso* και του κλασικού *solo concerto*. Πηγή: : Michels, *Ατλας της μουσικής*, τόμ. 1, 122.

Ο Mozart έγραψε μερικά από τα σημαντικότερα κοντσέρτα της εποχής του, τα οποία αποτελούσαν για πολλές δεκαετίες σημαντικό μέρος του ρεπερτορίου και συνθετικό πρότυπο. Έγραψε τρία κοντσέρτα για φλάουτο, ένα για όμποε, ένα για κλαρινέτο, ένα για φαγκότο, τέσσερα για κόρνο, ένα για τρομπέτα (χαμένο), πέντε για βιολί και είκοσι τρία για πιάνο, καθώς και ένα διπλό κοντσέρτο για φλάουτο και άρπα και δύο συμφωνίες κοντσερτάντε.¹³

Λιγότερο γνωστή είναι η σχέση του συνθέτη με τη μετατροπή σονατών για πιάνο σε κοντσέρτα για πιάνο, παρέχοντας τα μοναδικά γνωστά παραδείγματα αυτής της πρακτικής κατά τον 18ο αιώνα. Αυτή η πρακτική αφορά τα πρώτα επτά κοντσέρτα του (KV 107, 37,39,41) τα οποία δεν είναι πρωτότυπες συνθέσεις αλλά διασκευές.¹⁴

Τα *Τρία Κοντσέρτα για πιάνο βασισμένα στον Johann Christian Bach KV 107* (1765) περιλαμβάνουν τρία κοντσέρτα, τα οποία βασίζονται σε σονάτες του Johann Christian Bach (από το Op. 5, αριθ. 2, 3 και 4). Ο Mozart πρόσθεσε τη μικρότερη δυνατή ορχήστρα: δύο βιολιά και ενάριθμο μπάσο (*basso continuo*). Ο συνθέτης άφησε τα μέρη του πιάνου (*solo*) σχεδόν ανέπαφα, προσθέτοντας ορχηστρικές εισαγωγές και

¹¹ Michels, *Ατλας της μουσικής*, τόμ. 1, 123.

¹² Σπυρίδων Δεληγιαννόπουλος, *Σύνθεση κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα* (διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2011), 21.

¹³ Δεληγιαννόπουλος, *Σύνθεση κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα*, 27.

¹⁴ Edwin J. Simon, "Sonata into Concerto: A Study of Mozart's First Seven Concertos," *Acta Musicologica* 31, no. 3/4 (July–December 1959): 170–171.

συνοδεία. Παρόλο που η ορχήστρα παίζει σχεδόν συνεχώς, ο Mozart κατάφερε να δημιουργήσει την απαραίτητη αντίθεση ηχοχρώματος μεταξύ *solo* και *tutti*, θεμελιώδη αρχή του κοντσέρτου.¹⁵

Τα *Κοντσέρτα για πιάνο Κ. 37, 39, 40 και 41* (1767) αποτελούνται από μέρη σονατών διαφόρων συνθετών της εποχής, όπως οι Raupach, Honauer, Schobert, Eckard και C. P. E. Bach. Όπως και στα *Κοντσέρτα Κ. 107*, ο Mozart άφηγε το σολιστικό μέρος σχεδόν ανέπαφο, αφαιρώντας συχνά τις τελικές συγχορδίες για να τις αντικαταστήσει με ορχηστρικό κλείσιμο (*tutti*). Σε ορισμένες περιπτώσεις επέκτεινε το σόλο ή πρόσθετε περάσματα και αυτοσχέδιες καντέντσες (*cadenzas*). Πιο σημαντικό στοιχείο της μετατροπής ήταν η δημιουργία των ορχηστρικών μερών (*tuttis*). Ο Mozart έγραφε μια εισαγωγή (εναρκτήριο *tutti*) χρησιμοποιώντας τα θέματα της σονάτας (ή παραλλαγές τους) και πρόσθετε νέα υλικό (*Codetta*) για να κλείσει την ενότητα, μετατρέποντας έτσι μια σονάτα σε δομή κοντσέρτου.¹⁶

Τα έργα αυτά δεν ήταν απλώς ασκήσεις σύνθεσης, αλλά προσπάθεια να δοθεί λάμψη στις εμφανίσεις του Mozart ως παιδί-θαύμα, εκτελώντας τις σονάτες με ορχηστρική συνοδεία. Αποκαλύπτουν επίσης ότι ο νεαρός Mozart είχε κατανοήσει τις βασικές αρχές του κοντσέρτου: την αντίθεση ηχοχρωμάτων και την ανάγκη για δεξιοτεχνική επίδειξη μέσω της καντέντσας.¹⁷



Εικ. 3. Σκίτσο όπου απεικονίζεται η ορχηστρική πρακτική του 18ου αιώνα και εικάζεται ότι απεικονίζει τον W.A.Mozart στο πληκτροφόρο όργανο.
Πηγή: <https://www.greifenberger-institut.de/dt/wissensvermittlung/musikwissenschaft/Mozart1Bilder.php>

¹⁵ Simon, “Sonata into Concerto,” 171.

¹⁶ ό.π., 172.

¹⁷ ό.π., 173-175.

1.3 Ιστορικό πλαίσιο της Σονάτας για πιάνο KV 457 σε ντο ελάσσονα

Ο Mozart συνέθεσε από παιδική ηλικία δεκαοκτώ σονάτες για πιάνο καθώς και άλλα έργα (ρόντο, φαντασίες, παραλλαγές), πολλά από τα οποία γράφτηκαν για να ερμηνευτούν από τον ίδιο τον συνθέτη. Ενσωματώνοντας τις καινοτομίες του J. Haydn και του C. P. E. Bach στο είδος σονάτας όπως η επέκταση της μορφής, η πολυπλοκότητα και οι τεχνικές απαιτήσεις, δημιούργησε ένα προσωπικό ιδίωμα που χαρακτηρίζεται από λαμπρότητα και εκφραστικότητα.¹⁸

Η Σονάτα για πιάνο σε ντο ελάσσονα KV 457 κατέχει ξεχωριστή θέση στην πιανιστική ανθολογία. Μαζί με την Σονάτα για πιάνο σε λα ελάσσονα KV 310, αποτελούν τις μοναδικές σονάτες που ο συνθέτης έγραψε σε ελάσσονα τονικότητα. Συντεθειμένη τον Οκτώβριο του 1784 κατά τη διάρκεια της παραμονής του συνθέτη στη Βιέννη, το έργο δημοσιεύθηκε το 1785 από τον εκδοτικό οίκο Artaria ως Opus 11, μαζί με τη Φαντασία σε ντο ελάσσονα KV 475, η οποία, αν και γράφτηκε επτά μήνες αργότερα (Μάιος 1785), λειτουργεί ως εκτεταμένη εισαγωγή στη σονάτα. Η σονάτα είναι αφιερωμένη στη μαθήτριά του Mozart Therese von Trattner. Επίσης της αποδόθηκε ο αριθμός 14β και ανήκει στην 3^η συλλογή από σονάτες, η πρώτη από τις τελευταίες έξι, στις οποίες διαφαίνεται η τάση για αυτοτέλεια των έργων και αντιστικτική επεξεργασία.¹⁹



Εικ. 4. Το facsimile του έργου

Για μεγάλο μέρος του 20ού αιώνα, οι μουσικολογικές αναλύσεις βασιζόνταν στην πρώτη έκδοση του Artaria και σε δευτερογενείς πηγές, καθώς το χειρόγραφο θεωρούνταν χαμένο. Ωστόσο, το 1990, το πρωτότυπο χειρόγραφο εντοπίστηκε στο αρχείο του Eastern Baptist Theological Seminary στη Φιλαδέλφεια των ΗΠΑ. Η εξέταση του χειρογράφου αποκάλυψε ένα «χειρόγραφο σύνθεσης» (*composing manuscript*), γεμάτο διαγραφές και αναθεωρήσεις που αποτυπώνουν τη δημιουργική

¹⁸ Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού, Γιώργος Φιτσιώρης, Πύρρος Μπαμίχας, Ιωάννης Φούλιας, Μάρκος Τσέτσος, και Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, *Ιστορία της δυτικής έντεχνης μουσικής*, 2η έκδ. (Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας [Panos Music], 2025), 276.

¹⁹ Michels, *Άτλας της μουσικής*, τόμ. 2, 399.

διαδικασία του συνθέτη.²⁰ Η ανακάλυψη αυτή αποκτάει ιδιαίτερο ενδιαφέρον γνωρίζοντας ότι δεν σώζονται πολλά σχέδια της μουσικής του (σε αντίθεση με τον Beethoven), καθώς συνέθετε και διόρθωνε τα έργα του από μνήμη, ακολουθώντας μία γρήγορη καταγραφή: «Πρέπει να γράφω όσο πιο γρήγορα μπορώ -η σύνθεση είναι ήδη τελειωμένη- αλλά όχι γραμμένη».²¹

Το έργο γράφτηκε σε μια μεταβατική περίοδο για τα πληκτροφόρα όργανα, όπου το τσέμπαλο δεν είχε ακόμη εκλείψει και το πιάνο (*fortepiano*) δεν είχε φτάσει στην πλήρη ωριμότητά του. Είναι γνωστό ότι ο Mozart έδειχνε προτίμηση στο πιάνο από το τσέμπαλο, ενώ χρησιμοποιούσε ένα μικρό κλαβίχορδο στα ταξίδια του.²²

Η σονάτα ακολουθεί την τυπική τριμερή δομή (γρήγορο-αργό-γρήγορο).

1. Πρώτο Μέρος (*Molto Allegro* ή *Allegro*): Είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας με συμμετρική δομή και δραματική αντίθεση. Το χειρόγραφο περιέχει διαφοροποιήσεις στις ενδείξεις τέμπο, με το πρώτο μέρος να αναγράφεται ως *Allegro* (αντί για *Allegro molto* της έκδοσης). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επαναλαμβανόμενη χρήση χαμηλής περιοχής στο πιάνο (κάτω από το c1), πράγμα λιγότερο τυπικό στα πιανιστικά έργα του Mozart (π.χ. μ. 181-185).



Παρ. 1. Τα μ. 181-185 του πρώτου μέρους.

2. Δεύτερο Μέρος (*Adagio*): Γραμμένο σε Mi ύφεση μείζονα πρόκειται για ένα ιδιαίτερα λυρικό μέρος. Στο χειρόγραφο βρέθηκαν ξεχωριστά φύλλα με παραλλαγές (*varied reprises*) για τις επαναλήψεις του κύριου θέματος, αποδεικνύοντας ότι ο Mozart επεξεργαζόταν τον διανθισμό της μελωδίας σε στάδια και πιθανότατα το χρησιμοποιούσε ως παιδαγωγικό εργαλείο για την Trattner. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και εδώ η επαναλαμβανόμενη χρήση χαμηλής περιοχής στο πιάνο (π.χ. μ. 52).



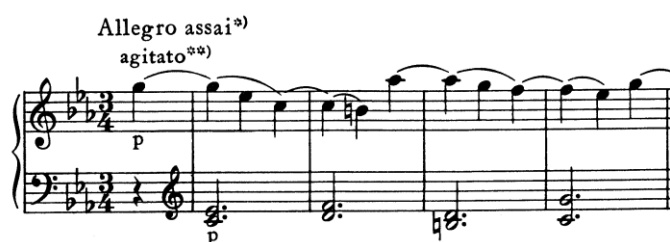
Παρ. 2. Το μ. 52 του δεύτερου μέρους.

²⁰ Eugene K. Wolf, "The Rediscovered Autograph of Mozart's Fantasy and Sonata in C Minor, K. 475/457," *The Journal of Musicology* 10, no. 1 (Winter 1992): 3-47, accessed January 11, 2026, JSTOR.

²¹ Michels, *Άτλας της μουσικής*, τόμ. 2, 431

²² Michels, *Άτλας της μουσικής*, τόμ. 2, 399

3. Τρίτο Μέρος (*Allegro assai* ή *Molto Allegro*): Πρόκειται για μία ρόντο σονάτα με ρυθμική αγωγή που χαρακτηρίζεται από συγκοπές και δραματικές αντιθέσεις. Μία από τις σημαντικότερες αποκαλύψεις του χειρόγραφου αφορά το φινάλε της σονάτας όπου ο συνθέτης αρχικά σκόπευε να ολοκληρώσει το έργο στο μ. 300, αλλά διέγραψε την κατάληξη και πρόσθεσε μια εκτεταμένη *Coda* 16 μέτρων, ώστε να επιλύσει επιτυχώς τη δραματική και τονική ένταση που προηγήθηκε. Το χειρόγραφο περιέχει διαφοροποιήσεις στις ενδείξεις τέμπο, με το τρίτο μέρος να αναγράφεται ως *Molto Allegro* (αντί για *Allegro assai* της έκδοσης).²³



Παρ.3. Το τρίτο μέρος

Η σονάτα αυτή αν και ακολουθεί την κλασική μορφή σονάτας, είναι μεγαλύτερη σε έκταση και εμφανίζονται μετατροπίες συχνότερα. Σε αντίθεση με το ύφος των πρώιμων έργων του Mozart, έχει περισσότερο «συμφωνικό» χαρακτήρα και παρατηρούνται εντονότερες αντιστικτικές τεχνικές. Ανάμεσα στις συνθέσεις του Mozart, ξεχωρίζει ως η πιο μεγαλοπρεπής, παθιασμένη και τραγική σονάτα, διαμορφώνοντας ένα ύφος που προοιωνίζει τον Ρομαντισμό και επηρέασε άμεσα τον L.v.Beethoven.²⁴

Το ύφος, η χρήση χαμηλότερης περιοχής στο πιάνο, οι αναπάντεχες και αλλεπάλληλες αλλαγές δυναμικής (όπως στο μ. 22 του δεύτερου μέρους), η έντονη ρυθμικότητα από συγκοπές (όπως στο θέμα του τρίτου μέρους), είναι μόνο μερικά από τα στοιχεία τα οποία φαίνονται να αφομοιώνονται από το στυλ του Beethoven αργότερα.



Παρ. 4. Οι αναπάντεχοι για το στυλ Mozart τονισμοί στο μ. 22 του δεύτερου θέματος

²³ Wolf, "Rediscovered Autograph," 15.

²⁴ Wolf, "Rediscovered Autograph," 16.

Η σύνδεση αυτή είναι ακόμη περισσότερο εμφανής στην *Σονάτα για πιάνο ν.8 Op.13 σε ντο ελάσσονα (Παθητική)* του L.v.Beethoven, όχι μόνο λόγω της ίδιας τονικότητας του έργου αλλά και -μεταξύ άλλων- της μεγάλης ομοιότητας του θέματος στο δεύτερο μέρος (ντο-σι ύφεση-μι ύφεση).²⁵

The image displays a musical score with three systems. The first system shows two staves: the top staff is in bass clef with a treble clef above it, and the bottom staff is in bass clef. The second system shows two staves: the top staff is in bass clef with a treble clef above it, and the bottom staff is in bass clef. The third system is titled "Adagio cantabile" and shows two staves: the top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in C minor and 4/4 time. The first two systems show a theme with a dynamic marking of *p*. The third system shows a similar theme with a dynamic marking of *(p)*.

Παρ. 5. Η ομοιότητα ενός θέματος του δεύτερου μέρους της Σονάτας KV 457 του Mozart (μ.24) με το θέμα του δεύτερου μέρους της «Παθητικής» του Beethoven (ντο-σι ύφεση-μι ύφεση)

²⁵ Leslie G. Parr, "The Sonata: An Analysis of Piano Sonata 'No. 14 in C Minor, K. 457' by Wolfgang Amadeus Mozart," *Incite: Journal of Undergraduate Scholarship* 8 (n.d.), accessed January 11, 2026, <https://blogs.longwood.edu/incite/2016/07/13/the-sonata-an-analysis-of-piano-sonata-no-14-in-c-minor-k-457-by-wolfgang-amadeus-mozart/>.

2. Ανάλυση του έργου

2.1 Η μορφή και το είδος σονάτα

Η μορφή σονάτας αποτελεί τη δομή πάνω στην οποία βασίζονται πολλές από τις σπουδαιότερες συνθέσεις του ύστερου 18ου και του 19ου αιώνα.

Ο όρος σονάτα (*sonata*=ηχώ) εμφανίζεται τον 16ο αιώνα δηλώνοντας ένα μουσικό έργο προορισμένο για οργανική εκτέλεση, σε αντίθεση με την καντάτα (*cantata*=τραγουδάω), που προορίζεται για φωνητική εκτέλεση. Με την πάροδο του χρόνου, η χρήση του όρου επεκτάθηκε πέρα από την αρχική σημασία και εφαρμόστηκε σε μέρη έργων που ακολουθούν μια συγκεκριμένη μορφή. Από τη δεκαετία του 1780 και εξής, όλα τα σημαντικά είδη της λόγιας μουσικής (συμφωνίες, κοντσέρτα, όπερες, σονάτες) περιλαμβάνουν μέρη γραμμένα σε μορφή σονάτας.

Σημαντική είναι η διάκριση του είδους από τη μορφή σονάτας. Το ίδιο είδος μπορεί να εμφανίζεται με διαφορετικές μορφές, ενώ η ίδια μορφή μπορεί να απαντά σε διαφορετικά είδη.²⁶

Ως είδος, η σονάτα αναφέρεται σε πολυμερή οργανικά έργα για σόλο όργανο ή μικρό σύνολο, τα οποία εντάσσονται σε ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Ανάλογα με τους συμμετέχοντες μπορούν να ονομάζονται σόλο σονάτα (ένα όργανο), ντούο σονάτα (δύο όργανα), συμφωνία (σονάτα για ορχήστρα) και κοντσέρτο (σονάτα για σολίστ και ορχήστρα).

Ως μορφή, η σονάτα περιγράφει ένα πρότυπο οργάνωσης του μουσικού υλικού, βασισμένο σε τονικές σχέσεις και στη διαλεκτική παρουσίασης, αντίθεσης και επαναφοράς του θεματικού υλικού. Έτσι σε μεγάλη κλίμακα υπάρχει μία ισχυρή αλλά απλή αρμονική λογική: την αρχική παρουσίαση του βασικού υλικού στην τονική, την μετέπειτα παρουσίαση νέου υλικού σε μια αντιθετική τονικότητα (συνήθως σε διαφορετικό ύψος) και στην τελική επαναφορά όλου του υλικού στην τονική.²⁷

²⁶ Steven G. Laitz, *The Complete Musician: An Integrated Approach to Theory, Analysis, and Listening*, 4η έκδ. (New York: Oxford University Press, 2016), 631-632.

²⁷ Lerch-Καλαβρυτινού κ.ά., *Ιστορία της δυτικής έντεχνης μουσικής*, 273.

2.2 Ανάλυση της Σονάτας για πιάνο σε ντο ελάσσονα KV 457

| Κ.Θ. (μ. 1-19i) | Μεταβατικό (μ. 19i-35) | Δ.Θ. (μ. 36-59i) | Καταληκτικό (μ. 59i-67i) + Codetta (67i-74) | Ανάπτυξη (μ. 75-99) | Κ.Θ. (μ. 100-118i) | Μεταβατικό (μ. 118i-130) | Δ.Θ. (μ. 131-156i) | Καταληκτικό (μ. 156-168i) | Coda (μ. 168i-185) |
|--------------------------------|------------------------|-------------------------------------|---|---------------------|----------------------------------|--------------------------|----------------------------------|----------------------------------|---------------------------------|
| Τ.Α.Π σε ντο ελάσσονα (μ. 19i) | | Τ.Α.Π. σε Μι ύφεση μείζονα (μ. 59i) | Τ.Α.Π. σε μι ύφεση μείζονα + Η.Π. σε ντο ελάσσονα | | Α.Α.Π. σε ντο ελάσσονα (μ. 118i) | | Τ.Α.Π. σε ντο ελάσσονα (μ. 156i) | Τ.Α.Π. σε ντο ελάσσονα (μ. 168i) | Τ.Α.Π. σε ντο ελάσσονα (μ. 176) |
| Κ.Θ.Ο. (μ. 1- 35) | | Δ.Θ.Ο. (μ. 36-74) | | Ανάπτυξη (μ. 75-99) | Κ.Θ.Ο. (μ. 100- 130) | | Δ.Θ.Ο. (μ. 131-185) | | |
| Έκθεση (μ. 1-74) | | | | Ανάπτυξη (μ. 75-99) | Επανεκθεση (μ. 100-185) | | | | |
| Α | | | | ΒΑ' | | | | | |

Η ανάλυση του εκτελεστή διαφέρει σημαντικά από την «αυστηρή ανάλυση» (*rigorous analysis*) που κάνουν οι θεωρητικοί. Στόχος δεν είναι η εύρεση της δομής (*structure*) με ακαδημαϊκούς όρους, αλλά η ανακάλυψη του μουσικού σχήματος (*shape*) και των μέσων για την προβολή του.²⁸

Το πρώτο μέρος της Σονάτας για πιάνο σε ντο ελάσσονα KV 457 του Mozart δομείται με τον τυπικό τρόπο της μορφής σονάτα, με συμμετρία ως προς την φραστική της δομή. Η Κύρια Θεματική Ομάδα (Κ.Θ.Ο.) της Έκθεσης (μ. 1-35) ξεκινά με το Κύριο Θέμα (Κ.Θ.) (μ. 1-19i), το οποίο χωρίζεται σε δύο φράσεις οκτώ μέτρων και μία δύο μέτρων. Ειδικότερα η πρώτη οκτάμετρη φράση χωρίζεται στα μέτρα 1-4 και 5-8 που σχηματίζουν δύο παράλληλες, συμμετρικές φράσεις με ομοφωνική υφή. Το κύριο θέμα χαρακτηρίζεται ως "μοτίβο-ρουκέτα" (*Rakete ή Mannheim rocket*)²⁹: μια ανοδική ρυθμική κίνηση σε δυναμική *forte* (μ. 1-2) προσδίδοντας στο έργο ισχυρή κινητήρια δύναμη, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με ένα περισσότερο παθητικό μοτίβο (μ. 3-4). Στα μέτρα 16-18 αρχίζει το πτωτικό σχήμα το οποίο καταλήγει στο μ. 19i σε Τέλεια Αυθεντική Πτώση στην ντο ελάσσονα.

Τα μ. 19-35 επαναφέρουν το κύριο θέμα μία οκτάβα ψηλότερα, αποτελούν το Μεταβατικό μέρος από το οποίο «μεταβαίνουμε» στη σχετική μείζονα (Μι ύφεση μείζονα). Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα μ. 23-26, τα οποία λόγω της θεματικής και φραστικής τους υπόστασης μπορεί να «μπερδέξουν» τον ακροατή, πιστεύοντας ότι αποτελούν το Δευτερεύον Θέμα. Όμως η μη επανεμφάνισή τους στην αρχική

²⁸ John Rink, ed., *Musical Performance: A Guide to Understanding* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 36

²⁹ Parr, "The Sonata," παρα. 15-16.

τονικότητα (ντο ελάσσονα) στην Επανέκθεση, θεμελιώδης αρχή της μορφής σονάτα, τα εντάσσει λειτουργικά στο μεταβατικό τμήμα. Στο χειρόγραφο³⁰ υπάρχουν σβησίματα ακριβώς στα μ. 23 και μ. 25 της Έκθεσης, δείχνοντας ότι ο Mozart προβληματίστηκε με αυτό το υλικό εξαρχής.

Η Δευτερεύουσα Θεματική Ομάδα (Δ.Θ.Ο.) της Έκθεσης (μ. 36-74) ξεκινά με το Δευτερεύον Θέμα (μ. 36-59) στην σχετική μείζονα τονικότητα με ένα χαρακτηριστικό *basso Alberti*. Στο μ. 47 έχουμε σύντομη παρέκκλιση στη ντο ελάσσονα, στο μ. 50 σύντομη παρέκκλιση στην φα ελάσσονα, για να επιστρέψουμε σύντομα πίσω στην Μι ύφεση μείζονα, η οποία καθιερώνεται με μία Τ.Α.Π. στο μ. 58-59. Οι παρεκκλίσεις αυτές «αποδυναμώνουν» την μείζονα τονικότητα και δημιουργούν την περισσότερο «σκοτεινή» ατμόσφαιρα που διαπνέει το έργο.

Το Καταληκτικό τμήμα (μ. 59-67i) χαρακτηρίζεται από αλλεπάλληλα πτωτικά σχήματα τα οποία καθιερώνουν επιβεβαιωτικά την τονικότητα. Τα μ. 71-74 στην *Codetta* με το θέμα σε *stretto* μεταξύ δεξιού και αριστερού χεριού, αποτελούν μέτρα τα οποία προετοιμάζουν την επανάληψη της Έκθεσης, αλλά και προοικονομούν το *fugato* που θα έρθει στην Επανέκθεση (μ. 118-120).



Παρ. 6. Το *stretto* στο μ. 71-72.

Η Ανάπτυξη (μ. 75-99) αρχίζει με το θέμα στην ομώνυμη μείζονα (Ντο μείζονα). Στα μ. 79-82 έχουμε την εμφάνιση υλικού από το Μεταβατικό μέρος στη φα ελάσσονα. Τα μ. 83-94 αποτελούν μια αρμονική και μετατροπική αλυσίδα από την φα ελάσσονα (μ. 83-84), στη σολ ελάσσονα (μ. 85-88) πίσω στη ντο ελάσσονα (μ. 89-92) με μία Ημιτελή Πτώση (Η.Π.) στο μ. 97-98. Το διαρκώς αυξανόμενο τονικό ύψος στην βασική μελωδική γραμμή (μ. 83-94) επιτείνει την μουσική ένταση. Ενδιαφέρον στοιχείο είναι η ανταλλαγή φωνών μεταξύ αριστερού (μ.83-84) και δεξιού χεριού (μ. 85-86). Άλλο ενδιαφέρον στοιχείο είναι το γεγονός ότι για όλο το τετράμετρο (μ. 95-98) ο συνθέτης μας «προετοιμάζει» για μία συγχορδία ελαττωμένης, την οποία μετατρέπει στο μ. 99 σε πέμπτη μεθ' εβδόμης σε πρώτη αναστροφή. Η κορώνα στο μ. 99 δεν είναι μόνο δομική και πτωτική, αλλά και αυτοσχεδιαστική, επιτρέποντας στον ερμηνευτή ένα αυτοσχεδιαστικό «πέρασμα» (*Eingang*) πάνω στην δεσπόζουσα προς την Επανέκθεση.³¹

Η Κύρια Θεματική Ομάδα (Κ.Θ.Ο.) της Επανέκθεσης (μ. 100-185) ξεκινά με το Κύριο Θέμα (Κ.Θ.) (μ. 100-117), το οποίο είναι αυτούσιο με αυτό της Έκθεσης.

³⁰ Wolf, "Rediscovered Autograph," 15.

³¹ Συμεωνίδης, *Συνοπτικές σημειώσεις μαθήματος: Εισαγωγή στο βασικό συμφωνικό ρεπερτόριο*.

Μάλιστα, η ταύτιση είναι τόσο απόλυτη που στο χειρόγραφο ο Mozart δεν έγραψε ξανά τις νότες, αλλά χρησιμοποίησε τη συντομογραφία "*Da Capo: 18 takt*".³²

Το Μεταβατικό τμήμα (μ. 118-130) της Επανέκθεσης αρχίζει με δύο νέες ιδέες: στα μ. 118-120 έχουμε ένα *fugato* πάνω στο αρχικό θέμα, ενώ στα μ. 121-124 έχουμε μία καινούργια μελωδία πάνω στην ναπολιτάνικη συγχορδία της ντο ελάσσονας.



Παρ. 7. Η νέα μουσική ιδέα στο μ. 121-124.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τα χαρακτηριστικά τρίηχα του Μεταβατικού τμήματος της Έκθεσης (μ. 21-22) και η χαρακτηριστική μελωδία του ίδιου τμήματος (μ. 23-26) δεν εμφανίζονται στο Μεταβατικό μέρος της Επανέκθεσης. Πρόκειται για μία συνειδητή συνθετική επιλογή. Αφενός ώστε να παρουσιαστούν νέες μουσικές ιδέες, αφεντέρου, ώστε το διαγραφέν μουσικό υλικό να παρουσιαστεί είτε στην Ανάπτυξη (μ. 79) είτε στην *Coda* (μ. 172-173).³³

Η Δευτερεύουσα Θεματική Ομάδα (Δ.Θ.Ο.) της Επανέκθεσης (μ. 130-185) ξεκινά με το Δευτερεύον Θέμα (μ. 130-156) στην αρχική ελάσσονα τονικότητα (ντο ελάσσονα), επιβεβαιώνοντας την μορφή σονάτα. Σε αντίθεση με την Έκθεση, δεν έχουμε παρεκκλίσεις προς άλλους τονικούς χώρους και η αρχική τονικότητα καθιερώνεται με μία Τ.Α.Π. στα μ. 155-156.

Στο Καταληκτικό τμήμα (μ. 156-168i) έχουμε αλλεπάλληλα πτωτικά σχήματα που επιβεβαιώνουν την αρχική τονικότητα, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει η διπλή διαστολή με επανάληψη στο τέλος του τμήματος και στην αρχή της *Coda* (168-185).

Στην *Coda* ξεχωρίζουν δύο διακριτές μουσικές ιδέες: τα μ. 168i-175 και τα μ. 175-185. Στο πρώτο οκτάμετρο έχουμε ιδέες που έχουν ήδη παρουσιαστεί: μία περισσότερο εντυπωσιακή ανάπτυξη του *fugato* που παρουσιάστηκε στο μεταβατικό τμήμα της Επανέκθεσης (μ. 118-120), η παρουσίαση του διαγραφθέντος υλικού του μεταβατικού τμήματος και Τ.Α.Π. στο μ. 120-121. Στο επόμενο δεκάμετρο (μ. 176-185) έχουμε μία εντελώς νέα μουσική ιδέα: μία χαρακτηριστική λυρική γραμμή *basso* η οποία με πυκνή αρμονία και πυκνά πτωτικά σχήματα κινείται στη χαμηλότερη περιοχή του οργάνου. Πρόκειται για μία μη τυπική δραματική αποκλιμάκωση του έργου, οδηγούμενη στην τελική πτώση σε δυναμική *pianissimo*.³⁴

³² Wolf, "Rediscovered Autograph," 16.

³³ William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: Oxford University Press, 1998), 186.

³⁴ Κωνσταντίνος Τσούγκρας, *Σημειώσεις μαθήματος Ανάλυση II*, αδημοσίευτο διδακτικό υλικό (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2022).

3. Ενορχήστρωση

3.1 Η χρήση των οργάνων στον Mozart

3.1.1 Έγχορδα

Η ορχήστρα της κλασικής περιόδου, στα έργα του Haydn, Mozart και στην πρώτη περίοδο του Beethoven, χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία των εγχόρδων, τα οποία είναι οι κύριοι φορείς του μουσικού υλικού.

Το σύνολο εγχόρδων αναδύθηκε ως μία προσπάθεια μίμησης της χορωδίας.³⁵ Έτσι - απλουστεύοντας- τα πρώτα βιολιά παίζουν την κύρια μελωδία, έχοντας την λειτουργία *soprano*, τα δεύτερα άλλοτε παίζουν μία οκτάβα χαμηλότερα την κύρια μελωδία, άλλοτε κύριο μουσικό υλικό ή απλώς τις νότες της αρμονίας, έχοντας την λειτουργία *soprano* ή και *alto*, οι βιόλες παίζουν τις μεσαίες νότες της αρμονίας, έχοντας ρόλο *alto* ή και *tenore*, ενώ βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα έχουν την λειτουργία *basso*, εξού και το ότι συχνά γράφονται μαζί για συντομία ως “*bassi*”.³⁶

Ο ίδιος ο Mozart ήταν εξαιρετικός βιολονίστας, αν και προτιμούσε το πιάνο και αργότερα τη βιόλα στη μουσική δωματίου. Έτσι δεν δίσταζε να γράφει πιο ψηλές νότες απ’ ό,τι συνηθίζοταν (μέχρι και το c4 ή d4), εκμεταλλευόμενος τις δυνατότητες του οργάνου, όπως φαίνεται στο *Divertimento KV 287*.³⁷

Αξίζει να αναφέρουμε επίσης ότι σε αντίθεση με άλλους συνθέτες της εποχής, ο Mozart αξιοποιεί ιδιαίτερα δημιουργικά τα δεύτερα βιολιά, ακόμη και όταν δεν έχουν θεματικό υλικό, όπως για παράδειγμα στην εισαγωγή από το *Κοντσέρτο για πιάνο σε ρε ελάσσονα KV 466*.

Παρ. 8. W.A. Mozart, *Κοντσέρτο για πιάνο σε ρε ελάσσονα KV 466*, 1ο μέρος, μ. 71-75.

³⁵ Paul Bekker, *Η ορχήστρα*, μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου (Αθήνα: Νεφέλη, 1989), 13-15.

³⁶ René Leibowitz και Jean Maguire, *Η ορχηστρική σκέψη: Σύστημα πρακτικής διδασκαλίας της ενορχήστρωσης*, μτφρ. Κώστας Νάσος, 2η έκδ., τεύχ. 1 (Αθήνα: Νάσος, 1986), 1.

³⁷ Peter Walls, “Mozart and the Violin,” *Early Music* 20, αρ. 1 (1992): 12.

Τα κοντραμπάσα παίζουν σχεδόν πάντα μαζί με τα βιολοντσέλα. Σε μερικές περιπτώσεις τα βιολοντσέλα παίζουν μόνα τους επειδή βρίσκονται στην υψηλότερη περιοχή τους (π.χ. Συμφωνία αρ.41 «του Διός»³⁸).

3.1.2 Ξύλινα

Ο ρόλος των πνευστών διαφοροποιείται από την πρώιμη περίοδο του Mozart μέχρι την τελευταία, όταν σταδιακά χειραφετούνται. Ο ρόλος τους μπορεί να είναι από φορείς της αρμονίας (σε дуάδες και αποφεύγεται η ταυτοφωνία στο ίδιο όργανο), σε κρατημένες νότες ισοκράτη (γνωστοί και ως φθόγγοι *pedal*), μέχρι *solo* μελωδίες. Συχνό φαινόμενο στα πνευστά στον Mozart είναι το «βιεννέζικο *unisono*»: ο τριπλασιασμός μίας μελωδίας σε *unisono* σε διαφορετικές όμως οκτάβες (π.χ. φλάουτο, κλαρινέτο, φαγκότο).³⁹ Η προτίμηση του Mozart για τα ξύλινα είναι εμφανής και μέσα από ένα γράμμα του το 1778, όταν απευθυνόμενος στον πατέρα του και έχοντας ακούσει την ορχήστρα του Μάνχαϊμ, αναφέρει: «δεν μπορείτε να φανταστείτε τι υπέροχο αποτέλεσμα έχει μια συμφωνία με φλάουτα, όμποε και κλαρινέτα».⁴⁰

Φλάουτο

Σε μια επιστολή προς τον πατέρα του το 1778, ο Mozart αναφέρει για το φλάουτο: «...αμέσως χάνω την έμπνευσή μου όταν αναμένεται από εμένα να γράφω συνεχώς για ένα όργανο που δεν αντέχω.» Ωστόσο, αυτό μάλλον οφειλόταν στην πίεση να ολοκληρώσει το έργο και στο γεγονός ότι ο παραγγελιοδότης του έργου ήταν ερασιτέχνης, παρά σε πραγματική απέχθεια για το όργανο. Στα μεταγενέστερα ορχηστρικά του έργα δεν υπάρχει κανένα ίχνος αυτής της δυσπιστίας.

Στις πρώιμες συμφωνίες ο Mozart χρησιμοποιούσε είτε όμποε είτε φλάουτα, αλλά σπάνια και τα δύο ταυτόχρονα. Συχνά, τα φλάουτα αντικαθιστούσαν τα όμποε στα αργά μέρη (*Andante*), καθώς οι εκτελεστές έπαιζαν και τα δύο όργανα. Επίσης, συχνά συνδυάζε τα φλάουτα με τα κόρνα. Στα ύστερα έργα, ο Mozart χρησιμοποιεί εκτενώς την τρίτη οκτάβα (φτάνοντας μέχρι το g3 ή και το a3)⁴¹ αναθέτει χρωματικά περάσματα και τα αντιμετωπίζει ως ισότιμο μέλος του συνόλου.

Οι φλαουτίστες της εποχής χρησιμοποιούσαν το φλάουτο με ένα κλειδί, το οποίο είχε προβλήματα τονικού ύψους (*intonation*) σε τονικότητες πέραν της Ρε μείζονας και Σολ μείζονας. Ο Mozart γνώριζε καλά τι λειτουργούσε στο όργανο και γι' αυτό τα κοντσέρτα του είναι γραμμένα σε τονικότητες φιλικές προς το όργανο, ώστε να εξασφαλίζεται η καθαρότητα και η λάμψη του ήχου.⁴²

³⁸ Walls, "Mozart and the Violin," 15.

³⁹ Βλαδίμηρος Συμεωνίδης, *Συνοπτικές σημειώσεις μαθήματος ενορχήστρωσης I-II* (σημειώσεις μαθήματος, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2021)

⁴⁰ Wolfgang Amadeus Mozart, letter to Leopold Mozart, Mannheim, 14 February 1778, in *Briefe und Aufzeichnungen*, ed. Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch (Kassel: Bärenreiter, 1962–1975), letter no. 364.

⁴¹ W.A. Mozart, Κοντσέρτο για πιάνο σε Ντο μείζονα αρ.25 KV503, μ.31.

⁴² Jane Bowers, "Mozart and the Flute," *Early Music* 20, αρ. 1 (1992): 35.

Όμποε

Το όμποε της εποχής του Mozart είχε πιο μαλακό, στενό και εστιασμένο ήχο από αυτό του Μπαρόκ, απαιτώντας πιο εκλεπτυσμένη τεχνική δακτυλοθεσίας, ενώ ήταν εξαιρετικά ευαίσθητο στις διορθώσεις τονικού ύψους (*intonation*). Παρόλο που οι τόνοι ψηλότερα από το c3 ήταν σπάνιοι στην ορχήστρα, ο Mozart έγραψε μέχρι το f3 στο *Κουαρτέτο για Όμποε (KV 370)* το 1781, εκμεταλλευόμενος τις ικανότητες συγκεκριμένων δεξιοτεχνών, όπως ο Friedrich Ramm.⁴³

Κλαρινέτο

Στη Βιέννη, κατά τη δεκαετία του 1780, χάρη στον κλαρινετίστα Anton Stadler, ο Mozart ανέπτυξε προτίμηση στο κλαρινέτο, το οποίο άρχισε να αντικαθιστά το όμποε, λειτουργώντας συχνά ως εναλλακτική λύση σε τονικότητες με πολλές υφέσεις. Η αγάπη του Mozart για τα πρωτοεμφανιζόμενα εκείνη την εποχή κλαρινέτα είναι γνωστή, καθώς αναφέρει δύο φορές σε γράμματά του τη φράση: «*Ah, μακάρι να είχαμε και εμείς κλαρινέτα!*».⁴⁴

Φαγκότο

Τα φαγκότα διατηρούν συχνά τον παλαιότερο τους ρόλο ως *basso*, δηλαδή ως *basso continuo*, διπλασιάζοντας την γραμμή που εκτελούν τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα. Μάλιστα ο Haydn σημείωνε μέχρι το 1770 «*Fagotte sempre col basso*». Το όργανο της εποχής έμοιαζε ηχητικά περισσότερο στο σημερινό γαλλικό, παρά στο γερμανικό φαγκότο.⁴⁵

3.1.3 Χάλκινα

Τα χάλκινα όργανα της περιόδου είναι ακόμη φυσικά (*Naturinstrumente*). Έπαιζαν τις νότες της αρμονικής στήλης του φθόγγου κατασκευής τους, εκτός της θεμελίου - πλην εξαιρέσεων-. Ειδικότερα από αυτή την τεχνική «αδυναμία» των χάλκινων προέκυψαν οι χαρακτηριστικές μελωδίες τους. Η λύση στο ζήτημα θα έρθει αργότερα, τον 19^ο αιώνα, με το σύστημα των βαλβίδων, είτε κάθετων (για τρομπέτες), είτε κυλινδρικών (για κόρνα), το οποίο θα επιτρέψει στα όργανα να παίζουν χρωματικά, δηλαδή τις ενδιάμεσες νότες της αρμονικής στήλης. Εξαίρεση στα χάλκινα είναι τα τρομπόνια, τα οποία μπορούσαν από παλαιότερα να παίζουν χρωματικά εξαιτίας του συστήματος του ολκού.⁴⁶

⁴³ Bruce Haynes, "Mozart and the Oboe," *Early Music* 20, αρ. 1 (1992): 48.

⁴⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, επιστολή προς τον Leopold Mozart, Μάνχαϊμ, 3 Δεκεμβρίου 1777.

⁴⁵ Β. Νίκος Τσούχλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων: Μουσικοί εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού (1750–1800)*, επιμ. Φοίβος Βλάχος (Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2011), 61.

⁴⁶ Don L. Smithers, "Mozart's Orchestral Brass," *Early Music* 20, no. 2 (1992): 254–257.



Παρ. 9. Η στήλη των αρμονικών.

Κόρνα

Ο Mozart δείχνει μεγαλύτερη προτίμηση στα κόρνα, γεγονός που καθίσταται σαφές τόσο από τη συχνή παρουσία τους σε πληθώρα ορχηστρικών έργων, όσο και από τα κοντσέρτα που συνέθεσε γι' αυτά.

Τα κόρνα δεν λειτουργούσαν μόνο ως ισοκράτης (φθόγγοι *pedal*), αλλά συχνά επωμίζονται και μελωδικό -ακόμη και θεματικό -ρόλο. Πέρα όμως από την αρμονική και μελωδική τους λειτουργία, τα κόρνα επιτελούν ουσιώδη συνδεδετικό ρόλο. Αυτή η «ηχητική κόλλα» γεφυρώνει τόσο τα διαφορετικά τονικά ύψη - από την υψηλότερη περιοχή των βιολιών, των φλάουτων και των όμποε, έως τη χαμηλότερη των βιολοντσέλων και των φαγκότων -, όσο και τα διαφορετικά ηχοχρώματα των εγχόρδων και των ξύλινων πνευστών. Τα κόρνα ακολουθούν τις τονικότητες του έργου και υπήρχε η δυνατότητα αλλαγής του τόνου με την προσθαφαίρεση ανταλλακτικών κυκλικών τμημάτων.⁴⁷

Τρομπέτες

Η τρομπέτα δεν κατέχει πρωτεύοντα ρόλο στο έργο του Mozart. Εμφανίζονται είτε ως *tromba* είτε ως *clarino* (κυρίως στα τελευταία του έργα) και κυρίως σε ζεύγη. Οι τρομπέτες ακολουθούν τις τονικότητες του έργου. Μαζί με τα κρουστά (τύμπανα), προστίθενται κυρίως στα *tutti* μέρη ή για να προσδώσουν και εορταστική διάθεση.⁴⁸

3.1.4 Κρουστά

Στο συμφωνικό ρεπερτόριο τα μοναδικά κρουστά που χρησιμοποιούνται εκτενώς είναι τα τύμπανα. Χρησιμοποιούνταν ανά ζεύγη και ήταν κουρδισμένα στην τονική και στη δεσπόζουσα του έργου. Έτσι στην ντο μείζονα ήταν κουρδισμένα στην ντο και στην σολ.

3.1.5 Πιάνο

Το πιάνο έχει χαρακτηριστεί λόγω του φυσικού και ηχητικού του όγκου, των πολυφωνικών ικανοτήτων του, της δημοφιλίας του αλλά και του ρεπερτορίου του «ο βασιλιάς των οργάνων».⁴⁹ Η ευρέως διαδεδομένη φράση πως το πιάνο δεν αποτελεί

⁴⁷ Smithers, "Mozart's Orchestral Brass," 258-59.

⁴⁸ ό.π., 260.

⁴⁹ Ανθολογία, *Η σαγήνη του πιάνου*, 104.

ορχηστρικό όργανο δεν ανταποκρίνεται πλήρως στην πραγματικότητα. Τα πληκτροφόρα όργανα έχουν υπάρξει μέρος της ορχήστρας από την αρχή της ιστορίας της. Έχουν υπάρξει διαφοροποιήσεις τόσο ως προς τα όργανα που χρησιμοποιούνται, όσο και ως προς τον ρόλο τους. Την εποχή του Mozart μπορούμε να εντοπίσουμε κυρίως δύο: ως σολιστικό όργανο και ως *basso continuo*.

Το *basso continuo*, ο ενάριθμος μπάσος ως ο φορέας της αρμονίας, είναι ο πρώτος ιστορικά ρόλος των πληκτροφόρων (τσέμπαλου *-clavacin-*, του εκκλησιαστικού οργάνου και -αργότερα- *fortepiano*). Η ικανότητα για πολυφωνικό παίξιμο -και άρα πλήρεις αρμονίες-, προσφέρει σύνδεση μεταξύ των διαφορετικών οργάνων, λειτουργώντας «σαν την σπονδυλική στήλη» της ορχήστρας. Η πρακτική συνεχίστηκε μέχρι και τον 18^ο αιώνα στα έργα της «Σχολής του Μάνχαιμ», των υιών του Bach και των πρώτων συμφωνιών του Haydn και Mozart.⁵⁰

⁵⁰ Paul Bekker, *Η ορχήστρα*, 18-20.

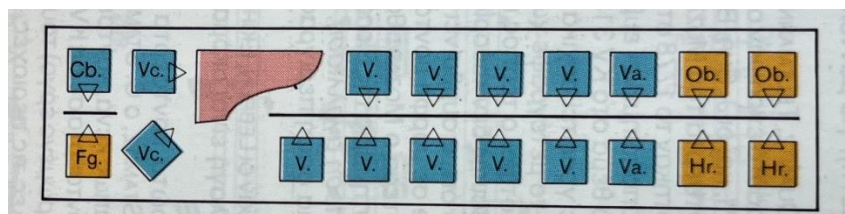
3.2 Η ενορχήστρωση στα συμφωνικά έργα του Mozart

Σύμφωνα με τον P.I. Tchaikovsky: « Η συμφωνική ορχήστρα του Mozart είναι σχεδόν η μισή από τη δική μας, αλλά με τη μαεστρία του και τη δημιουργική του ικανότητα αναπτύσσει μια δύναμη με την οποία η ορχήστρα μας [...] δεν μπορεί καν να συναγωνιστεί». ⁵¹ Η συμφωνική ορχήστρα της κλασικής περιόδου, στην ελάχιστη διανομή της -όπως συναντάται συχνά και στα πρώιμα έργα των πρώιμης και μεσαίας περιόδου του Haydn και του πρώιμου Mozart - περιλάμβανε τα εξής όργανα:

- 0 – 2 – 0 – 0, 2 – 0 – 0 – 0, Archi

Εναλλακτικά, μπορούν να εμφανιστούν άλλες συνθέσεις, όπως:

- 1 – 2 – 0 – 0, 2 – 0 – 0 – 0, Archi



Εικ. 5. Ορχήστρα όπερας στον πρόλογο *Eszterhazy* (1775), Πηγή: Michels, *Ατλας της μουσικής*, τόμ. 2, 428

Αντιθέτως, η μέγιστη διανομή, σύμφωνα με το πρότυπο της αυλικής ορχήστρας του Μάνχαϊμ, ήταν η εξής:

- 2 – 2 – 2 – 2, 2 – 2 – 0 – 0, timp., Archi ⁵²

Αναλυτικότερα οι ορχηστρικές διανομές στις τελευταίες δέκα συμφωνίες και στα κοντσέρτα για πιάνο του Mozart είναι οι εξής:

⁵¹ Γιώργος Χατζηνίκος, *Το ρετσιτατίβο στις όπερες του Mozart: Πυξίδα για την αναγέννηση της μουσικής αντίληψης* (Αθήνα: Νεφέλη, 2007), 80.

⁵² Michels, *Ατλας της μουσικής*, 417-419.

Συμφωνίες

| Αριθμός | Τονικότητα | KV | Έτος | Ενορχήστρωση |
|--------------------------|-----------------|-----------|------|--|
| 28. | Ντο μείζονα | 200(189k) | 1774 | 0-2-0-0, 2-2-0-0, <i>archi</i> |
| 31. «του Παρισίου» | Ρε μείζονα | 297(300a) | 1778 | 2-2-2-2, 2-2-0-0, <i>timp., archi</i> |
| 32. | Σολ μείζονα | 318 | 1779 | 2-2-0-2, 4-2-0-0, <i>archi</i> |
| 33. | Σιβ μείζονα | 319 | 1779 | 0-2-0-2, 2-0-0-0, <i>archi</i> |
| 34. | Ντο μείζονα | 338 | 1780 | 0-2-0-2, 2-2-0-0, <i>timp., archi</i> |
| 35. «Χάφνερ» | Ρε μείζονα | 385 | 1782 | 2-2-2-2, 2-2-0-0, <i>timp., archi</i> |
| 36. «Λιντζ» | Ντο μείζονα | 425 | 1783 | 0-2-0-2, 2-2-0-0, <i>timp., archi</i> |
| 38. «της Πράγας» | Ρε μείζονα | 504 | 1786 | 2-2-0-2, 2-2-0-0, <i>timp., archi</i> |
| 39. | Μιβ μείζονα | 543 | 1788 | 1-0-2-2, 2-0-0-0, <i>timp., archi</i> |
| 40. | σολ ελάσσονα | 550 | 1788 | 1-2-0-2, 2-0-0-0, <i>archi</i> 1-2-2-2, 2-0-0-0, <i>archi</i> (2 ^η έκδοση 1791) |
| 41. «του Διός» | Ντο μείζονα | 551 | 1788 | 1-2-0-2, 2-2-0-0, <i>timp, archi</i> |

Κοντσέρτα για πιάνο

| Αριθμός | Τονικότητα | KV | Έτος | Ενορχήστρωση |
|-------------------------|-----------------|-----|------|---|
| 17. | Σολ μείζονα | 453 | 1784 | 1-2-0-0, 2-0-0-0, <i>solo piano, archi</i> |
| 18. | Σιβ μείζονα | 456 | 1784 | 1-2-0-2, 2-0-0-0, <i>solo piano, archi</i> |
| 19. | Φα μείζονα | 459 | 1784 | 1-2-0-2, 2-0-0-0, <i>solo piano, archi</i> |
| 20. | ρε ελάσσονα | 466 | 1785 | 1-2-0-2, 2-2-0-0, <i>timp., solo piano, archi</i> |
| 21. | Ντο μείζονα | 467 | 1785 | 1-2-0-2, 2-2-0-0, <i>timp., solo piano, archi</i> |
| 22. | Μιβ μείζονα | 482 | 1785 | 1-0-2-2, 2-2-0-0, <i>timp., solo piano, archi</i> |
| 23. | Λα μείζονα | 488 | 1786 | 1-0-2-2, 2-0-0-0, <i>solo piano, archi</i> |
| 24. | ντο ελάσσονα | 491 | 1786 | 1-2-2-2, 2-2-0-0, <i>timp., solo piano, archi</i> |
| 25. | Ντο μείζονα | 503 | 1786 | 1-2-0-2, 2-0-0-0, <i>timp., solo piano, archi</i> |
| 26. «της στέψεως» | Ρε μείζονα | 537 | 1788 | 1-2-0-2, 2-0-0-0, <i>timp., solo piano, archi</i> |
| 27. | Σιβ μείζονα | 595 | 1791 | 1-2-0-2, 2-0-0-0, <i>solo piano, archi</i> |

Η ενορχήστρωση διέφερε ελαφρώς ανάλογα με το είδος. Στα εκκλησιαστικά έργα του Mozart προστίθενται συχνά τρία τρομπόνια (*Μεγάλη Λειτουργία σε ντο ελάσσονα, Ρέκβιεμ*) και κόρνο ντι μπασέτο (*Ρέκβιεμ*). Στις όπερες του υπάρχει προσθήκη τριών τρομπονιών (*Ντον Τζοβάνι, Μαγικός Αυλός*) και περισσότερο ασυνήθιστων οργάνων όπως, τρίγωνο, πιάτα και νταούλι (*Η Αρπαγή από το Σεράι*), μαντολίνο (*Ντον Τζοβάνι*), μπάσο κλαρινέτο και κόρνο ντι μπασέτο (*Η Μεγαλοψυχία του Τίτου*), γκλόκενσπιλ και πίκολο (*Μαγικός Αυλός*), ενώ σταθερό ήταν το μέρος του τσέμπαλου για τα μέρη ρετσιτατίβι.⁵³

⁵³ Bekker, *Η ορχήστρα*, 65.

3.3 Η ενορχήστρωση της Σονάτας KV 457 ως συμφωνία

Παρ. 10. W.A. Mozart, Συμφωνία σε Ρε μείζονα «Χάφνερ» KV385, πρώτο μέρος, μ. 1-8.

Βασική αρχή στην προσπάθεια ενορχήστρωσης από πιάνο σε ορχήστρα, δεν ήταν η μίμηση του πιάνου, αλλά η προσαρμογή των πιανιστικών ιδιωμάτων στα χαρακτηριστικά της ορχήστρας.⁵⁴

Η αρχή της συμφωνίας γίνεται με ένα ορχηστρικό *tutti* και *unisono*, γνωστό και ως «*premier coup d'archet*».⁵⁵ Το αντιθετικό μοτίβο σε δυναμική *piano* που ακολουθεί στα μ. 3-4, το οποίο μοιάζει αρκετά με τον αναστεναγμό του Μάνχαϊμ,⁵⁶ ανατίθεται στα έγχορδα με εξαίρεση τα *bassi*. Παρόμοια ενορχήστρωση παρουσιάζεται στα μ. 1-8 στο πρώτο μέρος της Συμφωνίας σε Ρε μείζονα «Χάφνερ» KV385.

Στη συνέχεια οι πυκνές εναλλαγές *forte* και *piano*, τονίζονται ενορχηστρωτικά χρησιμοποιώντας *tutti* στα *forte*. Στο μ. 13, προστίθεται και το φαγκότο, διπλασιάζοντας τον μπάσο, ενισχύοντας έτσι την επικρατούσα δυναμική *forte*. Άξιος αναφοράς είναι επίσης ο διάλογος μεταξύ της ομάδας των ξύλινων και των βιολιών στα μ. 12-16. Το μ. 17

ενορχηστρώνεται με παρόμοιο τρόπο με τα μ. 95-96 στο πρώτο μέρος της Συμφωνίας σε Ρε μείζονα «της Πράγας» KV 508. Στο μ. 21 το κύριο μουσικό υλικό ανατίθεται στα βιολιά, διπλασιασμένο στην οκτάβα. Στα πνευστά υπάρχουν νότες της αρμονίας που εννοούνται από το αρχικό μουσικό κείμενο.

Η άρθρωση χρησιμοποιείται ως ενορχηστρωτικό εργαλείο στα μ. 21-22. Η χρήση της *legato* άρθρωσης ανά δύο χρόνους στο μ. 21 και ανά τέσσερις χρόνους στο μ. 22 συμβάλει στην εκτέλεση ενός φυσικού και εκφραστικού *diminuendo* προς την δυναμική *piano* στο μ. 23.⁵⁷

Παρ. 11. W.A. Mozart, Συμφωνία σε Ρε μείζονα "της Πράγας" KV 508, πρώτο μέρος, μ. 95-96.

⁵⁴ Adler, *The Study of Orchestration*, 668.

⁵⁵ Michels, *Άτλας της μουσικής*, τόμ. 2, 419.

⁵⁶ Parr, "The Sonata," παρα. 10.

⁵⁷ Hermann Scherchen, *Εγχειρίδιο Διευθύνσεως Ορχήστρας* (Αθήνα: Νάσος, 1989), 54.

Στο μ. 23 υπάρχει διαφοροποίηση στην ενορχήστρωση τόσο με την προσθήκη του φαγκότου σε δυναμική *piano*, όσο και με την νέα άρθρωση (*pizzicato*) στα *bassi*. Από τα μ. 26-29 έχουμε ένα μικρό ενορχηστρωτικό *crescendo* με την σταδιακή προσθήκη οργάνων, αλλά και ένα μικρό «διάλογο» στα μ. 27-28 μεταξύ των πρώτων και των δεύτερων βιολιών. Στα μ. 30-34, ο πρωταγωνιστικός ρόλος των πνευστών (φλάουτο και όμποε), είναι χαρακτηριστικός των έργων του Mozart εκείνης της περιόδου, όπου τα πνευστά αρχίζουν να χειραφετούνται. Παρόμοιο απόσπασμα εντοπίζεται στο πρώτο μέρος της *Συμφωνίας αρ.40 KV 550*.

Παρ. 12. W.A. Mozart, *Συμφωνία σε σολ ελάσσονα KV 550*, πρώτο μέρος, μ. 72-76.

Η Δ.Θ.Ο αρχίζει με μία πιο λιτή ενορχήστρωση, όπου τον ρόλο της συνοδείας αναλαμβάνουν τα δεύτερα βιολιά, ενώ την *soprano* μελωδία τα πρώτα βιολιά και την *basso* μελωδία το φαγκότο. Η λιτή ενορχήστρωση διακόπτεται στο μ. 44 από ένα *tutti*, ενώ ακολουθούν στη δυναμική *piano* μόνο τα έγχορδα, τα οποία ενισχύονται στο μ. 47 από τα χαμηλότερα ξύλινα (κλαρινέτο και φαγκότο), προσδίδοντας ένα πιο σκούρο χρώμα.

Τα μέτρα 51-55 αποτελούν μία ενορχηστρωτική πρόκληση, η οποία αντιμετωπίζεται διανέμοντας αυτή την δύσκολη πιανιστική φιγούρα στην χαμηλή περιοχή ανάμεσα στα έγχορδα.⁵⁸ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ζήτημα της σημειογραφίας, καθώς την εποχή του Mozart εκτός από τα τρίηχα, δεν υπήρχε τρόπος αναπαράστασης παραλλαγών αυτών. Έτσι τα τρίηχα με τις δύο νότες ενωμένες γράφονταν ως όγδοο παρεστιγμένο μαζί με δέκατο έκτο. Η διατήρηση της πρακτικής αυτής μέχρι και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα επιβεβαιώνεται από έργα του F.Schubert, όπου φαίνεται η πρόθεση του συνθέτη και της πρακτικής της εποχής.⁵⁹ Παρόλα αυτά, για λόγους απλοποίησης, επιλέχθηκε η σύγχρονη σημειογραφία.

⁵⁸ Adler, *The Study of Orchestration*, 159.

⁵⁹ Βλαδίμηρος Συμεωνίδης, *Συνοπτικές σημειώσεις μαθήματος: Εισαγωγή στο βασικό συμφωνικό ρεπερτόριο – Από τον J. Haydn στον G. Mahler* (σημειώσεις μαθήματος, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2020).



Παρ. 13. F.Schubert, *Winterreise*, IV. *Erstarrung*.

Παρ. 14. Η ενορχήστρωση στα μ. 51-53 της Σονάτας σε ντο ελάσσονα KV 457 ως συμφωνία.

Στο μ. 56 δημιουργείται ένας μικρός διάλογος μεταξύ πνευστών και εγχόρδων, ενώ η προσθήκη του κόρνου στο μ. 58 σηματοδοτεί με εμφατικότερο τρόπο το πτωτικό σχήμα, το τέλος της Δ.Θ.Ο και την έναρξη του καταληκτικού τμήματος. Το κόρνο αξιοποιείται σε έναν νέο ρόλο, αυτόν του ισοκράτη που αναζητεί κοινές νότες μεταξύ της εναλλασσόμενης αρμονίας, ενώ παράλληλα η προσθήκη ξύλινων από τα βαθύτερα στα ψηλότερα (κλαρινέτο, όμποε, φλάουτο), δημιουργεί ένα ενορχηστρωτικό *crescendo*. Στο μ. 67-70 υπάρχει ένας διάλογος μεταξύ των πρώτων και των δεύτερων, καταλήγοντας στα μ. 71-73 σε ένα *fugato*. Σε αυτό εμφανίζονται από την μία πλευρά τα βιολιά και από την άλλη το κόρνο, τα φαγκότα, τις βιόλες και τα *bassi*.

Η Επεξεργασία ξεκινά με μία γνώριμη ενορχήστρωση, με την διαφοροποίηση να έρχεται στο μ. 79 όπου η μελωδία, που ήδη έχει παρουσιαστεί στα πρώτα βιολιά στο μ. 23-26, ανατίθεται πλέον στο όμποε. Στο μ. 83- 94 αρχίζει ένα μέρος της Επεξεργασίας σε *forte* το οποίο αποτυπώνεται με ένα διαρκές *tutti*. Τα δεξιότεχνικά περάσματα σε τρίχηλα άλλοτε ανατίθενται στις βιόλες και τα *bassi* (μ. 83-84, μ. 87-88), ενώ αυτές οι ομάδες εναλλάσσουν μεταξύ τους το αρχικό θεματικό υλικό. Τα τρίχηλα αυτά απλοποιούνται στα μετέπειτα μέτρα (μ. 89-94), προσαρμοσμένα στο ορχηστρικό ιδίωμα.⁶⁰ Σε αυτά τα μέτρα πλέον συμμετέχουν και τα ξύλινα, τα οποία προστίθενται από τα χαμηλότερα στα υψηλότερα, δημιουργώντας μέσω της ενορχήστρωσης μία κορύφωση. Άξιος αναφοράς είναι ο αντιχρονισμός στο μ. 85 από ομάδα πνευστών (κόρνο, φαγκότο και κλαρινέτο), προσδίδοντας ρυθμική διαφοροποίηση και ένταση. Στο μ. 95 έχουμε σε δυναμική *piano* ένα διάλογο από

⁶⁰ Adler, *The Study of Orchestration*, 162.

πρώτα βιολιά, δεύτερα βιολιά και βιόλες, ενώ στην δυναμική *pianissimo* που ακολουθεί, προστίθενται τα *bassi* και τα χαμηλότερα ξύλινα (κλαρινέτο και φαγκότο).

Η Επανέκθεση ενορχηστρώνεται στην αρχή με παρόμοιο τρόπο με την Έκθεση, με σημεία διαφοροποίησης. Το φαγκότο μπαίνει νωρίτερα από το αναμενόμενο (μ. 108), ενώ έχει μία ρυθμικά διαφοροποιημένη μελωδία (μ. 112-117). Οι βιόλες παρουσιάζουν μία νέα δευτερεύουσα μελωδία, η οποία προέρχεται από τις νότες της αρμονίας (μ. 108-109), η οποία ενισχύεται στο μ. 110-111 από το φαγκότο. Επίσης τα ψηλότερα ξύλινα (φλάουτο, όμποε) έχουν πιο ενεργό ρόλο, διπλασιάζοντας στην οκτάβα την μελωδία στο μ. 110-111, δημιουργώντας μία νέα μελωδία στο μ. 116-117 και έχοντας την κύρια μελωδία στο μουσικά καινούργιο τμήμα στα μ. 121-125.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το *fugato* στα μ. 118-120, καθώς «σε ένα πιανιστικό έργο με αντιστικτικά σημεία, μπορούν να αξιοποιηθούν οι αναρίθμητες δυνατότητες της ορχήστρας»⁶¹. Έτσι οι τρεις είσοδοι της μελωδίας αποτυπώνονται και από διαφορετικές ομάδες οργάνων.

Στα μ. 126-129, αντί για τα υψηλότερα ξύλινα όπως στα μ. 30-33, έχουμε τα χαμηλότερα (κλαρινέτο και φαγκότο). Η αλλαγή έρχεται στο μ. 131 όπου έχουμε φλάουτο και κλαρινέτο, ιδιαίτερα συνήθης συνδυασμός σε μελωδίες στα έργα του Mozart, να έχουν την ψηλότερη μελωδία, ενώ την χαμηλότερη το φαγκότο, αρχικά με τα τσέλα και στη συνέχεια με την προσθήκη των κοντραμπάσων.

Στα μ. 143 (φλάουτο, πρώτα βιολιά, φαγκότο) και μ. 148 (κλαρινέτο, πρώτα βιολιά, φαγκότο) χρησιμοποιείται το «βιεννέζικο *unisono*»,⁶² δηλαδή ο τριπλασιασμός της μελωδίας σε διαφορετικές οκτάβες. Στα μ. 149-152 υπάρχει ρυθμική διαφοροποίηση στα χάλκινα δημιουργώντας περισσότερη ένταση, ενώ στο μ. 155 το πτωτικό σχήμα στο κόρνο ενισχύει για μία ακόμη φορά την αίσθηση τέλους της Δ.Θ.Ο. Οι τρομπέτες και τα τύμπανα στα μ. 160-161 μιμούνται το ρυθμικό σχήμα των βιολιών, προσδίδοντας περισσότερη δραματικότητα προς το τέλος του έργου. Αυτές οι ρυθμικές μιμήσεις υπάρχουν στα κόρνα και στις τρομπέτες στα μ. 167 και μ. 173 επίσης για λόγους έμφασης. Μία άλλη ρυθμική διαφοροποίηση είναι οι βιόλες στα μ. 156-161, προσδίδοντας ακόμη περισσότερη ένταση στη συνοδεία.

Στα μ. 176-185 το μη τυπικό κλείσιμο της μορφής σονάτας ακολουθεί μία λιγότερο τυπική ενορχήστρωση. Η πιανιστική φιγούρα έχει μεταγραφτεί προσαρμοσμένη στο ορχηστρικό ιδίωμα στα πρώτα βιολιά (*foreground*). Οι βιόλες, τα *bassi* και το φαγκότο έχουν τη γραμμή του μπάσου (*middleground*), ενώ οι τρομπέτες και τα τύμπανα επιβεβαιώνουν την τετράμετρη φράση (*background*).⁶³ Στα τελευταία τέσσερα μέτρα τον πρωτεύοντα ρόλο έχουν οι βιόλες, αποδίδοντας το μυστήριο και σκοτεινό κλείσιμο.

⁶¹ Adler, *The Study of Orchestration*, 672.

⁶² Συμεωνίδης, *Συνοπτικές σημειώσεις μαθήματος ενορχήστρωσης I-II*.

⁶³ Stephan McAdams, Meghan Goodchild, and Kit Soden, "A Taxonomy of Orchestral Grouping Effects Derived from Principles of Auditory Perception," *Music Theory Online* 28, no. 3 (September 2022).

3.4 Η ενορχήστρωση της Σονάτας KV 457 ως κοντσέρτο για πιάνο

Η μετατροπή της Σονάτας σε ντο ελάσσονα KV 457 σε κοντσέρτο για πιάνο δεν γίνεται υπό το πρίσμα μίας συνθετικής προσέγγισης, αλλάζοντας τη δομή του έργου φέρνοντας την πιο κοντά στη μορφή κοντσέρτο, αλλά μίας αμιγώς ενορχηστρωτικής που δεν αλλάζει το αρχικό κείμενο. Η προσέγγιση αυτή επικουρείται από την ίδια την δομή της Σονάτας, στην οποία στο μ. 19 εμφανίζεται ξανά αυτούσιο το αρχικό θέμα.

Στο μ. 19 και για τα επόμενα 4 μέτρα, το μουσικό υλικό ανατίθεται αποκλειστικά στο πρωτοεμφανιζόμενο πιάνο, ώστε να καθιδρύσει καταρχάς την παρουσία του. Γενική αρχή είναι πως σε περάσματα δεξιοτεχνίας, η ενορχήστρωση συχνά αραιώνει ή διαφοροποιείται (π.χ. *pizzicato* στα έγχορδα) για να επιτρέψει στο πιάνο να ακουστεί καθαρά και να αναδειχθεί. Στο μ. 23 έχουμε είσοδο των εγχόρδων σε συνοδευτικό ρόλο σε «ελαφριά συνοδεία»,⁶⁴ μία τυπική λειτουργία στα κοντσέρτα για πιάνο του Μότσαρτ. Στο μ. 27 έχουμε διπλασιασμό της κύριας μελωδίας του πιάνου από τα δεύτερα βιολιά, όμως μία οκτάβα χαμηλότερα, ώστε να μην καταλαμβάνουν την ίδια περιοχή και αποδυναμώσουν το πιάνο. Στο μ. 31 υπάρχει ένας πυκνός διάλογος μεταξύ του πιάνου και των εγχόρδων, όπου στο τέλος επικρατεί το πρώτο.

Η διαλεκτική σχέση συνεχίζεται στην Δ.Θ.Ο., όπου τα έγχορδα έχουν συνοδευτικό ρόλο και το πιάνο συνομιλεί με το φαγκότο. Έτσι το πιάνο έχει διττό ρόλο, τόσο συνοδευτικό, όσο και πρωτεύοντα. Στο μ. 40 προστίθενται τα *bassi*, προσδίδοντας ενορχηστρωτική ποικιλία σε δύο όμοιες τετράμετρες φράσεις. Στα μ. 44-50 η ορχήστρα έχει μετά από αρκετή ώρα ένα μικρό *tutti* μέρος, το οποίο διακόπτεται από



The image shows a musical score for piano and strings. It consists of several staves. The top two staves are for the piano, with a treble clef and a piano (p) dynamic marking. The bottom two staves are for the strings, with a bass clef and a piano (p) dynamic marking. The score shows a sequence of notes and rests, with some dynamic markings like *pp* and *f*.

την δεξιοτεχνική κίνηση του πιάνου (μ. 51-55). Τον κατιόντα αρπισμό στα έγχορδα (μ. 44) μιμείται στο αμέσως επόμενο μέτρο το πιάνο στο αριστερό χέρι. Πρόκειται για μία ενορχηστρωτική προσθήκη που δεν υπάρχει στο αυθεντικό κείμενο, προσθέτοντας διαλεκτικότητα με την ορχήστρα και ρυθμική διαφοροποίηση.⁶⁵ Στο μ. 56 υπάρχει ένα πυκνός διάλογος μεταξύ της ορχήστρας και του πιάνου, εμπνευσμένος από το *Κοντσέρτο για πιάνο αρ.25 σε Ντο μείζονα KV 503*. Στο μ. 63 η ορχήστρα ενισχύει το *forte* του πιάνου, φροντίζοντας όμως να μην καλύπτει την ίδια περιοχή της μελωδίας του πιάνου. Στο μ. 70 έχουμε τον διπλασιασμό σε οκτάβα της μελωδίας, για περισσότερη έμφαση, ενώ στο μ. 71-72 το *stretto* γίνεται μεταξύ του πιάνου και της ορχήστρας.

Παρ. 15. W.A. Mozart, *Κοντσέρτο για πιάνο αρ.25 σε Ντο μείζονα KV 503*, πρώτο μέρος, μ.120.

Στην Επεξεργασία, ο ρόλος του πιάνου αλλάζει άρδην και γίνεται κατεξοχήν συνοδευτικός και συμπληρωματικός. Εξάλλου τα μουσικά σχήματα των τριήχων είναι κυρίως πιανιστικές φιγούρες, διπλασιασμένες στην οκτάβα για έμφαση, προσδίδοντας

⁶⁴ Adler, *The Study of Orchestration*, 624.

⁶⁵ό.π., 627.

ηχοχρωματική ποικιλία.⁶⁶ Η αλλαγή έρχεται στο μ. 95 όπου το πιάνο αποκτάει και πάλι ρόλο στο προσκήνιο σε διάλογο με τα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες.

Στην Επανεκθεση, η ενορχήστρωση διαφοροποιείται αισθητά από την Έκθεση, καθώς ο διάλογος πιάνου με ορχήστρα γίνεται πιο πυκνός. Αυτό καταφαίνεται στα μ. 100-107, όπου η δυναμική *forte* ανατίθεται στην ορχήστρα και η δυναμική *piano* στο πιάνο με τη συνοδεία από τα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες. Ορχήστρα και πιάνο ενώνονται στο μ. 108, ενώ η ζεύξη αυτή διακόπτεται στο μ. 118, όπου το *fugato* ανατίθεται αποκλειστικά στην ορχήστρα, ώστε να αναδείξει τις δυνατότητες της.⁶⁷ Στο μ. 126-138 η διαφοροποίηση από την Έκθεση είναι ακόμη πιο έντονη, καθώς τις μελωδίες στην χαμηλότερη περιοχή τις αναλαμβάνει το πιάνο, ενώ τις ψηλότερες τα όργανα της ορχήστρας. Στα μ. 139-148 έχουμε δύο τμήματα στα οποία αναπτύσσονται ξανά ελεύθερα η ορχήστρα (μ. 139-144) και το πιάνο (μ. 145-148). Η ένωση γίνεται στο μ. 149, με πρωταγωνιστή το δεξιοτεχνικό πέρασμα του πιάνου. Στα μ. 162-175, ο διάλογος πυκνώνει ακόμη περισσότερο μεταξύ ορχήστρας και του σολιστικού οργάνου, σχεδόν σε κάθε ένα μέτρο, καταλήγοντας σε αποφόρτιση στα μ. 176-185 με κύριο πρωταγωνιστή το πιάνο. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης τα βιολιά στα μ. 168-173, τα οποία σε αντίθεση με την ενορχήστρωση της *Σονάτας ως Συμφωνία* όπου έχουν το κύριο θεματικό υλικό, εδώ έχουν ρόλο ισοκράτη (*pedal*). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η *Coda* εδώ θυμίζει αρκετά το *Κοντσέρτο σε ντο ελάσσονα KV 491*, παρά το γεγονός ότι υπάρχει *tutti*, το πιάνο έχει μία δεξιοτεχνική φιγούρα και κλείνει μαζί με την ορχήστρα σε *pianissimo*.

Παρ. 16. W.A. Mozart, *Κοντσέρτο σε ντο ελάσσονα KV 491*, μ. 521-523.

⁶⁶ Adler, *The Study of Orchestration*, 613.

⁶⁷ό.π., 613.

4. Ερμηνεία

4.1 Εισαγωγή

Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα δεν είχε παγιωθεί ο όρος της μουσικής ερμηνείας, αλλά επικρατούσαν οι όροι της εκφοράς (*Vortrag*) και της απόδοσης (*Aufführung*). Η παρτιτούρα δεν ήταν η «υπερβατική υποκειμενική έκφραση» του συνθέτη, αλλά ένα σχετικά σαφώς ορισμένο σύστημα βασισμένο σε μία κοινή μουσική γλώσσα και στον ορθό λόγο.⁶⁸ Ο μουσικός εκτελεστής, όπως ένας ρήτορας, όφειλε να εκφέρει με τη μέγιστη ευγλωττία τα σχήματα της μουσικής γλώσσας. Ακόμα απηχούσαν έννοιες του Μπαρόκ, όπως τα μουσικά ρητορικά σχήματα (*Figurenlehre*) και η μουσική ρητορική (*musica poetica*), τα οποία προσέδιδαν στη μουσική έναν περισσότερο αντικειμενικό χαρακτήρα, σε αντίθεση με την υποκειμενικότητα, την έντονη συναισθηματικότητα και τη δεξιοτεχνία που χαρακτηρίζουν τον ρομαντισμό.⁶⁹

Η μουσική καλλιέργεια ήταν τόσο σημαντική, ώστε ο εκτελεστής μπορούσε να χρησιμοποιήσει κάθε μέσο προς επίτευξη του σκοπού αυτού, συμπεριλαμβανομένης της επέμβασης πάνω στο ίδιο το μουσικό κείμενο (π.χ. προσθήκης ποικιλιμάτων, αλλαγή χρωματισμών, *tempo*, άρθρωσης), το οποίο μπορεί να παραλλάσσει. Αυτό το γεγονός έρχεται σε αντίθεση με το μεταγενέστερο ιδανικό του *Werktreue*.⁷⁰

Τον σύγχρονο ερμηνευτή δεν απασχολεί μόνο η τεχνική εκτέλεση ενός έργου, αλλά και η όσο το δυνατόν πληρέστερη και αυθεντική ερμηνεία του. Η ερμηνεία της μουσικής γίνεται ακόμη πιο σύνθετη όταν πρόκειται για μουσική που ανήκει σε ιστορικές περιόδους απομακρυσμένες από εμάς, όπως η μουσική του Κλασικισμού, περιλαμβάνοντας περιορισμένες ερμηνευτικές οδηγίες. Όσο σε πιο απομακρυσμένες χρονικά από το σήμερα μουσικές περιόδους πηγαίνουμε (π.χ. Κλασικισμός, Μπαρόκ, Αναγέννηση), τόσο παράμετροι όπως οι δυναμικές, στολίδια, άρθρωση και φραζάρισμα επαφίονταν στην παράδοση και στην αισθητική του εκτελεστή.⁷¹ Όπως αναφέρει ο Θ. Κίτσος, «πριν τη βιομηχανική επανάσταση και την ορχήστρα-εργοστάσιο, η μουσική είχε έναν περισσότερο “χειροποίητο” χαρακτήρα».⁷²

Ειδικότερα, εφόσον για την ερμηνεία της *Σονάτας σε ντο ελάσσονα* δεν διαθέτουμε οπτικοακουστικό υλικό (π.χ. *Shostakovich plays Shostakovich*)⁷³ ή κάποιο άλλο τεκμήριο (π.χ. *Haydn plays Haydn*)⁷⁴, τότε η προσέγγισή μας βασίζεται σε τρεις κύριες μεθόδους, από πρωτογενείς πηγές:

⁶⁸ Τσούχλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 110.

⁶⁹ Κούντουρας, *Εισαγωγή στην ερμηνεία της μουσικής μπαρόκ*, 101-107.

⁷⁰ Τσούχλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 111.

⁷¹ Σίμος Παπάνας, διάλεξη στο πλαίσιο του μαθήματος *Μουσική Ερμηνεία και Ανάλυση*, διδ. Χάρδας, Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, Οκτώβριος 2024.

⁷² Θεόδωρος Κίτσος, διάλεξη στο πλαίσιο του μαθήματος *Μουσικά Σύνολα: Παλαιά Μουσική*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Δεκέμβριος 2024.

⁷³ https://www.youtube.com/watch?v=KD4_3yLsw1Y

⁷⁴ https://www.youtube.com/watch?v=_BIUfQqYvJQ

1. οδηγίες ή μαρτυρίες του ίδιου του συνθέτη για ευρύτερες πρακτικές που προτιμούσε (π.χ. αλληλογραφία του Mozart).
2. Η μελέτη των ερμηνευτικών πηγών της εποχής, όπως τα μουσικοθεωρητικά έργα του Johann Joachim Quantz για φλάουτο (1752), του Leopold Mozart για βιολί (1756), του François Couperin (1716) και του Carl Philipp Emanuel Bach για πληκτροφόρα (1753, 1762).
3. Η συστηματική ανάλυση της παρτιτούρας, η οποία μπορεί να αποκαλύψει πληροφορίες σχετικά με την ερμηνευτική προσέγγιση που απαιτεί το έργο.⁷⁵

Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και τέταρτη μέθοδο, από δευτερογενείς πηγές, όπως:

4. Μουσικολογικές μελέτες, οι οποίες ερευνούν διαφορετικές προσεγγίσεις ερμηνείας και «σχολές» (Howat, Walls, Kochevitsky).



Εικ. 6. Η Αυλή του φιλόμουσου Φρεδερίκου του Β' της Πρωσίας ως τόπος καλλιτεχνικής ώσμωσης: ο βασιλιάς στο φλάουτο, ο C. P. E. Bach στο τσέμπαλο και ο J. Quantz εντός του κάδρου. Πηγή: Lerch-Καλαβρυτινού κ.ά., Ιστορία της δυτικής έντεχνης μουσικής, 273.

⁷⁵ Συμεωνίδης, *Συνοπτικές σημειώσεις μαθήματος: Εισαγωγή στο βασικό συμφωνικό ρεπερτόριο*.

4.2 Η εύρεση του *tempo giusto* για την Σονάτα KV 457

Στη μουσική του δεύτερου μισού του 18^{ου} αιώνα, η εύρεση του «σωστού» *tempo* (*tempo giusto*) ήταν θεμελιώδης για την μουσική ερμηνεία. Σύμφωνα με τον Quantz: «Όποιος γνωρίζει πόσα εξαρτώνται από το ορθό *tempo* που απαιτεί κάθε κομμάτι και πόσο μεγάλα λάθη μπορούν να προέλθουν από εκεί, διόλου δεν αμφιβάλλει σχετικά με την παραπάνω αναγκαιότητα».⁷⁶

Αντικατοπτρίζοντας το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο, το «ορθό» *tempo* είναι ζήτημα «καλού γούστου», «καλής» και «αρμόζουσας εκφοράς», τα οποία μπορούν να οριστούν αντικειμενικά. Αυτή η προσέγγιση έρχεται σε ρητή αντίθεση με τη ρομαντική και σύγχρονη πρακτική, όπου η εύρεση του *tempo* καθίσταται ζήτημα προσωπικής ερμηνείας, έκφρασης και προσωπικότητας του εκτελεστή (π.χ. Glenn Gould).

Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι η εφεύρεση του μετρονόμου από τον βιεννέζο Maelzel ήρθε αργότερα (1815), αντιλαμβανόμαστε ότι μία συζήτηση περί «ορθότητας» του *tempo* δεν μπορεί να είναι μήτε εύκολη, μήτε αντικειμενική. Εκείνη την εποχή υπάρχουν δύο διαφορετικές προσεγγίσεις, οι οποίες σε γενικές γραμμές ορίζονται ως δύο:

- Αυτή του Kirnberger, η οποία όντας παλαιότερη, αυστηρότερη και συνδεδεμένη με τον κύκλο του *J.S.Bach*, σχετίζει σαφώς το *tempo giusto* με το μέτρο (*Taktart*) του έργου. Έτσι θα λέγαμε ότι το *tempo* εξαρτάται από ένα «παραδοσιακό ρεπερτόριο μέτρων».
- Αυτή των Quantz, L.Mozart, Tuerk, η οποία όντας περισσότερη επίκαιρη εκείνη την εποχή και συνδεδεμένη με το *stile galante*, σχετίζει το *tempo giusto* με τις ιταλικές ενδείξεις στην αρχή ενός κομματιού (π.χ. *Adagio assai*, *Adagio*, *Allegretto*, *Presto*).⁷⁷

Αυτές οι προσεγγίσεις μπορεί να επιφέρουν διαφορετικές αποφάσεις. Ο σύγχρονος ερμηνευτής δεν χρειάζεται να επιλέξει μόνο μία προσέγγιση, αλλά αντιθέτως να αξιολογεί όλα αυτά τα στοιχεία για την ορθότερη επιλογή του *tempo*. Από τα μουσικοθεωρητικά συγγράμματα της εποχής καταλήγουμε ότι οι σημαντικότερες παράμετροι είναι οι εξής:

| |
|--|
| 1. Το μέτρο του έργου |
| 2. Η ιταλική ένδειξη στην αρχή του έργου |
| 3. Οι ρυθμικές αξίες που κυριαρχούν στο έργο |
| 4. Το ευρύτερο ύφος της σύνθεσης, λαμβάνοντας στοιχεία όπως: <ul style="list-style-type: none">i. η καταγωγή του συνθέτηii. ο σκοπός της σύνθεσης/χώρος εκτέλεσηςiii. σύνδεση με κάποιον δημοφιλή γαλλικό χορό της εποχής⁷⁸ |

⁷⁶ Τσούχλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 70.

⁷⁷ Τσούχλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 69.

⁷⁸ό.π., 75.

Σύμφωνα με αυτές τις παραμέτρους λαμβάνουμε από το πρώτο μέρος της Σονάτας σε ντο ελάσσονα KV 457 τις εξής πληροφορίες:

| | |
|--------------------|---|
| 1. Μέτρο | C (4/4) |
| 2. Ιταλική Ένδειξη | Allegro molto |
| 3. Ρυθμικές Αξίες | Αρμονικός ρυθμός= ανά μισό Μικρότερες ρυθμικές αξίες= όγδοο και τρίηχα |
| 4. Ύφος | Οργανική Μουσική, Σονάτα/ Κοντσέρτο για πιάνο |

Ως προς το μέτρο του έργου, αυτό ορίζεται ως C (4/4). Σύμφωνα με τον Kirnberger, όσο μεγαλύτερη ως μονάδα έχουν τα μέτρα, τόσο πιο γρήγορα εκτελούνται. Έτσι τα 4/4, τα οποία ανήκουν στην κατηγορία των απλών ζυγών μέτρων τεσσάρων χρόνων, θα εκτελεστούν πιο γρήγορα από τα 2/2, αλλά πιο αργά από τα 12/8.⁷⁹

Ως προς την ιταλική ένδειξη, παρατηρείται μία αμφισημία. Από κάποια χειρόγραφα του Mozart, δηλαδή τον κατάλογο έργων και αντίγραφο του έργου, υπάρχει η σημείωση *Allegro*,⁸⁰ κάτι που ίσως υποδηλώνει μια βαρύτερη και πιο δραματική προσέγγιση. Αντίθετα οι πρώτες εκδόσεις του έργου (1785, 1805, 1829) όλες φέρουν την ένδειξη *Molto Allegro*. Είναι αδύνατον να ξέρουμε αν αυτές οι αλλαγές έγιναν σύμφωνα με τις επιθυμίες του συνθέτη, οπότε η τελική απόφαση πρέπει να έρθει σε συνάρτηση με τις υπόλοιπες παραμέτρους.

Σύμφωνα με τον Quantz, τα *tempi* χωρίζονται σε τέσσερις βασικές κατηγορίες με βάση τον χτύπο της καρδιάς ενός υγιούς ανθρώπου, ήτοι 80 χτύποι ανά λεπτό:

| | | |
|----------------------|---------|-----|
| <i>Adagio Assai</i> | Όγδοο | 40 |
| <i>Adagio</i> | Όγδοο | 80 |
| <i>Allegretto</i> | Τέταρτο | 80 |
| <i>Allegro assai</i> | Τέταρτο | 160 |

ενώ προσθέτει και μία επιπλέον ενδιάμεση κατηγορία⁸¹:

| | | |
|----------------|---------|-----|
| <i>Allegro</i> | Τέταρτο | 120 |
|----------------|---------|-----|

Ως προς τις ρυθμικές αξίες, αυτές που κυριαρχούν είναι τα όγδοα και τα τρίηχα, με συνηθέστερη αλλαγή αρμονικού ρυθμού ανά μισό. Ο Quantz συμβουλεύει τον επίδοξο ερμηνευτή να επιλέγει *tempo* με βάση τη δυνατόν πιο ομοιόμορφη εκτέλεση του δυσκολότερου σημείου του έργου.⁸² Στη δική μας περίπτωση αυτό είναι το

⁷⁹ Τσούχλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 76.

⁸⁰ Wolf, "The Rediscovered Autograph of Mozart's Fantasy and Sonata in C Minor," 40.

⁸¹ Τσούχλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 80-83.

⁸²ό.π., 90.

σημείο των τριήχων στις βιόλες και τα bassi στο μ. 165-166.



Παρ. 17. Το πιο απαιτητικό σημείο, στα πρώτα και στα δεύτερα βιολιά στο μ. 165.

Ως προς το ύφος του έργου, πρόκειται για οργανικό έργο, γεμάτο με δραματικές αντιθέσεις ήδη από τα πρώτα μέτρα της Έκθεσης.⁸³

Συνεπώς, σύμφωνα με τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο ανήκει στην κατηγορία όπου το τέταρτο ισούται με 160.

⁸³ Τσούγλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 89.

4.3 Ερμηνευτικά ζητήματα της Σονάτας KV 457 για πιάνο

Στα κοντσέρτα για πιάνο της βιεννέζικης περιόδου, ο Mozart δεν λειτουργεί μόνο ως σολίστας και συνθέτης, αλλά αναλαμβάνει ρόλο συντονισμού της ορχήστρας, σύμφωνα με τις εκτελεστικές πρακτικές του ύστερου 18ου αιώνα. Το πιάνο οδηγεί τη ροή της μουσικής στα σημεία μετάβασης, στις κορυφώσεις δυναμικής, στις καντέντσες, στις τρίλιες πριν από τις πτώσεις και στα σημεία όπου το πιάνο έρχεται στο προσκήνιο (*display episodes*). Αυτό δεν συνιστά διεύθυνση με τη νεότερη έννοια του όρου, αλλά καθοδήγηση μέσω του μουσικού υλικού, όπου ο σολίστας ελέγχει συνολικά το μουσικό αποτέλεσμα και λειτουργεί με την ορχήστρα ως ενιαίο σώμα.⁸⁴

Γενική ερμηνευτική οδηγία αποτελεί η επιδίωξη του πληκτροφόρου για «τραγουδιστό» (*cantabile*) παίξιμο και ο όμορφος ήχος, παραγόμενος από την ποιότητα της επαφής με το πλήκτρο.⁸⁵

Ο C. P. E. Bach προσδιόρισε τρία βασικά χαρακτηριστικά για την ερμηνεία της μουσικής για πληκτροφόρα όργανα:

- 1 Σωστός δακτυλισμός
- 2 Ορθή εκφραστική απόδοση
- 3 Χρήση στολισμών, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση σε αυτό το στοιχείο.⁸⁶

Ο εκτελεστής μπορεί να χρησιμοποιήσει διαφορετική άρθρωση σε κάθε χέρι (π.χ. το ένα *legato*, το άλλο *non-legato*) για να αναδείξει την πολυφωνική υφή, όπως στα μ. 108-112 της Επανάθεσης. Ιδιαίτερη προσοχή χρειάζεται στα ίδια μέτρα το αριστερό χέρι, όπου το πιάνο συνοδεύεται από τα *bassi*, το οποίο πρέπει να έχει πλαστικότητα και να μην είναι υπερβολικά βαρύ.⁸⁷

Η δυναμική συνδέεται στενά με την ορθή εκφραστική απόδοση. Το σύγχρονο πιάνο διαφέρει αρκετά από αυτό της εποχής του Mozart και συνεπώς δυσκολεύεται συχνά να αποδώσει λόγω του όγκου του την επιδιωκόμενη διαφάνεια στον ήχο. Ο σύγχρονος πιανίστας οφείλει να διαχειριστεί τις δυναμικές (ειδικά τα *sforzando* που αφθονούν στα μ. 176-185) χωρίς να "βαρύνει" υπερβολικά το έργο και να θυσιάσει τον όμορφο ήχο.⁸⁸

Ο Mozart δεν σημειώνει εκτενώς στολίδια, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο εκτελεστής δεν μπορεί να τα προσθέσει όπου κρίνει απαραίτητο. Ο Couperin σημειώνει πως νότες-ποικίλματα πρέπει να εκτελούνται «πάνω στο χτύπο» για να τονίσουν την κύρια νότα, και όχι ως μελωδικά περάσματα που αποδυναμώνουν την αρμονία. Σύμφωνα με τον C. P. E. Bach προσδίδουν έμφαση και βάρος και έχουν πολύ μεγάλη

⁸⁴ Simon P. Keefe, "‘We Hardly Knew What We Should Pay Attention to First’: Mozart the Performer-Composer at Work on the Viennese Piano Concertos," *Journal of the Royal Musical Association* 134, no. 2 (2009): 202–210.

⁸⁵ Τσούγλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 46.

⁸⁶ Κούντουρας, *Εισαγωγή στην ερμηνεία της μουσικής μπαρόκ*, 39-40.

⁸⁷ George A. Kochevitsky, "Performing Bach's Keyboard Music: Articulation," *Bach* 4, no. 1 (January 1973): 21–25.

⁸⁸ Peter Walls, "Historical Performance and the Modern Performer," στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 25–26.

σημασία, καθώς χωρίς αυτά, «ακόμη και η καλύτερη μελωδία μπορεί να ακουστεί άδεια ή απλοϊκή».⁸⁹

Η τρίλια λειτουργεί ως επαναλαμβανόμενη *arpeggiatura* που, ξεκινώντας από την άνω νότα, δημιουργεί μια διάφωνη έμφαση που λύνεται στην κύρια νότα. Ο Couperin επισημαίνει ότι, ανεξάρτητα από το πώς σημειώνεται, η τρίλια πρέπει πάντα να αρχίζει από τον τόνο ή το ημιτόνιο πάνω από την κύρια νότα.

Ο Howat επισημαίνει μία σημαντική εξαίρεση. Αν η μελωδία κατεβαίνει χρωματικά προς την κύρια νότα, το να εκτελεστεί αμέσως η άνω νότα θα ακουστεί σαν «λάθος βήμα» και θα χαλάσει τη λειτουργία της προηγούμενης νότας ως περαστικής. Σε αυτές τις περιπτώσεις, πρέπει πρώτα να ακουστεί η κύρια νότα (ως λύση) και μετά να ξεκινήσει η τρίλια από την άνω νότα.⁹⁰

Ο Couperin αναφέρει ότι παρόλο που οι τρίλιες έχουν συγκεκριμένη αξία, πρέπει να ξεκινούν λίγο πιο αργά και να επιταχύνουν ανεπαίσθητα, όπως στο μ. 175. Σε γρήγορα περάσματα ή μικρές αξίες, όπως αυτές στο μ. 160-161, ο C. P. E. Bach σημειώνει πως η τρίλια παίζεται πολύ γρήγορα και συχνά χωρίς κατάληξη, για να δώσει λάμψη και έμφαση.⁹¹



Παρ. 18. Οι τρίλιες στο μ. 160-161



Παρ. 19. Η τρίλια στο μ. 175

⁸⁹ Τσούγλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 295.

⁹⁰ Roy Howat, "What do we perform?," στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 9.

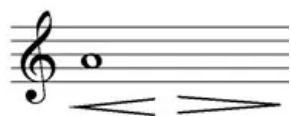
⁹¹ Τσούγλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 301.

4.4 Ερμηνευτικά ζητήματα της Σονάτας KV 457 για συμφωνία

Ο ρόλος του μαέστρου δεν εξαντλείται στη δεξιοτεχνία της χειρονομίας. Πρόκειται για μία ηγετική και πνευματική προσωπικότητα, η οποία θεμελιώνεται στη μουσική ωριμότητα, τις θεωρητικές γνώσεις και την πολύπλευρη σκέψη.⁹² Στο πλαίσιο αυτό, η γνώση των ερμηνευτικών πρακτικών της κλασικής εποχής αποτελεί ιδιαίτερα χρήσιμο εργαλείο για τον σύγχρονο αρχιμουσικό.

Αν και το μουσικοθεωρητικό σύγγραμμα του Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, εστιάζει κυρίως στο φλάουτο, παρέχει πολύτιμες πληροφορίες και για τα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά. Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται σε δύο ερμηνευτικά στοιχεία: την άρθρωση και το *messa di voce*. Αφενός, το αισθητικό ιδεώδες της κλασικής εποχής δίνει έμφαση στη σαφήνεια και την καθαρότητα της άρθρωσης, προσεγγίζοντας το πρότυπο ενός καλού ρήτορα. Η αντίληψη αυτή διαφοροποιείται αισθητά από το ρομαντικό ιδεώδες του πλούσιου, συνεχούς και έντονα εκφραστικού ήχου. Καθοριστικό μέσο για την επίτευξη της επιθυμητής άρθρωσης αποτελεί η χρήση της γλώσσας, η οποία στα πνευστά επιτελεί λειτουργία αντίστοιχη με εκείνη του δοξαριού στα έγχορδα.⁹³

Αφετέρου, το *messa di voce* συνιστά εκφραστικό εργαλείο που εφαρμόζεται κυρίως σε φθόγγους μεγαλύτερης διάρκειας. Η τεχνική αυτή περιλαμβάνει ένα ήπιο *crescendo* έως το μέσο της νότας, ακολουθούμενο από *decrescendo*, διαδικασία που επιτυγχάνεται μέσω ελεγχόμενης διαχείρισης της αναπνοής.⁹⁴



Παρ. 20. Ο τρόπος ερμηνείας του *messa di voce*.

Ομοίως και στα έγχορδα, στις γερμανόφωνες περιοχές στα τέλη του 18ου αιώνα, το ιδεώδες αποτελούσε ο καθαρός και διαυγής ήχος και όχι ο παχύς, ρομαντικός ήχος των σύγχρονων ορχηστρών. Δεν είναι τυχαίο εξάλλου ότι οι ορχήστρες έδειχναν προτίμηση στα βιολιά Stainer, με ήχο που περιγραφόταν ως «γεμάτος και διαπεραστικός» «όμοιος με όμποε», σε αντίθεση με τα Stradivari και Guarneri που προτιμώνταν για σόλο εμφανίσεις λόγω του μεγαλύτερου όγκου τους.⁹⁵

Αναφορικά με τα έγχορδα, ο L.Mozart στο σύγγραμμα του *Versuch einer gründlichen Violinschule* μας προσφέρει εκτενείς πληροφορίες για την χρήση του *vibrato* (που τότε ονομαζόταν *tremulo*).⁹⁶ Το *vibrato* χρησιμοποιούνταν ως στολίδι σε μεγάλες νότες ή για να χρωματίσει συγκεκριμένες στιγμές έντασης. Ο L.Mozart το θεωρούσε φυσικό φαινόμενο («προέρχεται από την ίδια τη φύση»), αλλά επέκρινε όσους το χρησιμοποιούσαν σε κάθε νότα. Έτσι μία μεγαλύτερη μελωδική γραμμή

⁹² Scherchen, *Εγχειρίδιο Διευθύνσεως Ορχήστρας*, 37.

⁹³ Τσούγλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 59.

⁹⁴ ό.π., 60.

⁹⁵ Walls, "Mozart and the Violin," 8-9.

⁹⁶ Τσούγλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 64.

όπως αυτή στα μ. 59-62 στα βιολιά θα πρέπει να παιχτεί με καθαρότητα (*non-vibrato*) και το *vibrato* να εφαρμοστεί μόνο στην κορύφωση της φράσης (μ. 62) για εκφραστικότητα.

Μερικά άλλα γενικά σημαντικά στοιχεία ερμηνείας του Mozart είναι η διαφοροποίηση των δυναμικών, ο τρόπος παιξίματος νοτών σε παρεστιγμένα σχήματα και το τραγούδι.

Στο σύγγραμμα, ο Quantz εστιάζει στη σημασία της διαφοροποίησης των δυναμικών τόσο σε επίπεδο μεμονωμένων, όσο και διαδοχής περισσότερων νοτών. Κάθε διαφοροποίηση πρέπει να είναι αισθητή, χωρίς όμως να είναι παράλληλα βίαιη.⁹⁷

Σε αντίθεση με το ρομαντικό ιδεώδες του «γεμάτου» ήχου, ο L.Mozart θεωρούσε ότι μεγαλύτερες σε διάρκεια νότες σε παρεστιγμένα σχήματα πρέπει να «ατακάρονται» αισθητά και στη συνέχεια να κάνουν ένα *decrescendo*, όπως «ο ήχος της καμπάνας που έχει χτυπηθεί με δύναμη».⁹⁸ Τέτοιο σημείο υπάρχει στα πνευστά στα μ. 13-16.

Παρ. 21. Τα παρεστιγμένα σχήματα στα ζόλινα στην Σονάτα σε ντο ελάσσονα KV ως κοντσέρτο για πιάνο.

Το τραγούδι αποτελεί σημαντικό στοιχείο στην ερμηνεία των έργων του Mozart. Σε αντίθεση με τον Beethoven,⁹⁹ ο Mozart ήταν ιδιαίτερα παραγωγικός στο είδος της όπερας και έχει καθιερωθεί ως ο σημαντικότερος συνθέτης του είδους κατά την κλασική περίοδο. Αυτό διαφαίνεται και στην οργανική μουσική, όπου πολλά από τα μουσικά θέματα δεν έχουν ως βάση τη μοτιβική επεξεργασία, όπως ο Haydn, αλλά αντιθέτως τη φωνητική μουσική. Η έντονη μελωδικότητα και η επανάληψη των θεμάτων μέσω διαφορετικών μουσικών φράσεων, χαρακτηρίζουν τον Mozart.¹⁰⁰ Δεν είναι τυχαίο ότι ο πατέρας του Mozart τόνιζε τη σημασία του «τραγουδιστού»

⁹⁷ Τσούχλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 61.

⁹⁸ ό.π., *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 64.

⁹⁹ Συμεωνίδης, *Συνοπτικές σημειώσεις μαθήματος: Εισαγωγή στο βασικό συμφωνικό ρεπερτόριο*.

¹⁰⁰ Bekker, *Η ορχήστρα*, 62-63.

(*cantabile*) παιξίματος.¹⁰¹ Συνεπώς, το φραζάρισμα ακολουθεί τους κανόνες της φωνητικής μουσικής και η ικανότητα του παίκτη ενός οργάνου για τραγούδι, τη «ζωική λειτουργία της μουσικής»,¹⁰² γίνεται ακόμη περισσότερο χρήσιμη.

¹⁰¹ Τσούγλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, 67.

¹⁰² Scherchen, *Εγχειρίδιο Διευθύνσεως Ορχήστρας*, 52.

5. Επίλογος-Συμπεράσματα

Η ενασχόληση με την *Σονάτα για πιάνο σε ντο ελάσσονα KV 457* του W.A. Mozart, υπό το πρίσμα της ενορχήστρωσης και της ερμηνείας, ανέδειξε τον πολυδιάστατο χαρακτήρα του έργου και επιβεβαίωσε τη «συμφωνική» υφή που λανθάνει στην πιανιστική γραφή του συνθέτη. Η παρούσα διπλωματική εργασία δεν περιορίστηκε σε μια θεωρητική ανάλυση, αλλά προχώρησε στην πρακτική εφαρμογή ιστορικών δεδομένων, δημιουργώντας δύο διακριτές ορχηστρικές εκδοχές.

Ως προς την ενορχήστρωση, η μεταγραφή του έργου ως συμφωνία κατέδειξε την ανάγκη προσαρμογής των πιανιστικών ιδιωμάτων στα χαρακτηριστικά της ορχήστρας, αξιοποιώντας τα έγχορδα ως κύριους φορείς του μουσικού υλικού. Η εκδοχή του κοντσέρτου ανέδειξε τη διαλεκτική σχέση μεταξύ σολίστ και ορχήστρας, ακολουθώντας την πρακτική του Mozart να δημιουργεί αντιθέσεις ηχοχρώματος και να ενισχύει τον σολίστα χωρίς να τον καλύπτει. Η ανάλυση του χειρογράφου και η κατανόηση της μορφής σονάτας υπήρξαν καθοριστικές για την ορθή κατανομή του υλικού και τη δραματική κλιμάκωση.

Στο πεδίο της ερμηνείας, η έρευνα κατέληξε στο ότι η αναζήτηση της αυθεντικότητας απαιτεί μελέτη των πηγών της εποχής. Ζητήματα όπως η εύρεση του *tempo giusto* δεν είναι αυθαίρετα, αλλά εξαρτώνται από το μέτρο, τις ρυθμικές αξίες και το ύφος. Η σημασία της άρθρωσης, η χρήση του *messa di voce* και η ρητορική διάσταση της μουσικής αναδείχθηκαν ως θεμελιώδη εργαλεία για τον σύγχρονο μουσικό που επιθυμεί να προσεγγίσει το κλασικό ρεπερτόριο με σεβασμό στο ύφος.

Συμπερασματικά, η εργασία αυτή επιβεβαιώνει ότι η ενορχήστρωση δεν είναι απλώς μια τεχνική διαδικασία, αλλά μια βαθιά ερμηνευτική πράξη. Η μεταμόρφωση της «γκραβούρας» του πιάνου σε ορχηστρικό «πίνακα» ανέδειξε τις σκιές, τα φωτεινά σημεία και το δραματικό ύφος της *Σονάτας*. Η διαδικασία αυτή προσφέρει στον σύγχρονο μάεστρο πολύτιμα εφόδια, καθώς η κατανόηση της εσωτερικής λειτουργίας της μουσικής του Mozart, μέσα από τη λεπτομερή κατασκευή της παρτιτούρας, οδηγεί τελικά σε μια πληρέστερη και ουσιαστικότερη ερμηνεία.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσσα Βιβλιογραφία

Ανθολογία. *Η σαγήνη του πιάνου: Ανθολόγηση κειμένων για το πιάνο*. μτφρ. Γιάννης Σιδερής. Αθήνα: Άγρα, 2020.

Bekker, Paul. *Η ορχήστρα*. Μετάφραση Μιχάλης Γρηγορίου. Αθήνα: Νεφέλη, 1989.

Leibowitz, René, και Jean Maguire. *Η ορχηστρική σκέψη: Σύστημα πρακτικής διδασκαλίας της ενορχήστρωσης*. Μετάφραση Κώστας Νάσος. 2η έκδ., Τεύχος 1. Αθήνα: Νάσος, 1986.

Lerch-Καλαβρυτινού, Irmgard, Γιώργος Φιτσιώρης, Πύρρος Μπαμίχας, Ιωάννης Φούλιας, Μάρκος Τσέτσος, και Ιάκωβος Σταϊνχάουερ. *Ιστορία της δυτικής έντεχνης μουσικής*. 2η έκδ. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας (Panas Music), 2025.

Michels, Ulrich. *Ατλας της μουσικής*. Μετάφραση Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής. 11η έκδ., Τόμ. 2. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1999.

Rushton, Julian. *Κλασική μουσική*. Μετάφραση Μ. Σιμοτά-Φιδετζή. Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1995.

Scherchen, Hermann. *Εγχειρίδιο Διευθύνσεως Ορχήστρας*. Αθήνα: Νάσος, 1989.

Δεληγιαννόπουλος, Σπυρίδων. *Σύνθεση κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα*. Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2011.
<https://doi.org/10.12681/eadd/28477>

Κίτσος, Θεόδωρος. Διάλεξη στο πλαίσιο του μαθήματος *Μουσικά Σύνολα: Παλαιά Μουσική*. Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Δεκέμβριος 2024.

Κούντουρας, Δημήτρης. *Εισαγωγή στην ερμηνεία της μουσικής μπαρόκ: για όλα τα όργανα και για το τραγούδι*. Αθήνα: Edition Orpheus, 2020.

Παπάνας, Σίμος. Διάλεξη στο πλαίσιο του μαθήματος *Μουσική Ερμηνεία και Ανάλυση*, διδ. Χάρδας. Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Οκτώβριος 2024.

Συμεωνίδης, Βλαδίμηρος. *Συνοπτικές σημειώσεις μαθήματος: Εισαγωγή στο βασικό συμφωνικό ρεπερτόριο – Από τον J. Haydn στον G. Mahler*. Σημειώσεις μαθήματος. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2020.

———. *Συνοπτικές σημειώσεις μαθήματος ενορχήστρωσης I–II*. Σημειώσεις μαθήματος. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2021.

Τσούγκρας, Κωνσταντίνος. *Σημειώσεις μαθήματος Ανάλυση II*. Αδημοσίευτο διδακτικό υλικό. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2022.

Τσούγλος, Β. Νίκος. *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων: Μουσικοί εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού (1750–1800)*. Επιμέλεια Φοίβος Βλάχος. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2011.

Χατζηνίκος, Γιώργος. *Το ρετσιτατίβο στις όπερες του Mozart: Πυξίδα για την αναγέννηση της μουσικής αντίληψης*. Αθήνα: Νεφέλη, 2007.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W. W. Norton & Company, 2002.
- Bowers, Jane. «Mozart and the Flute». *Early Music* 20, αρ. 1 (1992): 31–42.
- Caplin, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Edge, Dexter. “Mozart’s Viennese Orchestras.” *Early Music* 20, no. 1 (1992): 63–88.
- Haynes, Bruce. «Mozart and the Oboe». *Early Music* 20, αρ. 1 (1992): 43–63.
- Herttrich, Ernst, ed. *Wolfgang Amadeus Mozart: Fantasy and Sonata in C Minor, K. 475/457*. Urtext edition. Munich: G. Henle Verlag, n.d.
- Kochevitsky, George A. “Performing Bach’s Keyboard Music: Articulation.” *Bach* 4, no. 1 (January 1973): 21–25.
- Laitz, Steven G. *The Complete Musician: An Integrated Approach to Theory, Analysis, and Listening*. 4η έκδ. New York: Oxford University Press, 2016: 630-645.
- Lloyd, Gary D. “1784: Mozart: Piano Sonata No. 14 in C Minor.” Gary D. Lloyd – Piano Lessons, February 25, 2020.
- McAdams, Stephan, Meghan Goodchild, and Kit Soden. “A Taxonomy of Orchestral Grouping Effects Derived from Principles of Auditory Perception.” *Music Theory Online* 28, no. 3 (September 2022).
- Mozart, Wolfgang Amadeus. Επιστολή προς τον Leopold Mozart, Μάνχαϊμ, 14 Φεβρουαρίου 1778.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. Επιστολή προς τον Leopold Mozart. Μάνχαϊμ, 3 Δεκεμβρίου 1777.
- Neue Mozart-Ausgabe Online. *Digital Mozart Edition*. Internationale Stiftung Mozarteum. <https://dme.mozarteum.at/nmaonline/>.
- Parr, Leslie G. “The Sonata: An Analysis of Piano Sonata ‘No. 14 in C Minor, K. 457’ by Wolfgang Amadeus Mozart.” *Incite: Journal of Undergraduate Scholarship* 8 (n.d.). Accessed January 11, 2026. <https://blogs.longwood.edu/incite/2016/07/13/the-sonata-an-analysis-of-piano-sonata-no-14-in-c-minor-k-457-by-wolfgang-amadeus-mozart/>.
- Rink, John, ed. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Simon, Edwin J. “Sonata into Concerto: A Study of Mozart’s First Seven Concertos.” *Acta Musicologica* 31, no. 3/4 (July–December 1959): 170–185.
- Smithers, Don L. “Mozart’s Orchestral Brass.” *Early Music* 20, no. 2 (1992): 254–265.
- Walls, Peter. «Mozart and the Violin. *Early Music* 20, αρ. 1 (1992): 7–29.
- Wolf, Eugene K. “The Discovered Autograph of Mozart’s Fantasy and Sonata in C Minor, K. 475/457.” *The Journal of Musicology* 10, no. 1 (1992): 3–47.
- Zaslaw, Neal. “Mozart’s Orchestras: Applying Historical Knowledge to Modern Performances.” *Early Music* 20, no. 2 (1992): 197–205.

Zhang, Zhe. "Research on Artistic Features and Value of Mozart's Piano Sonata in C Minor."
In Proceedings of the 4th International Conference on Arts, Linguistics, Literature and Humanities (ICALLH 2021), 64–67. 2021.

Παράρτημα 1.

Περιλαμβάνει τη *Sonate in c-Moll in der Form einer Sinfonie* (Σονάτα σε ντο ελάσσονα KV457 ως συμφωνία) και *Sonate in c-Moll in der Form eines Klavierskonzerts* (Σονάτα σε ντο ελάσσονα KV457 ως κοντσέρτο για πιάνο). Η επιλογή της γλώσσας, δηλαδή γερμανικά για τον τίτλο και ιταλικά για τα όργανα, βασίζεται στις επιλογές που έγιναν στις *urtext* παρτιτούρες.

Sonate in c-Moll in der Form einer Sinfonie (K.457)

W.A. Mozart

Orchestrierung: Konstantinos Katsoulis

Molto allegro

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II
in B \flat
Fagotto I, II
Corno in Do/C
Corno in Mi \flat / Es
Clarino I, II
in Do/C
Timpani
in Do-Sol/C-G
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
e Basso

11
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. in C
Cor. in Es
Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

18

Fl. a2

Ob. a2

Cl. a2

Fg. p

Cor. in C

Cor. in Es p

Tpt.

Timp.

Vln. I f tr p

Vln. II f 3 p

Vla. f p pizz. p

Bs. f p

25

Fl. solo p cresc. f solo p

Ob. cresc. f solo p

Cl. cresc. f

Fg. f cresc. f

Cor. in C f

Cor. in Es cresc. f

Tpt.

Timp.

Vln. I p cresc. f p

Vln. II p cresc. f p

Vla. p cresc. f p

Bs. arco cresc. f p

49

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. in C
Cor. in Es
Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs. *Bassi tutti*

56

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. in C
Cor. in Es
Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs. *pizz.* *arco*

64

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. in C
Cor. in Es
Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Via.
Bs.

70

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. in C
Cor. in Es
Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Via.
Bs.

Musical score for measures 78-84. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 78-83, and the second system covers measures 84-86. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor in C, Cor in Es, Trumpet (Tpt.), Tympani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), and Bass (Bs.).

Measure 78: Flute has a melodic line starting with a *solo* marking. Oboe and Bassoon have accompaniment. Bassoon has a *pizz.* marking. Dynamics range from *p* to *f*.

Measure 79: Flute continues its *solo* line. Oboe and Bassoon accompaniment continues. Dynamics range from *p* to *f*.

Measure 80: Flute continues its *solo* line. Oboe and Bassoon accompaniment continues. Dynamics range from *p* to *f*.

Measure 81: Flute continues its *solo* line. Oboe and Bassoon accompaniment continues. Dynamics range from *p* to *f*.

Measure 82: Flute continues its *solo* line. Oboe and Bassoon accompaniment continues. Dynamics range from *p* to *f*.

Measure 83: Flute continues its *solo* line. Oboe and Bassoon accompaniment continues. Dynamics range from *p* to *f*.

Measure 84: Flute has a melodic line. Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cor in C have accompaniment. Dynamics range from *p* to *f*.

Measure 85: Flute has a melodic line. Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cor in C have accompaniment. Dynamics range from *p* to *f*.

Measure 86: Flute has a melodic line. Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cor in C have accompaniment. Dynamics range from *p* to *f*.

Violin and Viola parts: Violin I and II have melodic lines. Viola has a melodic line with triplets. Bass has a melodic line with triplets. Dynamics range from *p* to *f*.

89

Fl. a2

Ob. a2

Cl. a2

Fg. a2

Cor. in C

Cor. in Es

Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II 3

Vla.

Bs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 89 to 93. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.), each playing a melodic line with a first-octave (a2) marking. The brass section includes Cor. in C, Cor. in Es, and Tpt., which are mostly silent. The percussion section (Timp.) is also silent. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Bs.) provides a rhythmic accompaniment, with Vln. II playing a triplet figure. Dynamics include *f* (forte) for the woodwinds and strings.

94

Fl. a2

Ob. a2

Cl. a2

Fg. a2

Cor. in C

Cor. in Es

Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 94 to 98. The woodwind section (Fl., Ob., Cl., Fg.) continues with melodic lines, marked with *f* (forte) and *a2*. The brass section (Cor. in C, Cor. in Es, Tpt.) enters with a rhythmic pattern. The percussion section (Timp.) plays a triplet figure. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Bs.) provides a rhythmic accompaniment, with Vln. I and Vln. II playing a triplet figure. Dynamics include *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). Trills (*tr*) are indicated in the woodwind and string parts.

107

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. in C
Cor. in Es
Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

115

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. in C
Cor. in Es
Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

123

Fl. *p*

Ob.

Cl. *solo p*

Fg. *solo p*

Cor. in C

Cor. in Es *fp*

Tpt.

Timp.

Vln. I *p*

Vln. II *fp p*

Vla. *fp p*

Bs. *fp p*

131

Fl. *p*

Ob.

Cl. *solo p*

Fg. *solo p*

Cor. in C *p*

Cor. in Es

Tpt.

Timp.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Bs. *Violoncelli p Bassi tutti*

138

Fl. *f* *p* solo

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f* *p* solo

Cor. in C *f*

Cor. in Es *f*

Tpt.

Timp.

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bs. *f* *p*

145

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f* solo *p*

Fg. *f* *p* solo

Cor. in C *f*

Cor. in Es *f*

Tpt.

Timp.

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bs. *f* *p*

177

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. in C
Cor. in Es
Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

182

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. in C
Cor. in Es
Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

Sonate in c-Moll

in der Form eines Klavierkonzerts

(K.457)

W.A. Mozart

Orchestrierung: Konstantinos Katsoulis

Molto allegro

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II in B \flat
Fagotto I, II
Corno in Do/ C
Corno in Mi \flat / Es
Clarino I, II in Do/ C
Timpani in Do-Sol / C-G
Piano
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

11

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. in C

Cor. in Es

Tpt.

Timp.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

18

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. in C

Cor. in Es

Tpt.

Timp.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

25

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor. in C

Cor. in Es

Tpt.

Timp.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla

Bs.

véo

p

cresc.

f

arco

33

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor. in C

Cor. in Es

Tpt.

Timp.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla

Bs.

solo

p

41

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. in C

Cor. in Es

Tpt.

Trmp.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs. Violoncelli

f *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 41 through 48. The score is for a full orchestra and piano. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Cor Anglais in C (Cor. in C), Cor Anglais in E-flat (Cor. in Es), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Trmp.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Bs. Violoncelli). The piano (Pf.) part features a rhythmic accompaniment in the right hand and rests in the left hand. Dynamics are marked with *f* (forte) and *p* (piano). The score is in a key signature of two flats and a common time signature.

77

Fl. *solo* *p*

Ob. *p*

Cl.

Fg. *p*

Cor. in C

Cor. in Es

Tpt.

Timp.

Pf. *3 3*

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*

Bs. *pizz.* *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 77 through 82. The Flute part features a melodic line starting in measure 80, marked 'solo' and 'p'. The Oboe and Bassoon parts have a similar melodic line, with the Bassoon marked 'p'. The Clarinet part is mostly silent. The Percussion section includes a piano (Pf.) with triplet patterns in measures 77-78, and a timpani (Timp.) part. The string section (Violins I and II, Viola, and Bass) provides harmonic support, with the Bass part marked 'pizz.' and 'p'.

83

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Cor. in C

Cor. in Es

Tpt.

Timp.

Pf. *3*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* arco

Bs. *f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 83 through 88. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) plays a sustained chordal texture, all marked 'f'. The strings play a rhythmic accompaniment, with the Violins and Bass marked 'f'. The Piano part features a triplet pattern in measure 83. The Viola part is marked 'arco' and 'f'. The Percussion section includes a timpani part.

This musical score page contains two systems of music, measures 88-93. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor in C, Cor in Es, Trumpet (Tpt.), Tympani (Timp.), Piano (Pf.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), and Bass (Bs.).

Measure 88: The woodwinds and strings play sustained notes. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f* (forte) for the bassoon and *pp* (pianissimo) for the piano.

Measures 89-92: The woodwinds continue with sustained notes. The piano part has a more complex rhythmic pattern. Dynamics include *f* for the bassoon and *pp* for the piano.

Measure 93: The woodwinds play sustained notes. The piano part features a complex rhythmic pattern. Dynamics include *f* for the bassoon and *pp* for the piano.

Key performance markings include *a2* (second octave) for the woodwinds, *tr* (trills) for the piano, and various dynamic markings such as *f*, *pp*, and *p*.

Musical score for measures 113-121. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Cor in C, Cor in Es, Trumpet (Tpt), Timpani (Timp), Piano (Pf), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla), and Bass (Bs). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 113 is marked with a *solo* dynamic for the Flute. The score features various dynamics including *p* (piano), *f* (forte), *f_{a2}* (fortissimo), *tr* (trill), *fp* (fortissimo piano), and *pizz.* (pizzicato). The Flute part has a *solo* dynamic in measure 121. The Piano part has a *tr* dynamic in measure 113. The Violin I part has a *pizz.* dynamic in measure 113. The Viola part has a *pizz.* dynamic in measure 113. The Bass part has a *pizz.* dynamic in measure 113.

143

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. in C

Cor. in Es

Trp.

Timp.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

musical notation

150

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. in C

Cor. in Es

Trp.

Timp.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

musical notation

156

162

FL

Ob

Cl

Fg

Cor. in C

Cor. in Es

Tpt.

Imp.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla

Bs.

168

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. in C

Cor. in Es

Tpt.

Timp.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

f

f

f

tr

3

3

175

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. in C

Cor. in Es

Tpt.

Timp.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

180

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. in C

Cor. in Es

Tpt.

Timp.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

Παράρτημα 2

Το μουσικό κείμενο της *Σονάτας σε ντο ελάσσονα KV457* υπέστη ακόμη μία αλλαγή. Η ενορχήστρωση της *Σονάτας σε ντο ελάσσονα KV457* ως *κοντσέρτο για πιάνο (Sonate in c-Moll in der Form eines Klavierkonzerts)* από μία ιδεατή ορχήστρα της κλασικής εποχής σε πλήρη διανομή (2-2-2-2, 2-2-0-0, timp., archi), μετατράπηκε σε ένα ad hoc σύνολο, μία ορχήστρα δωματίου με μονή διανομή σε έγχορδα και μονή διανομή σε πνευστά, χωρίς τύμπανα και τρομπέτες. Συνεπώς πρόκειται για μία μεταγραφή (*transcription*)¹⁰³ -και όχι για μία νέα ενορχήστρωση- για ένα κουιντέτο πνευστών και ένα κουιντέτο εγχόρδων. Αυτή μεταγραφή, η οποία ανταποκρίνεται στις μεταβαλλόμενες ανάγκες της μουσικής πράξης, προσαρμοζόταν κατά τη διάρκεια των προβών αναλόγως με τις ικανότητες των μουσικών και το παραγόμενο ηχητικό αποτέλεσμα, αποτελώντας ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο αλληλεπίδρασης μουσικής θεωρίας και πράξης.¹⁰⁴ Από τα δύο έργα που ενορχηστρώθηκαν, επιλέχθηκε για ερμηνεία η *Σονάτα σε ντο ελάσσονα KV457 σε μορφή κοντσέρτου για πιάνο*, ως περισσότερο ενδεικτική, καθώς συνδυάζει την ορχήστρα, το πιάνο, αλλά και τον σολίστ ως αρχηγό του συνόλου, εν είδει μαέστρου.

¹⁰³ Adler, *The Study of Orchestration*, 741.

¹⁰⁴ ό.π., 254.

Sonate in c-Moll

in der Form eines Klavierkonzerts
für Streichquintett und Bläserquintett
(K.457)

W.A. Mozart
Orchestrierung: Konstantinos Katsoulis

Molto allegro

Flauto
Oboe
Clarinetto in B \flat
Fagotto
Corno in Fa/F
Piano
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

11

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

18

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

25

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

33

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 33 through 40. It features ten staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Piano (Pf.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (Bs.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Flute, Oboe, and Clarinet parts are mostly silent. The Bassoon part begins in measure 34 with a melodic line marked *p*. The Piano part has a complex texture with multiple voices. The Violin I and II parts play sustained notes with some movement. The Viola part is mostly sustained. The Bass part has a melodic line.

41

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

Violoncelli
Bassi tutti

Detailed description: This system of musical notation covers measures 41 through 48. It features the same ten staves as the previous system. The Flute, Oboe, and Clarinet parts enter in measure 41 with notes marked *f*. The Bassoon part continues with a melodic line, marked *f* in measure 41, *p* in measure 42, and *f* in measure 43. The Piano part continues its complex texture. The Violin I and II parts have dynamic markings *f* and *p*. The Viola part has dynamic markings *f* and *p*. The Bass part has dynamic markings *f* and *p*. The section concludes with the instruction "Violoncelli" and "Bassi tutti" in measure 48.

50

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

57

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

64

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

70

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

6

78

Fl. *p*

Ob. *p* solo

Cl.

Fg. *p*

Cor.

Pf. *p* *f* *arco*

Vln. I

Vln. II

Vla. *p* *f* *arco*

Bs. *p* *f* *arco*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 78 through 83. The Flute (Fl.) part begins in measure 80 with a *p* dynamic and a melodic line. The Oboe (Ob.) has a *p* dynamic and a 'solo' marking, playing a melodic line. The Clarinet (Cl.) is silent. The Bassoon (Fg.) plays a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic. The Cor Anglais (Cor.) is silent. The Piano (Pf.) has a *p* dynamic in measure 78, then becomes silent, and returns in measure 83 with a *f* dynamic and a triplet. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts are mostly silent, with some notes in measure 83. The Viola (Vla.) and Bass (Bs.) parts play a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic, transitioning to *f* and *arco* in measure 83.

84

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Pf. *f* *arco*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 84 through 89. The Flute (Fl.) part is silent. The Oboe (Ob.) plays a melodic line with a *f* dynamic. The Clarinet (Cl.) is silent. The Bassoon (Fg.) plays a rhythmic accompaniment with a *f* dynamic. The Cor Anglais (Cor.) is silent. The Piano (Pf.) has a *f* dynamic and a 'arco' marking, playing a melodic line. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts are mostly silent, with some notes in measure 89. The Viola (Vla.) and Bass (Bs.) parts play a rhythmic accompaniment with a *f* dynamic.

89

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 89 to 94. It features ten staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Piano (Pf.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (Bs.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The piano part (Pf.) is highly active, playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Bs.) play sustained chords and moving lines. The woodwinds (Fl., Ob., Cl., Fg.) have long, sustained notes with some melodic movement. The horn part (Cor.) is mostly sustained notes.

95

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 95 to 100. It features the same ten staves as the previous system. The key signature remains three flats. The piano part (Pf.) features a prominent trill in the right hand and a sustained chord in the left hand. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Bs.) play sustained chords with some movement. The woodwinds (Fl., Ob., Cl., Fg.) have sustained notes with some melodic movement. The horn part (Cor.) is mostly sustained notes. Dynamic markings include *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano).

108

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *p* *f* *p* *f*

Cor.

Pf. *f* *p* *f* *p* *f* *tr*

Vln. I *f*

Vln. II *f* *f*

Vla. *f* *p* *f* *p* *f*

Bs. *p* *f* *p* *f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 108 through 114. It features ten staves for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Piano (Pf.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (Bs.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The flute, oboe, and clarinet parts begin with a forte (*f*) dynamic. The bassoon part has a dynamic range from piano (*p*) to forte (*f*). The piano part includes a trill (*tr*) in measure 114. The violin and viola parts also feature dynamic markings of *f* and *p*.

115

Fl. *p*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Cor. *f*

Pf. *p*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *pizz.* *p*

Bs. *p* *f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 115 through 121. The instrumentation remains the same as in the previous system. The flute part starts with a piano (*p*) dynamic. The oboe, clarinet, bassoon, and cor parts are marked forte (*f*). The piano part continues with a piano (*p*) dynamic. The violin and viola parts show dynamic shifts between *f* and *p*. The viola part includes a pizzicato (*pizz.*) marking in measure 120.

138

Fl. *f* *p*

Ob. *f*

Cl. *f* solo

Fg. *f*

Cor. *f*

Pf. *f*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bs. *f* *p*

146

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Pf. *p* *f* 3

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Bs. *f*

152

Musical score for measures 152-158. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Piano (Pf.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (Bs.). The music is in a minor key and features a piano (*p*) dynamic. The piano part is particularly active, with intricate patterns in both hands. The strings provide a steady accompaniment.

159

Musical score for measures 159-165. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Piano (Pf.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (Bs.). The music is in a minor key and features a forte (*f*) dynamic. The piano part includes trills (*tr*) and triplets (*3*). The strings continue with their accompaniment.

165

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

173

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

178

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.

183

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Pf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bs.