

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Βασίλης Καλαγκιάς

Μορφή και τεχνική στις ανεξάρτητες
σειρές παραλλαγών για πληκτροφόρο
του Wolfgang Amadeus Mozart

Πτυχιακή εργασία

Επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Φούλιας

ΑΘΗΝΑ 2015

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΤΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ.....	3
Τα πρώιμα έργα (1766-1774).....	3
8 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “ <i>Laat ons juichen</i> ”, σε Σολ-μείζονα, Κ. 24.....	3
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	3
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	4
7 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “ <i>Willem van Nassau</i> ”, σε Ρε-μείζονα, Κ. 25... 6	6
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	6
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	7
6 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “ <i>Mio caro Adone</i> ”, σε Σολ-μείζονα, Κ. 173c/180.....	9
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	10
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	10
12 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω σε ένα μενουέτο του <i>Johann Christian Fischer</i> , σε Ντο-μείζονα, Κ. 189a/179.....	13
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	14
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	14
Οι σειρές παραλλαγών του Παρισιού (1778).....	19
12 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “ <i>Je suis Lindor</i> ”, σε Μι-ύφεση-μείζονα, Κ. 299a/354.....	19
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	19
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	20
9 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “ <i>Lison dort</i> ”, σε Ντο-μείζονα, Κ. 315d/264.....	26
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	26
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	27
Οι σειρές παραλλαγών κατά τα πρώτα χρόνια της Βιέννης (1781-1782).....	32
12 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “ <i>Ah, vous dirai-je Maman</i> ”, σε Ντο-μείζονα, Κ. 300e/265.....	32
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	33
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	33
12 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “ <i>La belle Françoise</i> ”, σε Μι-ύφεση-μείζονα, Κ. 300f/353.....	37
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	37
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	38

8 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “ <i>Dieu d’amour</i> ”, σε Φα-μείζονα, Κ. 374c/352	42
.....	
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	42
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	43
12 παραλλαγές για πληκτροφόρο και βιολί πάνω στο “ <i>La bergère Célimène</i> ”, σε Σολ-μείζονα, Κ. 374a/359	45
.....	
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	45
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	46
6 παραλλαγές για πληκτροφόρο και βιολί πάνω στο “ <i>Hélas, j’ai perdu mon amant</i> ”, σε σολ-ελάσσονα, Κ. 374b/360	49
.....	
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	50
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	50
Οι σειρές παραλλαγών της Βιέννης κατά τα έτη 1783-1788.....	54
6 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “ <i>Salve tu, Domine</i> ”, σε Φα-μείζονα, Κ. 416e/398	54
.....	
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	54
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	55
2 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “ <i>Come un’agnello</i> ”, σε Λα-μείζονα, Κ. 454a/460 (αποσπασματικό έργο).....	58
.....	
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	60
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	61
10 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “ <i>Unser dummer Pöbel meint</i> ”, σε Σολ-μείζονα, Κ. 455	61
.....	
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	62
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	63
12 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω σε ένα <i>Allegretto</i> , σε Σι-ύφεση-μείζονα, Κ. 500	68
.....	
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	68
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	68
5 παραλλαγές για πληκτροφόρο – 4 χέρια πάνω σε ένα πρωτότυπο θέμα, σε Σολ-μείζονα, Κ. 501	72
.....	
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	73
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	73
5 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω σε ένα πρωτότυπο θέμα, σε Φα-μείζονα, Κ. 547b/54	75
.....	
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	75
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	75

Τα τελευταία έργα (1789-1791)	77
9 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω σε ένα μενουέτο του <i>Jean Pierre Duport</i> , σε Ρε-μείζονα, Κ. 573	77
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	77
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	78
8 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “ <i>Ein Weib ist das herrlichste Ding</i> ”, σε Φα-μείζονα, Κ. 613	80
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.....	80
ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	81
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	86
Τα θέματα.....	86
Οι παραλλαγές.....	89
ΤΥΠΟΙ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ.....	90
ΔΙΑΤΑΞΗ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ.....	95
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	99
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	100

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία με τίτλο *Μορφή και τεχνική στις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών για πληκτροφόρο του Wolfgang Amadeus Mozart* εκπονήθηκε από τον Βασίλειο Καλαγκιά, φοιτητή του 1^ο εξαμήνου του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Η εργασία ολοκληρώθηκε τον Σεπτέμβριο του 2015, υπό την επίβλεψη του επίκουρου καθηγητή Ιωάννη Φούλια.

Το αντικείμενο της εργασίας είναι οι ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart. Πρόκειται για 16 έργα για σόλο πληκτροφόρο, δύο για πληκτροφόρο και βιολί και ένα για πληκτροφόρο – 4 χέρια. Ο στόχος της εργασίας είναι η μελέτη των έργων αυτών, για τα οποία δεν υπάρχουν παρά ελάχιστες διεξοδικές αναλύσεις, καθώς και η εξαγωγή συμπερασμάτων για τις μορφές και τις τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν από τον συνθέτη. Παράλληλα, επιχειρείται αφενός η κατανόηση της χρησιμότητας των συγκεκριμένων έργων στη διδασκαλία της μουσικής – αφού τα περισσότερα από αυτά χρησιμοποιήθηκαν ως παιδαγωγικό υλικό – και αφετέρου η γνωριμία με τον τρόπο που ο Mozart αυτοσχεδίαζε, με δεδομένο ότι κάποια από αυτά τα έργα παρουσιάστηκαν σε δημόσιες εμφανίσεις του συνθέτη προτού καν καταγραφούν.

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος έχει να κάνει με την φύση των παραλλαγών ως μορφής αλλά και με την μεγάλη προσωπικότητα του συνθέτη Wolfgang Amadeus Mozart. Η παραλλαγή μπορεί να είναι μία τεχνική αυτοσχεδιασμού ενός σολίστα ή μία τεχνική για την σύνθεση ενός έργου, μέσα στο οποίο κάποιες μελωδίες τίθενται υπό επεξεργασία, διευρύνονται ή παρέχουν την αφορμή για την δημιουργία καινούριων. Ως εκ τούτου, η μελέτη έργων σε μορφή παραλλαγών μπορεί να αποτελέσει ένα πρώτης τάξεως εργαλείο τόσο για την διδασκαλία της σύνθεσης όσο και για την εκμάθηση ενός οργάνου. Η συνθετική και εκφραστική δεινότητα του Mozart αποτέλεσε εχέγγυο για την καταλληλότητα του υλικού που χρησιμοποιήθηκε.

Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο αφορά στην παρουσίαση και την αναλυτική προσέγγιση των θεμάτων και των παραλλαγών των 19 ανεξάρτητων σειρών παραλλαγών του Mozart. Τα έργα εξετάζονται με χρονολογική σειρά, η εγκυρότητα της οποίας επικυρώνεται από την πιο πρόσφατη βιβλιογραφία. Οι παρτιτούρες των έργων προέρχονται από την ηλεκτρονική έκδοση της Neue Mozart-

Ausgabe (dme.mozarteum.at/nma).¹ Αρχικά παρατίθενται ορισμένες ιστορικές πληροφορίες, που έχουν να κάνουν με την σύνθεση των έργων, την έκδοσή τους, καθώς και άλλα σημαντικά στοιχεία γύρω από αυτά. Ακολουθεί η ανάλυση των έργων, όπου εξετάζονται η δομή και τα σημαντικότερα στοιχεία των θεμάτων, καθώς και οι τροποποιήσεις που επιφέρει σε αυτά ο Mozart σε κάθε μία παραλλαγή χωριστά αλλά και σε σχέση με τη συνολική διάρθρωση της εκάστοτε σειράς παραλλαγών.

Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει συγκριτικές παρατηρήσεις επί της μορφής των θεμάτων, τους τύπους παραλλαγών στο υπό εξέταση ρεπερτόριο, της διάταξης των παραλλαγών και των τεχνικών που χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Τα παραπάνω στοιχεία οδηγούν σε συμπεράσματα τα οποία αφορούν το σύνολο των έργων και τοποθετούνται στο ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο, λαμβάνοντας επίσης υπόψη σημαντικά θεωρητικά συγγράμματα.

¹ Βλ. συγκεκριμένα: Wolfgang Amadeus Mozart, *Variationen für Klavier*, επιμ. Kurt von Fischer, Bärenreiter (Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX: Klaviermusik / Werkgruppe 26), Kassel 1961· Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine – Band 2*, επιμ. Eduard Reeser, Bärenreiter (Neue Mozart-Ausgabe, Serie VIII: Kammermusik / Werkgruppe 23), Kassel 1965· Wolfgang Amadeus Mozart, *Werke für Klavier zu vier Händen*, επιμ. Wolfgang Rehm, Bärenreiter (Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX: Klaviermusik / Werkgruppe 24 / Abteilung 2), Kassel 1955.

ΤΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

Τα πρώιμα έργα (1766-1774)

8 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “*Laat ons juichen*”, σε Σολ-μείζονα, Κ. 24

Η πρώτη ανεξάρτητη σειρά παραλλαγών του Mozart, με τον αριθμό 24 στον κατάλογο του Ludwig Ritter von Köchel, περιλαμβάνει 8 παραλλαγές πάνω σε ένα τραγούδι του Christian Ernst Graaf, αρχιμουσικού (Kapellmeister) στην Χάγη. Το τραγούδι και οι παραλλαγές γράφτηκαν για τον εορτασμό των εικοστών πρώτων γενεθλίων του πρίγκιπα Γουλιέλμου Ε΄ της Οράγγης, που θα ελάμβαναν χώρα στις αρχές του Μάρτη του 1766.² Οι παραλλαγές της σειράς συνετέθησαν το 1766 στη Χάγη. Η ακριβής ημερομηνία δεν είναι γνωστή. Αναφορικά με την κυκλοφορία της έκδοσης της παρτιτούρας του Mozart για τις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών Κ. 24 και Κ. 25 (βλ. παρακάτω), δημοσιεύθηκε αγγελία στην εφημερίδα *Haager Courant*, στις 7 Μαρτίου 1766.³

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το αρχικό θέμα είναι στην τονικότητα της Σολ-μείζονος, με χρονική αγωγή *Allegretto* και μετρική αγωγή 2/4. Στο θέμα δεν υπάρχουν ενδείξεις επανάληψης. Τα πρώτα οκτώ μέτρα αποτελούν μία μετατροπική υβριδική δομή. Μετά τα μέτρα 1 και 2 στην τονική, με τη συγχορδία της έκτης βαθμίδας στο μ. 3 φτάνουμε στο μ. 4 σε μία μισή πτώση. Ακολουθούν δύο μέτρα που προσομοιάζουν σε συνέχιση πρότασης, στα οποία συντελείται η μετατροπία στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 5 και 6), μέσω των συγχορδιών V/V και V της τονικότητας της Ρε-μείζονος. Η μετατροπία επικυρώνεται στο μ. 8, με μία τέλεια πτώση στη νέα τονικότητα. Η υβριδική αυτή

² Ο Mozart είχε ήδη γνωρίσει τον Graaf από τις 30 Σεπτεμβρίου του 1765. Βλ. Kurt von Fischer, *Kritischer Bericht*, στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Variationen für Klavier*, επιμ. Kurt von Fischer, Bärenreiter (Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX: Klaviermusik / Werkgruppe 26), Kassel 1962, σ. 15. Η οικογένεια Mozart (ο πατέρας, ο γιος και η μεγαλύτερη αδελφή του) κλήθηκαν στη Χάγη για την ενθρόνιση του Πρίγκιπα της Οράγγης στις 8 Μαρτίου 1766. Στον Wolfgang είχε ζητηθεί να γράψει διάφορα κομμάτια για την περίπτωση αυτή, μεταξύ των οποίων ήταν και οι σειρές παραλλαγών Κ. 24 και Κ. 25. Βλ. Hermann Abert, *W. A. Mozart* (μτφρ. Stewart Spencer), Yale University Press, New Haven & London 2007, σ. 49.

³ Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadè Mozarts* / 6. Auflage (επιμ. Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1964, σ. 37. Το γεγονός αυτό τοποθετεί την χρονολόγηση της σύνθεσης των παραλλαγών πριν από τη συγκεκριμένη ημερομηνία. Οι Wyzewa & Saint-Foix και Einstein, στηριζόμενοι στον κατάλογο του Leopold Mozart με τα πρώιμα έργα του γιού του, τοποθετούν χρονικά τη σύνθεση στον Ιανουάριο του 1766. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 15.

δομή αποτελείται από το πρώτο τμήμα μιας περιόδου (μ. 1-4) και την συνέχιση και την πτωτική διαδικασία μιας μετατροπικής πρότασης (μ. 5-8).⁴

Από το μ. 8b επιστρέφουμε στην αρχική τονικότητα με υλικό από την αρχική ιδέα των μ. 1 και 2, με την τονικοποίηση της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας. Ακολουθώντας, τα μ 8b και 9α αλυσιδοποιούνται μία καθαρή τετάρτη χαμηλότερα και από το μ. 10b έχουμε πύκνωση του αρμονικού ρυθμού, μέχρι την κατάληξη στη δεσπόζουσα. Η συνοδεία ακολουθεί με μικρότερες αξίες την καθοδική κίνηση της μελωδίας, δημιουργώντας διαστήματα 10^{ns}, μέχρι το μ. 12. Ο Caplin αναφέρει πως «η αρμονική εξέλιξη υπό μορφή αλυσίδας εκφράζει μια σαφή αίσθηση αρμονικής αστάθειας, η οποία είναι κατάλληλη για τη δημιουργία μιας πιο χαλαρά οργανωμένης ενότητας», όπως ενός αντιθετικού τμήματος μιας τριμερούς δομής.⁵ Η αίσθηση της τριμέρειας επιβεβαιώνεται στα επόμενα μέτρα. Με ένα γέμισμα της τομής⁶ στο μ. 12b, έρχεται η επαναφορά των μ. 1-4 του πρώτου τμήματος. Επειδή όμως στο πρώτο τμήμα είχαμε μετατροπία προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, η επαναφορά συμπύκνεται και προσαρμόζεται ώστε να καταλήξει με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.⁷

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Στην πρώτη παραλλαγή, η μελωδία παραλλάσσεται με δέκατα έκτα, δηλαδή με φθόγγους μικρότερης αξίας (*diminutio*),⁸ εμφανίζοντας αποτζιατούρες, ποικίλματα και διαβατικούς φθόγγους. Στο μ. 3 η συγχορδία της έκτης βαθμίδας αντικαθίσταται από αυτήν της IV, ενώ η συνοδεία παραλλάσσεται στα μ. 3-6α με ένα ρυθμικό σχήμα που δημιουργεί έναν παρεστιγμένο ρυθμό. Στην συνοδεία του μεσαίου τμήματος (μ. 9-12), ο Mozart χρησιμοποιεί μεγαλύτερες αξίες απ' ό,τι στο αρχικό θέμα, ενώ ο παρεστιγμένος ρυθμός χρησιμοποιείται και στα μ. 13 και 14.

⁴ Βλ. σχετικά: William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 59-61.

⁵ Ο.π., σ. 77.

⁶ Για τον συγκεκριμένο όρο, βλ. James A. Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of sonata theory: norms types and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 40-45.

⁷ Για τη συνεπτυγμένη επαναφορά του πρώτου τμήματος μιας τριμερούς δομής, βλ. Caplin, ό.π., σ. 83.

⁸ Η Elaine Sisman αναφέρει ότι συγγραφείς θεωρητικών πραγματειών αφιέρωσαν πολλές σελίδες στο θέμα της παραλλαγής, θεωρώντας την ως μία αυτοσχέδια πρακτική, στην οποία οι κύριοι φθόγγοι μιας μελωδίας ή ενός μπάσου είτε διαιρούνταν σε μικρότερες αξίες που λέγονταν *diminutions*, είτε εμπλουτιζόνταν με επιπλέον διακοσμητικούς φθόγγους. Κάποιοι από αυτούς έγραφαν παραλλαγές τις οποίες συμπεριελάμβαναν στις πραγματείες τους με σκοπό την καθοδήγηση των επίδοξων συνθετών. Βλ. Elaine R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) & London 1993, σ. 51.

Στην παραλλαγή 2, το θέμα παραλλάσσεται ελάχιστα. Τα χαρακτηριστικά της παραλλαγής αυτής είναι η χρησιμοποίηση συγκοπών και αντιχρονισμών στη μελωδία. Στο μ. 3 ο Mozart κάνει χρήση μικρότερων αξιών (τριακοστά δεύτερα), ενώ τα μ. 13-14 παραλλάσσονται όμοια με τα μ. 1-2. Στο μ. 3 εμφανίζεται και πάλι η συγχορδία της τέταρτης βαθμίδας.

Στην παραλλαγή 3, ο Mozart, χρησιμοποιώντας και πάλι την τεχνική της *diminutio*, παραλλάσσει τη μελωδία με τρίηχα δεκάτων έκτων. Οι αντιχρονισμοί με παύσεις δεκάτων έκτων, που χρησιμοποιήθηκαν στην προηγούμενη παραλλαγή, εμφανίζονται και σε αυτή, σχεδόν στο σύνολό της. Ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι η προσθήκη μιας εσωτερικής φωνής στο πρώτο και το τελευταίο τετράμετρο, που ακολουθεί τη μελωδία με διαστήματα 3^{ης} και 6^{ης}.

Στοιχεία από τις προηγούμενες παραλλαγές χρησιμοποιούνται στις παραλλαγές 4, 5 και 6. Στην τέταρτη, η μελωδία παραλλάσσεται με τριακοστά δεύτερα. Οι μιμητικές φιγούρες από τη συνοδεία στα μ. 5-10 είναι ένα στοιχείο που το συναντήσαμε στην παραλλαγή 3, ενώ οι παύσεις τριακοστών δευτέρων είναι αντίστοιχες με τις παύσεις δεκάτων έκτων των παραλλαγών 2 και 3. Στην παραλλαγή 5, ο παρεστιγμένος ρυθμός βρίσκεται στο προσκήνιο καθ' όλη τη διάρκεια της παραλλαγής. Πρόκειται για μία παραλλαγή με την τεχνική της *diminutio*, που συνδυάζει στοιχεία των παραλλαγών 1 και 4, αφού το βασικό ρυθμικό σχήμα αποτελείται από παρεστιγμένα δέκατα έκτα και τριακοστά δεύτερα. Μιμητικές φιγούρες εμφανίζονται και πάλι στο σημείο της αλυσιδοποίησης (μ. 9-10). Στην επόμενη παραλλαγή, ο Mozart συνεχίζει με την ίδια τεχνική, επιλέγοντας αυτή τη φορά ένα ρυθμικό σχήμα αντιχρονισμού με μία παύση δεκάτου έκτου και δύο τριακοστά δεύτερα. Στα μ. 9 και 10 έχουμε και πάλι μίμηση, ενώ το ρυθμικό σχήμα περνάει στο αριστερό χέρι στα μ. 10 και 11.

Στην παραλλαγή 7 έχουμε αλλαγή της χρονικής αγωγής σε *Adagio*. Η παραλλαγή αυτή παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τις παραλλαγές 3 και 4. Η βασική αξία είναι τα τριακοστά δεύτερα, ενώ η συνοδεία έχει ελάχιστες διαφορές με την τέταρτη παραλλαγή. Χαρακτηριστική ομοιότητα είναι η προσθήκη της εσωτερικής φωνής από το πρώτο μέτρο, η οποία δημιουργεί διαστήματα τρίτης και έκτης με τη μελωδία και αναλαμβάνει τις απαντητικές-μιμητικές φιγούρες στη μελωδία, όπως έκανε στις παραλλαγές 3-6.

Σε όλες τις προηγούμενες παραλλαγές, ο Mozart χρησιμοποίησε την τεχνική της *diminutio* στη μελωδία, με την αργή παραλλαγή να παρουσιάζει την περισσότερο εμπλουτισμένη εκδοχή της. Στην όγδοη και τελευταία παραλλαγή, η ριζική αλλαγή

επέρχεται στη συνοδεία, η οποία εμπλουτίζεται με τριακοστά δεύτερα υπό μορφή μπάσων του Alberti. Το αρμονικό υπόβαθρο του αρχικού θέματος διατηρείται, ενώ η χρονική αγωγή επανέρχεται στην αρχική.

Σε αυτήν την πρώτη σειρά παραλλαγών λοιπόν, διαπιστώνουμε κυρίως την εφαρμογή της *diminutio*. Ο Mozart παραλλάσσει το θέμα χρησιμοποιώντας κάθε φορά φθόγγους διαφορετικών αξιών (δέκατα έκτα, τριακοστά δεύτερα, τρίηχα), με αποτζιατούρες, ποικίλματα και διαβατικούς φθόγγους, αλλά και διαφορετικά ρυθμικά σχήματα. Ο εμπλουτισμός, εκτός από την τελευταία παραλλαγή, εντοπίζεται στη μελωδία, ενώ πριν την τελευταία παραλλαγή υπάρχει μία παραλλαγή με αργή χρονική αγωγή.⁹

7 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “Willem van Nassau”, σε Ρε-μείζονα, Κ. 25

Κατά την παραμονή του στην Ολλανδία, ο Mozart έγραψε άλλη μία σειρά παραλλαγών, τον Φεβρουάριο του 1766, στο Άμστερνταμ. Το θέμα, ένα τραγούδι με τίτλο *Willem van Nassau*, είναι ο παλιός εθνικός ύμνος της Ολλανδίας, ο οποίος είχε εκδοθεί για πρώτη φορά το 1603.¹⁰ Σύμφωνα με τον Leopold Mozart, το τραγούδι ήταν πολύ γνωστό στην Ολλανδία. Το συγκεκριμένο θέμα έχει χρησιμοποιηθεί από τον Mozart και στο τελευταίο μέρος του έργου του *Galimathias musicum* (KV 32 / Anh. 100).¹¹

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Η τριμερής δομή είναι ξεκάθαρη στο θέμα της σειράς παραλλαγών Κ. 25. Η βασική ιδέα του μ. 1 μεταφέρεται στο μ. 2 στη δεσπόζουσα. Στα μ. 3 και 4 γίνεται κάτι αντίστοιχο με μία καινούρια ιδέα, με τη διαφορά ότι η αρμονία είναι πιο πυκνή, λόγω και της βηματικής κίνησης του μπάσου. Το πρώτο τμήμα ολοκληρώνεται με ακόμα ένα δίμετρο, που περιλαμβάνει την πτωτική διαδικασία επικύρωσης της αρχικής τονικότητας. Ακολουθεί ένα αντιθετικό τμήμα για άλλα 6 μέτρα, το οποίο

⁹ Η Victoria Rider Neve παρατηρεί σωστά ότι η αργή παραλλαγή στην προτελευταία θέση και η αύξηση της «ενέργειας» της μουσικής στις πρώτες παραλλαγές μέσω της τεχνικής της *diminutio* «είναι δύο στοιχεία που παρέμειναν στις περισσότερες ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart». Βλ. Victoria Rider Neve, *Virtuosity in Mozart's independent piano variations*, διδακτορική διατριβή, University of Kansas, Αύγουστος 1969, σ. 117.

¹⁰ William Glock, “K. 25, 7 Variations on ‘Willem van Nassau’ in D major”, στο: Neal Zaslaw (επιμ.), *The Complete Mozart: A guide to the musical works of Wolfgang Amadeus Mozart*, Norton, New York & London 1991, σ. 318. Τα λόγια του ύμνου αποδίδονται στον ολλανδό συγγραφέα και πολιτικό Philips Marnix van Sint Aldegonde. Βλ. Abert, ό.π., σ. 20.

¹¹ Köchel, ό.π., σ. 41-44.

αποτελείται από ένα μόρφωμα τριών μέτρων (μ. 7-9) με αρμονική πορεία από την τονική προς τη δεσπόζουσα και την επανάληψή του ελαφρώς παραλλαγμένη. Σε όλο το εξάμετρο, η κίνηση των φωνών είναι σχεδόν ομοφωνική. Το θέμα ολοκληρώνεται με την αυτούσια επαναφορά του πρώτου τμήματος. Το αντιθετικό δεύτερο τμήμα και η επαναφορά του πρώτου τμήματος δεν φέρουν ενδείξεις επανάληψης. Το θέμα, που είναι στην τονικότητα της Ρε-μείζονος, έχει μετρική αγωγή 4/4 και χρονική αγωγή *Allegro*.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Οι τεχνικές και οι επιλογές παραλλαγής του αρχικού θέματος σε αυτήν τη σειρά παραλλαγών είναι παρόμοιες με αυτές της προηγούμενης σειράς. Στην παραλλαγή 1 χρησιμοποιείται η τεχνική της *diminutio* και η μελωδία παραλλάσσεται με όγδοα. Στο πρώτο τμήμα και στην επαναφορά του χρησιμοποιούνται κυρίως ποικίλματα και διαβατικοί φθόγγοι, ενώ τα δύο τρίμετρα του μεσαίου τμήματος παραλλάσσονται με διαφορετικό τρόπο, με μία εσωτερική φωνή να ακολουθεί τη μελωδία με τρίτες στο δεύτερο (μ. 10-12). Η συνοδεία είναι ελάχιστα παραλλαγμένη και δεν υπάρχουν αρμονικές αλλαγές.

Στη δεύτερη παραλλαγή, ο Mozart χρησιμοποιεί ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα με ένα όγδοο και μία παύση ογδού, το οποίο εφαρμόζεται και στις δύο φωνές κατά τρόπο ρυθμικά συμπληρωματικό. Στο δεξί χέρι έχει προστεθεί μία εσωτερική φωνή, σε απόσταση 3^{ης} ή 6^{ης} κάτω από τη μελωδία. Στο πρώτο τμήμα, μεταξύ αυτών των δύο φωνών δημιουργούνται όμως και ενδιαφέρουσες διαφωνίες με διαστήματα εβδόμης (μ. 3 και 4) στα ισχυρά μέρη των μέτρων. Μία τέτοια διαφωνία έχουμε και στο μ. 5, με την εμφάνιση της συγχορδίας ii^6_5 που οδηγεί στην πτώση.

Στην επόμενη παραλλαγή, το μεσαίο τμήμα παραλλάσσεται διαφορετικά από το πρώτο και την επαναφορά του. Στο πρώτο τμήμα, η μελωδία παραλλάσσεται με μελωδικά περάσματα δεκάτων έκτων, που περιέχουν ολόκληρες κλίμακες και αρπισμούς, με την συνοδεία να απαντά αμέσως μετά. Σε όλο το εξάμετρο υπάρχει μίμηση, άλλοτε σε ευθεία και άλλοτε σε αντίθετη κίνηση. Αντίθετα, στο μεσαίο τμήμα, με εξαίρεση το μ. 10, τα δέκατα έκτα μεταφέρονται στο αριστερό χέρι ως μπάσα του Alberti.

Στις δύο προηγούμενες παραλλαγές ο Mozart απομακρύνεται μελωδικά από το αρχικό θέμα, ενώ το αρμονικό υπόβαθρο του αρχικού θέματος παραμένει αναλλοίωτο. Στην προκειμένη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με αυτό που η Elaine

Sisman αναφέρει ως *constant-harmony variation* (παραλλαγή βασισμένη στο δεδομένο αρμονικό υπόβαθρο). Καθώς η μελωδία του θέματος δεν γίνεται αντιληπτή με την αρχική της μορφή, η αρμονία είναι η μόνη που διατηρείται. Στηριζόμενη στο λήμμα “Veränderung; Variationen” του Schultz στην *Allgemeine Theorie der schönen Künste* του Sulzer (1774), η Sisman διακρίνει αυτό το είδος παραλλαγών από εκείνο που ονομάζει *melodic-outline variation* (παραλλαγή με διατήρηση του μελωδικού περιγράμματος), στο οποίο διατηρούνται και το μελωδικό και το αρμονικό υπόβαθρο του θέματος.¹²

Η τέταρτη παραλλαγή παρουσιάζει κοινά στοιχεία με την παραλλαγή 5 της προηγούμενης σειράς. Έχουμε παρεστιγμένο ρυθμό, με ένα ρυθμικό μοτίβο αποτελούμενο από ένα όγδοο παρεστιγμένο και ένα δέκατο έκτο. Στο μεσαίο τμήμα υπάρχει μίμηση, που στα μ. 7-9 εφαρμόζεται σε δύο φωνές και στα μ. 10-12 σε τρεις φωνές. Η μελωδία του θέματος είναι ευδιάκριτη και δεν υπάρχουν αρμονικές αλλαγές. Τέλος, υπάρχει και πάλι μία προστιθέμενη εσωτερική φωνή, σε απόσταση τρίτης ή έκτης κάτω από τη μελωδία, με την οποία δημιουργείται η συγχορδία ii^6_5 στο μ. 5, όπως και στην παραλλαγή 2.

Ακολουθεί μία παραλλαγή με αλλαγή της χρονικής αγωγής σε *Adagio*. Η μελωδία εμπλουτίζεται, ενώ στο πρώτο τμήμα η εσωτερική φωνή κινείται ομοφωνικά με το μπάσο. Η συγχορδία ii^6_5 στο μ. 5, αυτή τη φορά ακολουθείται και από αυτήν της διπλής δεσπόζουσας. Στο πρώτο τρίμετρο του μεσαίου τμήματος, η εσωτερική φωνή περιορίζεται σε μεγάλες αξίες και καταλήγει σε κορώνα (μ. 9), ενώ στο δεύτερο ακολουθεί ομοφωνικά τη μελωδία σε διαστήματα δεκάτης.

Στην επόμενη παραλλαγή, η χρονική αγωγή γίνεται και πάλι *Allegro*. Η μελωδία του αρχικού θέματος καθίσταται και πάλι δυσδιάκριτη και παραλλάσσεται με ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα δεκάτων έκτων με αντιχρονισμό. Κάτι αντίστοιχο είχαμε δει στην προηγούμενη σειρά παραλλαγών (στην παραλλαγή 6), με την αξία της παύσης να είναι και πάλι ένα δέκατο έκτο, το οποίο όμως ακολουθούταν από δύο τριακοστά δεύτερα. Τα δύο τρίμετρα του μεσαίου τμήματος παραλλάσσονται με παρόμοιο τρόπο.

Ομοιότητες με την αντίστοιχη παραλλαγή της σειράς K. 24 παρουσιάζει και η τελευταία (7^η) παραλλαγή. Τα δέκατα έκτα μεταφέρονται στη συνοδεία, με μπάσα

¹² Ο Schultz πραγματεύεται το συγκεκριμένο θέμα μιλώντας για την διαφορά μεταξύ αυτοσχέδιας και συνθεθειμένης παραλλαγής. Μάλιστα, διαχωρίζει τα δύο είδη ως περιπτώσεις της δεύτερης. Βλ. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 66-67.

του Alberti. Η μελωδία είναι ελάχιστα παραλλαγμένη, με κάποια «στολίδια», όπως τρίλιες και μελωδικά γυρίσματα.¹³ Με αυτόν τον τρόπο ο Mozart ολοκληρώνει την δεύτερη σειρά παραλλαγών, που γράφτηκε κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ολλανδία, σε ηλικία 10 ετών. Οι δύο σειρές παραλλαγών, K. 24 και K. 25, παρουσιάζουν σαφείς ομοιότητες. Η πρώτη περιλαμβάνει κυρίως παραλλαγές που έχουν να κάνουν με την τεχνική της *diminutio*, ενώ στην K. 25 συναντάμε μεγαλύτερη ποικιλία τεχνικών, ακόμα και μέσα στην ίδια παραλλαγή.

6 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “Mio caro Adone”, σε Σολ-μείζονα, K. 173c/180

Η σειρά παραλλαγών με τον αριθμό καταλόγου K. 173c/180 γράφτηκε το φθινόπωρο του 1773 στη Βιέννη. Το θέμα αυτών των παραλλαγών είναι μία άρια με τίτλο «Αγαπημένε μου Άδωνη» (“Mio caro Adone”) από την όπερα του Antonio Salieri *H “Μόστρα” της Βενετίας (La fiera di Venezia)*, η οποία παιζόταν στη Βιέννη από τις 29 Ιανουαρίου 1772 έως τις 23 Φεβρουαρίου του 1773. Ο Mozart ενδέχεται να την παρακολούθησε κατά την παραμονή του στη Βιέννη τον Ιανουάριο του 1773. Το θέμα των παραλλαγών δεν προέρχεται από το φωνητικό μέρος της άριας “Mio caro Adone” αλλά από μία πάρτα βιολιού. Αξίζει να σημειωθεί ότι το ίδιο θέμα το χρησιμοποίησε και ο Joseph Haydn, σαν μενουέτο σε ένα divertimento για πληκτροφόρο.¹⁴

Η σειρά παραλλαγών K. 173c/180 εκδόθηκε στο Παρίσι το 1778, από τον εκδοτικό οίκο Heina.¹⁵ Ένα γράμμα του Leopold Mozart από τις 10 Δεκεμβρίου 1778 δείχνει ότι πρέπει να είχε πραγματοποιηθεί μία έκδοση των παραλλαγών και στο Σάλτσμπουργκ, με την οποία ο Leopold επιχείρησε να εγκαινιάσει ένα δικό του εργαστήριο χάραξης μουσικών κειμένων. Προφανώς, ο πατέρας του συνθέτη δεν είχε μάθει ότι ο Mozart είχε ήδη εκδώσει και διαθέσει εμπορικά το έργο στο Παρίσι. Η

¹³ Στις πραγματείες των θεωρητικών των αρχών του 18^{ου} αιώνα, ο μελωδικός εμπλουτισμός και η *diminutio* εξετάζονταν ξεχωριστά, επειδή οι «ουσιαστικοί καλλωπισμοί», όπως οι τρίλιες, σημειώνονταν ξεχωριστά και ήταν κάτι διαφορετικό από την αυθαίρετη και πιο ελεύθερη προσθήκη μελωδικών περασμάτων (*figurations*). Βλ. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 51.

¹⁴ Köchel, ό.π. σ. 193.

¹⁵ Kurt von Fischer, “Zum vorliegenden Band”, στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Variationen für Klavier*, επιμ. Kurt von Fischer, Bärenreiter (Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX: Klaviermusik / Werkgruppe 26), Kassel 1961, σ. ix. Ο François-Joseph Heina συμπαραστάθηκε στον Mozart στο Παρίσι, ιδιαίτερα κατά τη στιγμή της ασθένειας και του θανάτου της μητέρας του. Επίσης, δημοσίευσε τις πρώτες εκδόσεις επτά έργων του Mozart, μεταξύ των οποίων και τρεις σονάτες για πληκτροφόρο. Βλ. François Lesure, “Heina, François-Joseph”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/12683>.

έκδοση του Σάλτσμπουργκ δεν έχει βρεθεί.¹⁶ Στην έκδοση του Heina παρουσιάζεται, σε κάποιες παραλλαγές, ένας ασυνήθιστα μεγάλος αριθμός δυναμικών ενδείξεων, που δεν είναι σίγουρο ότι υπήρχε και στο πρωτότυπο χειρόγραφο.¹⁷

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το αρχικό θέμα είναι στην τονικότητα της Σολ-μείζονος, με μετρική αγωγή 3/4 και την ένδειξη *Menuetto Andante*, ενώ η δομή του είναι διμερής.¹⁸ Το μόρφωμα των τεσσάρων πρώτων μέτρων ολοκληρώνεται με μία ατελή πτώση στο μ. 4. Ακολουθούν τα μ. 5 και 6, τα οποία έχουν την μορφή συνέχισης μιας πρότασης. Με ένα πτωτικό έξι-τέσσερα στο μ. 7, το πρώτο τμήμα κλείνει με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Στα μ. 9-12, το αρμονικό υπόβαθρο στοιχειοθετείται από εναλλαγές των συγχορδιών της τονικής και της δεσπόζουσας, με την ύπαρξη ενός ισοκράτη στην πέμπτη βαθμίδα. Μία καινούρια μουσική ιδέα εμφανίζεται στο μ. 13, η οποία αλυσιδοποιείται στο επόμενο μέτρο, με τις συγχορδίες της επιτονικής και της τονικής. Στα δύο τελευταία μέτρα συντελείται η πτωτική διαδικασία, με την ακολουθία $ii^6 - I_4^6 - V - I$. Η υφή είναι αρκετά πυκνή και η γραφή της μελωδίας περιέχει φθόγγους διαφόρων αξιών και τρίλιες. Ενδείξεις επανάληψης υπάρχουν και στο πρώτο και στο δεύτερο τμήμα.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Η πρώτη παραλλαγή βασίζεται στην τεχνική της *diminutio*, αλλά εμφανίζονται και καινούριες ιδέες.¹⁹ Στα τέσσερα πρώτα μέτρα, η μελωδία παραλλάσσεται με αρπισμούς ογδών. Μία δεξιοτεχνική φιγούρα στα μ. 5 και 6 δίνει την αίσθηση απομάκρυνσης από το αρχικό μελωδικό περίγραμμα. Η μελωδία των μ. 9-12 παραλλάσσεται με τον ίδιο τρόπο. Η δεξιοτεχνική φιγούρα των μ. 5 και 6 εμφανίζεται και στα μ. 13 και 14 με τις συγχορδίες της IV και της I. Η παραλλαγή της πτωτικής διαδικασίας των μέτρων 15-16 είναι παρόμοια με αυτήν των μ. 7-8, προσαρμοσμένη αρμονικά στην αρχική τονικότητα. Με αυτά τα μέσα, ο συνθέτης αναδεικνύει ακόμη περισσότερο την διμερή δομή του δεδομένου θέματος. Αυτό επιφέρει την αλλαγή της συγχορδίας ii^6 με αυτήν της IV στην θέση του μ. 15. Τέλος, η συνοδεία έχει

¹⁶ Köchel, ό.π., σ. 193.

¹⁷ Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 22.

¹⁸ Βλ. σχετικά: Caplin, ό.π., σ. 87-93.

¹⁹ Ο Abert αναφέρει το συγκεκριμένο έργο ως το πρώτο στο οποίο ο Mozart, «μη μένοντας προσκολλημένος στο μελωδικό περίγραμμα του θέματος, το παραλλάσσει πιο ελεύθερα, δημιουργώντας έτσι νέες μουσικές μορφές». Βλ. Abert, ό.π., σ. 284.

παραλλαχθεί ελάχιστα, με εξαίρεση την ηχητική της περιοχή, η οποία έχει μεταφερθεί μία οκτάβα ψηλότερα, ενώ η ατελής πτώση του μ. 4 έχει εξαλειφθεί.

Η δεύτερη παραλλαγή ανήκει στο είδος της παραλλαγής στο δεδομένο αρμονικό υπόβαθρο, καθώς το μελωδικό περίγραμμα του αρχικού θέματος είναι δυσδιάκριτο. Η βασική αξία είναι τα τρίηχα ογδών, τα οποία μεταφέρονται και στη συνοδεία σε συγκεκριμένα σημεία. Η ανιούσα κίνηση της συνοδείας στο πρώτο μέτρο την φέρνει σε μία ψηλή ηχητική περιοχή, κοντά στη μελωδία. Τα μ. 13-16 είναι και πάλι παρόμοια με τα μ. 5-8, προσαρμοσμένα στην αρχική τονικότητα με την αρμονία που είχαμε και στην προηγούμενη παραλλαγή. Χαρακτηριστικό της παραλλαγής αυτής είναι η έντονη χρωματικότητα, κυρίως στα μ. 9-12 και στα σημεία των πτώσεων.²⁰

Στην παραλλαγή 3, οι αλλαγές εντοπίζονται κυρίως στη συνοδεία, με αρπισμούς δεκάτων έκτων σε όλη την έκτασή της.²¹ Στις δύο προηγούμενες σειρές παραλλαγών, K. 24 και K. 25, η συγκεκριμένη επιλογή εφαρμόζεται στην τελευταία παραλλαγή. Η συνάφεια των μέτρων 5-8 με τα μ. 13-16 εμφανίζεται και πάλι, καθώς στα μ. 4b-6 και 12b-14 εμφανίζεται μία κοινή φιγούρα, αυτήν τη φορά με έναν αρπισμό δεκάτων έκτων που καταλήγει σε δύο τέταρτα.

Στην επόμενη παραλλαγή, ο Mozart χρησιμοποιεί ποικιλία επιλογών. Η μία από αυτές είναι οι μικρές δεξιοτεχνικές φιγούρες με τρίλιες, που εμφανίζονται στα δύο πρώτα μέτρα, ενώ στο μ. 4 καταλήγουμε και πάλι σε ατελή πτώση. Στα τέσσερα τελευταία μέτρα του πρώτου τμήματος εντοπίζονται περάσματα δεκάτων έκτων με έντονη χρωματικότητα, που στο μ. 5 αναπαράγονται ομοφωνικά και στο αριστερό χέρι. Ένας τρίτος τρόπος παραλλαγής εμφανίζεται στα μ. 9-12, αλλά και στο μ. 3, με περάσματα ογδών και στα δύο χέρια σε διαφορά φάσεως (συγκοπές). Ένα δέκατο έκτο (μ. 9 και 10) ή μία παύση δεκάτου έκτου (μ. 3 και 12) αποτρέπει την ομοφωνική κίνηση των δύο φωνών. Τα μ. 13-16 αναφέρονται στα μ. 5-8. Όσον αφορά στο μελωδικό περίγραμμα, η παραλλαγή έχει απομακρυνθεί υπερβολικά από το αρχικό θέμα.

Στην προτελευταία παραλλαγή του έργου, η χρονική αγωγή αλλάζει σε *Adagio*. Πρόκειται για μία αρκετά δεξιοτεχνική παραλλαγή, με περάσματα τριακοστών

²⁰ Οι σειρές K. 24 και K. 25 ήταν κατά κύριο λόγο διατονικές, ενώ τα έργα K. 189a/179 και K. 173c/180 είναι τα πρώτα που δείχνουν την κατεύθυνση ως προς το ύφος μιας πιο χρωματικής γραφής. Βλ. Linda Dale Kennedy, *Mozart's keyboard variations*, διδακτορική διατριβή, Southeastern Louisiana University, 1975, σ. 90.

²¹ Σε πραγματείες των αρχών του 18^{ου} αιώνα αναφέρονται ανάλογες περιπτώσεις παραλλαγής της γραμμής του μπάσου, κυρίως σε μέρη χορών σε σουίτες. Βλ. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 53-54.

δευτέρων και στα δύο χέρια. Στο πρώτο τμήμα κυριαρχούν στη συνοδεία, η οποία περιέχει αρπισμούς (μ. 1-3a) και μπάσα του Alberti (μ. 5-6). Πριν από την ατελή και την τέλεια πτώση, τα περάσματα περνούν στη μελωδία (βλ. μ. 3b και 7). Κάτι αντίστοιχο γίνεται και στα μ. 9-12, καθώς από τους αρπισμούς της συνοδείας στα μ. 9-10 τα τριακοστά δεύτερα εμφανίζονται στη μελωδία στα μ. 11-12. Τα τέσσερα τελευταία μέτρα παραλλάσσονται όπως και τα μ. 5-8.

Στις πέντε πρώτες παραλλαγές της σειράς K. 173c/180 είναι εμφανής μια σταδιακή σμίκρυνση των αξιών. Ένας γενικός σχεδιασμός γίνεται επομένως αντιληπτός στη χρήση της τεχνικής αυτής: η κίνηση επιταχύνεται σταδιακά, από παραλλαγή σε παραλλαγή, με την αύξηση του αριθμού των νοτών.

Μία από τις καινοτομίες που εισάγονται στη συγκεκριμένη σειρά παραλλαγών είναι η αλλαγή της μετρικής αγωγής σε 2/4 που συντελείται στην έκτη και τελευταία παραλλαγή. Η χρονική αγωγή δεν επιστρέφει στην αρχική της ένδειξη, αλλά μετατρέπεται σε *Allegretto*. Η ομοιότητα της παραλλαγής του πρώτου τμήματος με την αντίστοιχη της παραλλαγής 1 οφείλεται στο γεγονός ότι η βασική αξία είναι τα όγδοα. Η μελωδική γραμμή έχει συμπτυχθεί λόγω της αλλαγής της χρονικής αγωγής και της χρησιμοποίησης λιγότερων φθόγγων σε κάθε μέτρο. Η ατελής πτώση δεν πραγματοποιείται στο μ. 4.

Στα μ. 9-12, η παραλλαγή θυμίζει περισσότερο την αρχική μελωδία, ενώ η συνοδεία έχει και πάλι μεταφερθεί σε μία ψηλότερη ηχητική περιοχή. Στην πρώτη παραλλαγή των μέτρων 13-16 συντελείται ξανά η προσαρμογή στην αρχική τονικότητα της παραλλαγής των μ. 5-8. Κατά την επανάληψή τους, όμως, ο Mozart αντικαθιστά την τέλεια πτώση με μία απατηλή, στην οποία η συγχορδία της έκτης βαθμίδας τονικοποιείται και η κατάληξή της επιμηκύνεται μέχρι το μ. 17. Ακολουθεί πτωτικό υλικό πέντε μέτρων με αλληπάλληλες συγχορδίες σε αριστερό και δεξί χέρι. Μετά τις συγχορδίες της IV και της I^6_4 , η νι τονικοποιείται εκ νέου στα μ. 18-19, ενώ την δεύτερη φορά η ίδια αρμονική διαδοχή οδηγείται σε τέλεια πτώση.

Τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης παραλλαγής είναι οι αλλαγές της χρονικής και της μετρικής αγωγής και το γεγονός ότι η έκταση και η δομή της είναι διαφορετικές από αυτές του θέματος, κυρίως λόγω της επέκτασης της τελικής πτώσης. Η Sisman περιγράφει αυτά τα χαρακτηριστικά αναφερόμενη σε δύο τύπους παραλλαγών, αυτόν της *χαρακτηριστικής παραλλαγής* (*characteristic*

variation) και αυτόν της δομικής παραλλαγής (form variation).²² Ο όρος παραλλαγή χαρακτήρος (character variation) εισήχθη τον 19^ο αιώνα από τον Adolph Bernhard Marx. Με αυτόν τον τύπο, ο Marx αναφέρεται σε παραλλαγές που μεταβάλλουν τη μορφή του θέματος, μετατρέποντάς το κάποιες φορές σε χαρακτηριστικό κομμάτι, αλλά και σε μορφή σονάτας, φούγκας ή ρόντο. Διαχωρίζει, έτσι, αυτόν τον τύπο από εκείνον της δομικής παραλλαγής, στον οποίο μπορούν να παραλλάσσονται η μελωδία, η τονικότητα, η συνοδεία, ο τρόπος, ο ρυθμός και η μορφή.²³ Η Sisman τονίζει την διαφορά του τύπου της χαρακτηριστικής παραλλαγής από αυτόν της παραλλαγής χαρακτήρος που εισήγαγε ο Marx, θεωρώντας ότι η αλλαγή του χαρακτήρα ενός έργου στις παραλλαγές του 18^{ου} αιώνα προκύπτει υποχρεωτικά ως επακόλουθο των αλλαγών στις οποίες υπόκειται ένα θέμα και είναι πάντα παρούσα.²⁴

12 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω σε ένα μενουέτο του Johann Christian Fischer, σε Ντο-μείζονα, K. 189a/179

Το θέμα των παραλλαγών προέρχεται από το φινάλε ενός κοντσέρτου για όμποε (γραμμένου το 1768) του Johann Christian Fischer (*Favourite Concerto [No 1] for the Hoboy or German Flute with Instrumental Parts*).²⁵ Οι παραλλαγές γράφτηκαν πιθανότατα ενόψει του ταξιδιού του Mozart στο Μόναχο, όταν του ανατέθηκε να γράψει την όπερα *La finta giardiniera*, K. 196.²⁶ Η πιθανή ημερομηνία της σύνθεσης των παραλλαγών συνάγεται με βάση μια επιστολή της 30^{ης} Δεκεμβρίου 1774 του

²² Elaine R. Sisman, “Variations”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/29050>.

²³ Βλ. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 67.

²⁴ Το ίδιο πίστευαν και μεταγενέστεροι του Marx συγγραφείς, οι οποίοι παρεξήγησαν προφανώς τη διάκρισή του και υποβάθμισαν ή αρνήθηκαν την ιδέα ότι παραλλαγές που διατηρούν σταθερό το αρμονικό και μελωδικό περίγραμμα του θέματος – κυρίως αυτές που γράφτηκαν από την εποχή του Bach μέχρι τον Beethoven – θα μπορούσαν να μεταβάλλουν πλήρως το χαρακτήρα του θέματος. Σχετικό είναι το σχόλιο του Schoenberg: «Συχνά γίνεται διάκριση μεταξύ των δομικών παραλλαγών και των παραλλαγών χαρακτήρος. Αλλά δεν υπάρχει κανένας λόγος να υποθέσουμε ότι μια δομική παραλλαγή δεν επηρεάζει και τον χαρακτήρα ενός έργου». Έτσι, στη σκέψη του 18^{ου} αιώνα, η αλλαγή του χαρακτήρα ενός έργου δεν σήμαινε απλώς την ενσωμάτωση χαρακτηριστικών παραλλαγών, όπως σε ύφος εμβατηρίου (alla Marcia), siciliana ή Γαλλικής Εισαγωγής (Overture), αν και αυτοί οι τύποι βρίσκονται επίσης στα έργα των συνθετών από την εποχή του Bach μέχρι τον Beethoven. Βλ. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 67.

²⁵ Ο Johann Christian Fischer γεννήθηκε το 1733 στο Φράιμπουργκ και πέθανε τον Απρίλιο του 1800 στο Λονδίνο. Ήταν ένας από τους πιο αναγνωρισμένους δεξιοτέχνες ομποϊστές της εποχής του, αν και ο Mozart τον επέκρινε για μία συναυλία του στο Kärntnertortheater της Βιέννης, στις 16 Μαρτίου του 1787. Βλ. Köchel, ό.π., σ. 211.

²⁶ Köchel, ό.π., σ. 211. Σε ένα γράμμα του, στις 24 Μαρτίου 1778, ο Mozart γράφει: «Πριν φύγω από το Μάνχαιμ είχα κρατήσει αντίγραφο από [...] τις Παραλλαγές του Fischer, που τις είχα γράψει για τον κύριο von Gemmingen. Μου έστειλε ένα πολύ ευγενικό σημείωμα, εκφράζοντας την ευχαρίστησή του για το “ενθύμιο” που του άφησα [...]. Μου έστειλε 3 χρυσά δουκάτα για να καλύψω τα έξοδα των αντιγράφων». Βλ. Abert, ό.π., σ. 435.

Mozart προς την αδελφή του, με την οποία της παραγγέλλει να του φέρει τις δικές του «Παραλλαγές πάνω στο Μενουέτο του Fischer» στο Μόναχο. Έτσι, το έργο πρέπει να γράφτηκε στο Σάλτσμπουργκ, προ της αναχώρησης του Mozart για το Μόναχο, δηλαδή, πριν από τις 6 Δεκεμβρίου 1774.²⁷ Οι συγκεκριμένες παραλλαγές εκτελούνταν πολύ συχνά σε συναυλίες του, αλλά τις χρησιμοποίησε και ως διδακτικό υλικό, αφού ήταν τεχνικά εύκολες.²⁸ Το έργο εκδόθηκε στο Παρίσι το 1778 από τον εκδοτικό οίκο Heina.²⁹

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το θέμα είναι στην τονικότητα της Ντο-μείζονος, με μετρική αγωγή 3/4. Η δομή του είναι τριμερής. Το πρώτο τμήμα είναι μία οκτάμετρη περίοδος. Μία μισή πτώση στο μ. 4 οδηγεί στην επανάληψη του πρώτου διμέτρου και σε τέλεια πτώση στο μ. 8. Η αρμονία περιλαμβάνει σχεδόν αποκλειστικά συγχορδίες της τονικής και της δεσπόζουσας. Το τμήμα αυτό επανέρχεται αυτούσιο στα μ. 18-25, ολοκληρώνοντας την τριμερή δομή.

Το μεσαίο αντιθετικό τμήμα εκτείνεται σε εννέα μέτρα (μ. 9-17) και αποτελείται από τρία μικρότερα τμήματα. Στα μ. 9-11 κυριαρχεί ένας ισοκράτης στην 5^η βαθμίδα, στο αριστερό χέρι με οκτάβες ογδόων, με μελωδικό υλικό από το πρώτο τμήμα. Στα μ. 12-13 έχουμε μία νέα ιδέα στην τονική, η οποία επαναλαμβάνεται, για να ακολουθήσει ακόμα ένα μόρφωμα με εναλλαγές των συγχορδιών της τονικής και της δεσπόζουσας (μ. 14-15), το οποίο με γέμισμα της τομής επαναλαμβάνεται για να οδηγήσει στην μισή πτώση του μ. 17, που είναι πανομοιότυπη με αυτή του μ. 4. Η μελωδία στο μεσαίο αντιθετικό τμήμα κινείται με δέκατα έκτα. Το αρμονικό υπόβαθρο του μεσαίου τμήματος, όμοια με αυτό του πρώτου, περιλαμβάνει μόνο συγχορδίες της τονικής και της δεσπόζουσας.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Στην πρώτη παραλλαγή, η μελωδία του θέματος παραλλάσσεται με περάσματα δεκάτων έκτων. Στο μεσαίο αντιθετικό τμήμα, που η μελωδία κινείται ούτως ή άλλως με δέκατα έκτα, οι αλλαγές εντοπίζονται στην προσθήκη αρπισμών (στα μ. 12-14 και 16). Στο πρώτο τμήμα και στην επαναφορά του, η μελωδική γραμμή της συνοδείας είναι πιο πυκνή, με κάποιες μιμητικές φιγούρες στα μ. 2 και 4. Η τέλεια πτώση του

²⁷ Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 36.

²⁸ Οι λεγόμενες παραλλαγές “του Fischer” αναφέρονταν σε πολλές περιόδους του Mozart και έξι από αυτές πρέπει (σύμφωνα με επιστολή της 29^{ης} Νοεμβρίου 1777) να διαμορφώθηκαν επί τούτου ιδιογράφως. Βλ. Köchel, ό.π., σ. 211.

²⁹ Fischer, “Zum vorliegenden Band”, ό.π., σ. ix.

πρώτου και του τρίτου τμήματος προσεγγίζεται με τη μεσολάβηση του πτωτικού έξι-τέσσερα.

Στην παραλλαγή 2, το κύριο χαρακτηριστικό είναι η μίμηση μεταξύ των δύο εξωτερικών φωνών. Στο πρώτο τμήμα, το αριστερό χέρι μιμείται την ελάχιστα παραλλαγμένη έναρξη της μελωδίας στα μ. 2, 4 και 6. Στην πτωτική διαδικασία (μ. 7 και 24), μεσολαβεί και πάλι πτωτικό έξι-τέσσερα. Στα μ. 12-13 του μεσαίου τμήματος, η χαρακτηριστική έναρξη της μελωδίας, που είναι και πάλι ελάχιστα παραλλαγμένη, μεταφέρεται εξ ολοκλήρου στην κάτω φωνή. Το δεξί χέρι υποστηρίζει αρμονικά με την προσθήκη της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας. Η παραλλαγή των μ. 14-17 είναι παρόμοια με αυτήν της προηγούμενης παραλλαγής.

Στην επόμενη (3^η) παραλλαγή, η μελωδία παραλλάσσεται με τρίηχα ογδόων σε όλη της την έκταση. Στο πρώτο τμήμα εντοπίζεται μία επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού στα μέτρα 3 και 7. Η τέλεια πτώση γίνεται με την ακολουθία I – ii⁶ – V – I. Στα μ. 14-17 η ποικιλματική πορεία των τριήχων μοιράζεται στα δύο χέρια, ενώ στα μ. 12 και 13 εμφανίζεται και πάλι η συγχορδία της IV. Η παραλλαγή αυτή ανήκει στο είδος των *παραλλαγών στο δεδομένο αρμονικό υπόβαθρο*, καθώς η μελωδία του αρχικού θέματος δεν είναι ευδιάκριτη.

Στο ίδιο είδος ανήκει και η παραλλαγή 4, στην μελωδία της οποίας κυριαρχούν τα δέκατα έκτα. Το αριστερό χέρι παίζει φθόγγους διπλασιασμένους στην οκτάβα, εκτός από τα μ. 12-13, στα οποία τα δέκατα έκτα έχουν μεταφερθεί στην κάτω φωνή, καθώς και στο μ. 17, που γίνεται το ίδιο στο γέμισμα της τομής. Τα περάσματα των δεκάτων έκτων έχουν μία συγκεκριμένη μελωδική γραμμή με αρκετή χρωματικότητα, η οποία περιλαμβάνει πάντα το φθόγγο σολ. Εξαιρέση αποτελούν τα δύο μέτρα 12 και 13 του μεσαίου αντιθετικού τμήματος, το αρμονικό υπόβαθρο των οποίων περιλαμβάνει τη συγχορδία της τονικής και της υποδεσπόζουσας. Οι τέλειες πτώσεις του πρώτου και του τρίτου τμήματος γίνονται με τη μεσολάβηση του πτωτικού έξι-τέσσερα.

Τα τρίηχα ογδόων επανέρχονται στην επόμενη (5^η) παραλλαγή, αυτή τη φορά στο αριστερό χέρι. Στο πρώτο και το τρίτο τμήμα παρουσιάζουν μία συγκεκριμένη μελωδική γραμμή, ανάλογη με την αρμονία. Η πάνω φωνή διατηρεί ένα μελωδικό περίγραμμα παρόμοιο με του αρχικού θέματος, με μια πιο συγχορδιακή γραφή. Η πτωτική διαδικασία των μέτρων 7-8 περιέχει και πάλι τη συγχορδία της τονικής σε δεύτερη αναστροφή. Στη συνοδεία του δεύτερου τμήματος έχουμε αρπισμούς με τρίηχα ογδόων. Η μελωδία στο πρώτο (μ. 9-11) και στο τρίτο (μ. 14-17) επιμέρους

τμήμα παραλλάσσεται με συγχορδίες και μικρές δεξιοτεχνικές φιγούρες με τρίλιες. Η μελωδία των μέτρων 12-13 εμπλουτίζεται μόνο με συγχορδίες.

Η μελωδία στην παραλλαγή 6 είναι ελάχιστα παραλλαγμένη σε σχέση με την μελωδία του αρχικού θέματος και προσομοιάζει σε αυτήν της παραλλαγής 1. Η συνοδεία στοιχειοθετείται με μπάσα του Alberti με δέκατα έκτα σε όλη την έκταση της παραλλαγής. Στο πρώτο τετράμετρο αλλά και στα μέτρα 12-14, η ηχητική περιοχή της συνοδείας βρίσκεται μία οκτάβα ψηλότερα από την αντίστοιχη του αρχικού θέματος. Η παραλλαγή της μελωδίας στο τρίτο τμήμα είναι ελαφρώς διαφορετική από αυτήν του πρώτου τμήματος.

Μία συγκεκριμένη μελωδική φιγούρα είναι το βασικό στοιχείο της παραλλαγής 7. Η φιγούρα αυτή, που αποτελείται από αρπισματικά δέκατα έκτα, επαναλαμβανόμενα όγδοα και μία τρίλια, χρησιμοποιείται στη μελωδία του πρώτου τμήματος. Ακολούθως αντικαθιστά τον ισοκράτη στο αριστερό χέρι στα μ. 9-11 και εμφανίζεται ξανά στην επαναφορά του πρώτου τμήματος. Τα μέτρα 12-17 παραλλάσσονται με δέκατα έκτα, είτε και στα δύο χέρια (μ. 12-13), είτε με εναλλασσόμενες οκτάβες δεκάτων έκτων μόνο στη μελωδία (μ. 14-17). Από αρμονικής πλευράς, ενώ στο μ. 3 η αρμονία πυκνώνει για να οδηγηθούμε στη μισή πτώση, η πτωτική διαδικασία στα μ. 7-8 είναι το ίδιο απλή με αυτήν του αρχικού θέματος.

Η παραλλαγή 8 είναι μία παραλλαγή στο δεδομένο αρμονικό υπόβαθρο, αφού η μελωδική γραμμή εκφέρεται και από τις δύο φωνές και το περίγραμμα του αρχικού θέματος δεν γίνεται αντιληπτό. Ο Mozart μεταχειρίζεται διαφορετικά τα επιμέρους τμήματα του θέματος. Στο πρώτο τμήμα, η συνοδεία είναι σχεδόν απaráλλαχτη σε σχέση με το αρχικό θέμα. Το δεξί χέρι παραλλάσσει τη μελωδία με μία διαφορά φάσης ενός ογδού, στα πρώτα τέσσερα μέτρα με όγδοα και στα μ. 5-8 με δέκατα έκτα. Τα μ. 12-13 παραλλάσσονται με τον ίδιο τρόπο, με συγκοπές και διπλασιασμούς στην οκτάβα, ενώ στα μ. 14-16 τα όγδοα μετατρέπονται σε δέκατα έκτα. Στα πρώτα τρία μέτρα του αντιθετικού τμήματος, η μελωδία παραλλάσσεται με ένα παρεστιγμένο ρυθμικό μοτίβο σε “λομβαρδικό ρυθμό”, ενώ το αριστερό χέρι παίζει δέκατα έκτα σε αντιχρονισμό. Μεταξύ της παραλλαγής του τρίτου τμήματος και του πρώτου τμήματος υπάρχουν εμφανείς διαφορές, κυρίως στη μελωδία. Κατά την επαναφορά των μέτρων 1-4 στα μ. 18-21 έχουν προστεθεί χρωματικοί, ποικιλματικοί φθόγγοι στην αρχή των μ. 19 και 21, ενώ οι αντιχρονισμοί των μέτρων 22-25 πραγματοποιούνται με παύσεις δεκάτων έκτων και επαναλαμβανόμενους φθόγγους. Η συνοδεία παραμένει ίδια με εκείνη των μέτρων 1-8.

Η συνοδεία της παραλλαγής 9 προσομοιάζει σε αυτήν της παραλλαγής 6, με τη διαφορά ότι παραμένει καθ' όλη την έκτασή της σε ψηλή ηχητική περιοχή. Το μελωδικό περίγραμμα είναι αρκετά διαφορετικό από αυτό του αρχικού θέματος, ενώ το πρώτο και το τρίτο τμήμα παραλλάσσονται με παρόμοιο τρόπο αυτή τη φορά. Μία ακόμα καινοτομία που εισάγεται στις σειρές παραλλαγών του Mozart είναι η διασταύρωση των χεριών. Στο πρώτο τμήμα, το δεξί χέρι παίζει την μελωδία ψηλότερα από τη συνοδεία και απαντά με φιγούρες χαμηλότερα από αυτή. Στα μέτρα 9-13 συμβαίνει το ίδιο με απλούς φθόγγους ενός τετάρτου. Οι αρμονικές αλλαγές σε σχέση με το θέμα έχουν εμφανιστεί και σε προηγούμενες παραλλαγές.

Στο πρώτο τμήμα της δέκατης παραλλαγής ο Mozart χρησιμοποιεί μελωδικό υλικό από την προηγούμενη παραλλαγή και δημιουργεί μία καινούρια δομική οντότητα, με αποτέλεσμα το πρώτο τμήμα συνολικά να προσομοιάζει σε μία προτασιακή δομή, παρά σε μία περίοδο. Η βασική ιδέα των δύο πρώτων μέτρων, με αρμονική κατεύθυνση I – V, επαναλαμβάνεται στα μ. 3-4 μία τρίτη χαμηλότερα. Τα μέτρα 5 και 6 προχωρούν με αποσπασματοποίηση, για να καταλήξουμε στην τέλεια πτώση με την αρμονία του βασικού θέματος. Στα τρία πρώτα μέτρα του αντιθετικού τμήματος, το αριστερό χέρι συνοδεύει με αρπισμούς σε οκτάβες, ενώ το μελωδικό περίγραμμα είναι παρόμοιο με αυτό του αρχικού θέματος. Στα μ. 12-13, οι οκτάβες μεταφέρονται στο δεξί χέρι, ενώ στα τέσσερα τελευταία μέτρα του δεύτερου τμήματος (μ. 14-17) έχουμε μία ομοφωνική γραφή με έντονη χρωματικότητα και με τα δέκατα έκτα των δύο φωνών να κινούνται παράλληλα σε διαστήματα δεκάτης. Τα εξωτερικά τμήματα έχουν παραλλαχθεί πανομοιότυπα.

Στην παραλλαγή 11, η χρονική αγωγή μετατρέπεται σε *Adagio* και δεν υπάρχουν ενδείξεις επανάληψης. Κάθε επιμέρους τμήμα είναι παραλλαγμένο με διαφορετικούς καλλωπισμούς, πράγμα που κάνει την συγκεκριμένα παραλλαγή περισσότερο ενδιαφέρουσα από τις αντίστοιχες (αργές) παραλλαγές των προηγούμενων σειρών. Για το πρώτο τμήμα έχουμε συνολικά δύο διαφορετικές παραλλαγές για τα επιμέρους τετράμετρα. Ακολουθείται μία ρυθμικά επιταχυνόμενη πορεία από τετράμετρο σε τετράμετρο: τέταρτα και όγδοα (μ. 1-4), τρίχη ογδών (μ. 5-8), τρίχη ογδών και δέκατα έκτα (μ. 9-12), τριακοστά δεύτερα (μ. 13-16).

Στο δεύτερο τμήμα παραλλάσσονται διαφορετικά και οι επαναλήψεις των επιμέρους τριμέτρων και διμέτρων του, με έντονη χρωματικότητα στα μέτρα 18-19. Η πρώτη επαναφορά του πρώτου τμήματος έρχεται στα μ. 26-33 με διαφορετικά παραλλάγματα, ενώ ομοιότητες εντοπίζονται στην επανάληψη των τριών πρώτων

μέτρων του μεσαίου τμήματος (μ. 34-36). Ακολουθεί η επανάληψη των υπόλοιπων μέτρων του δεύτερου τμήματος, με περισσότερο μελωδικό και ρυθμικό εμπλουτισμό, καθώς και η επανάληψη του τρίτου τμήματος με διαδοχικά περάσματα τριακοστών δευτέρων, μεταξύ άλλων. Στις τέλειες πτώσεις στο πρώτο και στο τρίτο τμήμα μεσολαβεί πάντοτε το πτωτικό έξι-τέσσερα. Επίσης, έχουμε εμπλουτισμό της αρμονίας των μέτρων 3, 11, 28 και 45 με τις συγχορδίες της τέταρτης και της δεύτερης βαθμίδας, ενώ η μισή πτώση αποφεύγεται πλέον συστηματικά στα σημεία αυτά με την προσθήκη της έβδομης της δεσπόζουσας στο μπάσο.

Στις σειρές παραλλαγών του Mozart είναι συχνό το φαινόμενο κάποιες φράσεις, ή και ολόκληρα τμήματα του θέματος που επαναλαμβάνονται, να παραλλάσσονται με δύο διαφορετικούς τρόπους στο πλαίσιο μιας παραλλαγής. Για το φαινόμενο αυτό έχει χρησιμοποιηθεί από θεωρητικούς ο προβληματικός όρος *διπλή παραλλαγή*.³⁰ Ο όρος θεωρείται προβληματικός, διότι ενίοτε αναφέρεται και στην *μορφή των διπλών παραλλαγών* που εφαρμόστηκε από τον Haydn, στην οποία όμως οι παραλλαγές βασίζονται σε δύο θέματα της ίδιας τονικότητας αλλά σε αντίθετο τρόπο.

Στην παραλλαγή 12, η χρονική αγωγή μετατρέπεται σε Allegro. Έτσι, σε αυτήν την σειρά παραλλαγών ο Mozart εφαρμόζει για πρώτη φορά την εναλλαγή αργής – γοργής παραλλαγής στο τέλος.³¹ Στο πρώτο τμήμα, η κάτω φωνή περιέχει δέκατα έκτα με σπασμένες συγχορδίες και αρπισμούς, ενώ η μελωδία είναι ελάχιστα παραλλαγμένη σε σχέση με το αρχικό θέμα. Στα μ. 9-11 τα δέκατα έκτα μεταφέρονται στη μελωδία, με τον χειρισμό τους να παρουσιάζει ομοιότητες με το αντίστοιχο σημείο της παραλλαγής 4. Τα υπόλοιπα έξι μέτρα του μεσαίου τμήματος παραλλάσσονται με παρόμοια ρυθμικά μοτίβα και με ομοφωνική μεταχείριση του υλικού των δύο φωνών στα μέτρα 14-16. Η επαναφορά του πρώτου τμήματος παραλλάσσεται με τον ίδιο τρόπο, ενώ, όπως είχε συμβεί και στην προηγούμενη παραλλαγή, στην τελευταία τέλεια πτώση (μ. 24-25) χρησιμοποιούνται οι συγχορδίες $ii^6 - I_4^6 - V^7 - I$.

³⁰ Βλ. Ebenezer Prout, *Applied forms: A sequel to "Musical form"*, Augener, London 1895, σ. 102· Wallace Berry, *Form in music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1966, σ. 336· Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 151.

³¹ Σύμφωνα με τον van Reijen, ο Mozart θεωρείται ο επινοητής αυτής της τεχνικής του τελικού αντιθετικού ζεύγους παραλλαγών. Βλ. Paul Willem van Reijen, *Vergleichende Studien zur Klaviervariationstechnik von Mozart und seinen Zeitgenossen*, Frits Knuf (Keyboard Studies, Vol. 8), Buren 1988, σ. 247.

Οι σειρές παραλλαγών του Παρισιού (1778)

12 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “*Je suis Lindor*”, σε *Μι-ύφεση-μείζονα*, Κ. 299a/354

Το έργο του Mozart με την αρίθμηση 299a/354 στον κατάλογο του Ludwig Ritter von Köchel περιλαμβάνει 12 παραλλαγές πάνω σε μία ρομάντσα που γράφτηκε από τον Antoine-Laurent Baudron για το θεατρικό έργο *Ο κουρέας της Σεβίλλης* (*Le barbier de Séville*) του Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, το οποίο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι, στις 23 Φεβρουαρίου 1775. Οι παραλλαγές συντέθηκαν στο Παρίσι την άνοιξη ή το καλοκαίρι του 1778.³² Η ακριβής χρονολόγηση τοποθετείται σίγουρα πριν από τον Οκτώβριο του 1778, όταν ο Mozart παραδίδει το έργο στον εκδοτικό οίκο Heina για εκτύπωση.³³

Ο Mozart έπαιζε συχνά σε συναυλίες του αυτές τις παραλλαγές, ως ένα από τα αγαπημένα θέματά του. Αυτό συνέβη κατά πάσα πιθανότητα στις 3 Απριλίου του 1781, στη συναυλία του στο Kärntnertortheater της Βιέννης, αλλά και στη Λειψία στις 12 Μαΐου του 1789.³⁴

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το θέμα είναι γραμμένο στην τονικότητα της *Μι-ύφεση-μείζονος*, με μετρική αγωγή 2/4 και χρονική αγωγή *Allegretto*. Η δομή του θέματος είναι διμερής. Αποτελείται από δύο τμήματα τα οποία επαναλαμβάνονται. Το πρώτο τμήμα είναι μία θεματική ιδέα οκτώ μέτρων, που συντίθεται από δύο τετράμετρες φράσεις. Η πρώτη καταλήγει σε μία ατελή πτώση στην τονική στο μ. 4 και η δεύτερη κλείνει με μία μισή πτώση στο μ. 8.

Το δεύτερο τμήμα ξεκινά με μία δίμετρη μουσική ιδέα με εναλλαγές των συγχορδιών της δεσπόζουσας και της τονικής, η οποία επαναλαμβάνεται στα μέτρα 11 και 12. Ακολουθούν τέσσερα μέτρα, τα οποία στο μ. 16 φαίνεται να καταλήγουν και πάλι σε μισή πτώση, δίνοντας έτσι, αρχικά, την αίσθηση ενός μεσαίου αντιθετικού τμήματος μιας τριμερούς δομής. Αντί όμως να ακολουθήσει επαναφορά

³² Οι Wyzewa και Saint-Foix τοποθετούν χρονολογικά το έργο, μεταξύ 14 Μαρτίου και 12 Ιουνίου του 1778, κάτι το οποίο είναι δυνατόν, αλλά δεν έχει αποδειχθεί. Προτιμότερο θα ήταν να τοποθετηθεί η δημιουργία του έργου από το τέλος του Μαρτίου έως το τέλος του Σεπτεμβρίου του 1778. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 46.

³³ Η χήρα του συνθέτη Constanze, σε επιστολή της στους Breitkopf & Härtel με ημερομηνία 19 Αυγούστου 1799, αποδοκιμάζει το γεγονός ότι σε επανέκδοση του έργου από τον ομώνυμο εκδοτικό οίκο (το 1798) το έργο είχε υποστεί αλλοιώσεις, κατά τρόπο που άλλαξαν σημαντικά το χαρακτήρα και τη μορφή του. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 46.

³⁴ Köchel, ό.π., σ. 312. Ο Cherny και ο Momigny συμβούλευαν τους μαθητές τους να μελετήσουν, μεταξύ άλλων έργων, τις παραλλαγές του Mozart πάνω στο *Je suis Lindor*. Βλ. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 64.

του πρώτου τμήματος, μόλις στον δεύτερο χρόνο του μ. 16 μία τυπική διαδικασία μισής πτώσεως μετατρέπεται και επεκτείνεται σε ατελή στο μ. 17. Τα μ. 18-22, τέλος, αποτελούν την παραλλαγμένη επανάληψη των προηγούμενων πέντε μέτρων, με την ατελή πτώση αυτή τη φορά να μετατρέπεται σε τέλεια, κλείνοντας την διμερή δομή του θέματος.³⁵

Το θέμα είναι απλό, με ελάχιστη αρμονική ποικιλία, ενώ και οι αλλαγές των συγχορδιών του θέματος σε κάποιες από τις παραλλαγές που ακολουθούν δεν επηρεάζουν τις βασικές τους λειτουργίες που κατευθύνονται προς τις εκάστοτε πτώσεις.³⁶ Μελωδικά, στις πρώτες φράσεις των τμημάτων παρατηρούμε μία συγχορδιακή γραφή, ενώ τα δεύτερα μέρη τους είναι δομημένα πάνω στο ίδιο μελωδικό υλικό.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Η πρώτη παραλλαγή περιλαμβάνει μελωδικές και αρμονικές αλλαγές επί του θέματος. Η μελωδία παραλλάσσεται με δέκατα έκτα, εμφανίζοντας αποτζιατούρες, ποικίλματα, διαβατικούς φθόγγους και αρκετή χρωματικότητα. Υπάρχουν αρκετές αλλαγές που έχουν να κάνουν με την αρμονία: στο μ. 4 δεν υπάρχει ατελής πτώση, καθώς με την εμφάνιση της συγχορδίας ii^6_5 στο μ. 3, η συγχορδία της τονικής προσεγγίζεται με βηματική κίνηση του μπάσου. Χαρακτηριστική είναι επίσης η εμφάνιση της συγχορδίας V^2 στα μέτρα 14 και 19, καθώς και η τέλεια πτώση που αντικαθιστά την ατελή στο μ. 17, με τα υπόλοιπα μέτρα μέχρι το τέλος να αποτελούν απλά μια επανάληψη.

Στην δεύτερη παραλλαγή, οι αλλαγές εντοπίζονται στη συνοδεία, αφού η μελωδία είναι σχεδόν απaráλλαχτη. Αυτή τη φορά τα δέκατα έκτα μεταφέρονται στο αριστερό χέρι, με ποικίλματα, αρπισμούς, σπασμένες συγχορδίες, κλίμακες και μελωδικά περάσματα. Η μόνη αρμονική αλλαγή σε σχέση με το αρχικό θέμα αφορά στην εμφάνιση της συγχορδίας της επιτονικής στο μ. 3 και την εξάλειψη της ατελούς πτώσης στο μ. 4, αλλαγή που υπήρχε και στην προηγούμενη παραλλαγή. Αξίζει να σημειώσουμε ότι σε αυτήν την παραλλαγή ο Mozart «γемίζει» τις τομές μεταξύ των επαναλήψεων των τμημάτων, με περάσματα δεκάτων έκτων στο αριστερό χέρι.

³⁵ Τα μ. 17 και εξής, που περιλαμβάνουν την προσθήκη του μ. 17, την επανάληψη των μ. 13-16 και την τελική πτωτική διαδικασία, αποτελούν προσθήκη του Mozart στο αυθεντικό θέμα. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 46.

³⁶ Για τις αρμονικές λειτουργίες, βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, “Αρμονικές λειτουργίες I: Οι αρχικές έννοιες”, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2010, σ. 45-59.

Ένα ζήτημα που παρουσιάζει ενδιαφέρον – και εμφανίζεται σχεδόν σε όλες τις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών για πληκτροφόρο του Mozart – είναι τα σημεία του θέματος στα οποία έχουμε την επανάληψη ενός μικρού σε έκταση τμήματός του. Στο θέμα της συγκεκριμένης σειράς παραλλαγών, η δίμετρη ιδέα των μέτρων 9-10 επαναλαμβάνεται στα μέτρα 11-12 και τα πέντε τελευταία μέτρα του θέματος αποτελούν επανάληψη των προηγούμενων πέντε. Στην 2^η παραλλαγή, οι επαναλήψεις παραλλάσσονται με ελάχιστα διαφορετικό τρόπο (αλλαγή οκτάβας σε ένα ή και στα δύο χέρια), αλλά σε άλλες περιπτώσεις θα δούμε ότι οι παραλλαγές τέτοιων επαναλήψεων είναι πολύ διαφορετικές μεταξύ τους.

Η τρίτη παραλλαγή είναι πολύ ενδιαφέρουσα από μελωδικής άποψης. Το πρώτο σημαντικό στοιχείο είναι το γεγονός ότι το πρώτο και το δεύτερο τμήμα του θέματος υπόκεινται σε διαφορετικό τύπο παραλλαγής. Στο πρώτο τμήμα, η μελωδία δεν υποδιαιρείται σε περισσότερους φθόγγους, αλλά διακοσμείται με “στολίδια” που σημειώνονται πάνω στην παρτιτούρα, όπως τρίλιες και μελωδικά γυρίσματα. Αντιθέτως στο δεύτερο τμήμα, υπάρχουν ελάχιστες ενδείξεις καλλωπισμού και η παραλλαγή πλησιάζει περισσότερο τη λογική της *diminutio*, αυτή τη φορά με περάσματα τριακοστών δευτέρων. Όσον αφορά στο αρμονικό υπόβαθρο της παραλλαγής, στο πρώτο τμήμα είναι ίδιο με τις προηγούμενες και στο δεύτερο η ατελής πτώση του μ. 17 έχει μετατραπεί σε τέλεια. Σε συγκεκριμένα τμήματα της παραλλαγής αυτής, όπως στο δεύτερο μέρος του δεύτερου τμήματός της, το αριστερό χέρι παίζει ένα ρυθμικό σχήμα με όγδοα παρεστιγμένα. Η αρχική μελωδία δεν είναι τόσο ευδιάκριτη όσο στις προηγούμενες παραλλαγές. Η επανάληψη των μέτρων 13-17 στα μ. 18-22 παραλλάσσεται με ελαφρώς διαφορετικό τρόπο.

Στην τέταρτη παραλλαγή, το μελωδικό περίγραμμα του αρχικού θέματος έχει αλλοιωθεί σημαντικά. Πάνω στο βασικό αρμονικό υπόβαθρο – με μικρές αλλαγές που είδαμε και στις προηγούμενες παραλλαγές – ο Mozart παραλλάσσει χρησιμοποιώντας τρίγχα δεκάτων έκτων, ενώ χαρακτηριστική είναι και η διασταύρωση των χεριών (μάλιστα, σημειώνεται και στην παρτιτούρα), που ανεβάζει το επίπεδο δεξιοτεχνίας της παραλλαγής. Η συγχορδία V^2 εμφανίζεται και πάλι στα μέτρα 14 και 19, ενώ στο δεύτερο τμήμα έχουμε έντονη χρωματικότητα. Σε συνέχεια της προηγούμενης παραλλαγής, ο Mozart απομακρύνεται εδώ ακόμα περισσότερο μελωδικά από το αρχικό θέμα. Πρόκειται για μία *παραλλαγή βασισμένη στο δεδομένο αρμονικό υπόβαθρο*, καθώς η μελωδία του θέματος δεν γίνεται αντιληπτή με την αρχική της μορφή, ενώ η αρμονία διατηρείται.

Οι παραλλαγές 5 και 6 δημιουργούν ένα ζεύγος, στην λογική των παραλλαγών 1 και 2. Στην παραλλαγή 5, η αρχική μελωδία επανέρχεται στο προσκήνιο, παραλλαγμένη σε οκτάβες με δέκατα έκτα. Υπάρχει έντονη χρωματικότητα στο δεύτερο τμήμα. Ειδικότερα στο μ. 17, η συγχορδία της τονικής αντικαθίσταται από μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, η οποία οδηγεί στην δεσπόζουσα, και η επανάληψη των μέτρων 13-17 έχει πιο πλούσια αρμονική υποστήριξη.

Στην έκτη παραλλαγή, οι οκτάβες των δεκάτων έκτων μεταφέρονται στη συνοδεία, ενώ η μελωδία είναι ελάχιστα παραλλαγμένη σε σχέση με το αρχικό θέμα. Η χρωματικότητα είναι και πάλι έντονη και μάλιστα αυτή τη φορά και στο πρώτο τμήμα. Στο μ. 17 ο Mozart επιλέγει διαφορετική εναρμόνιση σε σχέση με την προηγούμενη παραλλαγή: με τις συγχορδίες I_4^6 και V στο μ. 16 προετοιμάζει μία απατηλή πτώση στον δεύτερο χρόνο του μ. 17, με την συγχορδία της έκτης βαθμίδας να τονικοποιείται στον πρώτο χρόνο. Με την επάνοδο της συγχορδίας της δεσπόζουσας στο μ. 18, η επανάληψη των μέτρων 13-16 παραλλάσσεται με τον ίδιο τρόπο.

Έχοντας, έτσι, φτάσει στο μέσον του έργου, έχουμε δύο ζεύγη παραλλαγών (1-2 και 5-6), όπου στις πρώτες παραλλαγές χρησιμοποιείται η μέθοδος της διαίρεσης των φθόγγων της μελωδίας σε μικρότερες αξίες και στις δεύτερες οι αξίες αυτές μεταφέρονται στη συνοδεία. Το χαρακτηριστικό της 3^{ης} παραλλαγής είναι οι μελωδικές φιγούρες με τις ενδείξεις καλλωπισμού και μαζί με την 4^η παραλλαγή, η οποία είναι βασισμένη στο δεδομένο αρμονικό υπόβαθρο, συνθέτει ένα ζεύγος στο οποίο η αρχική μελωδία είναι δυσδιάκριτη. Από αρμονικής πλευράς, οι αλλαγές είναι η εμφάνιση στα μ. 14 και 19 της συγχορδίας V^2 και η απαλοιφή των ατελών πτώσεων στα μέτρα 4 και 17. Η πρώτη εξαλείφεται εξαιτίας της βηματικής κίνησης του μπάσου, ενώ η δεύτερη αντικαθίσταται σε κάποιες παραλλαγές από τέλεια πτώση και σε κάποιες άλλες από απατηλή πτώση, η οποία υλοποιείται είτε με μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, είτε με την vi . Όσο προχωρούν οι παραλλαγές, η χρωματικότητα γίνεται όλο και πιο έντονη, ενώ ο Mozart εκμεταλλεύεται τις επαναλήψεις φράσεων για να τις παραλλάξει με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά.

Το δεύτερο μισό του έργου ανοίγει με την έβδομη παραλλαγή, το κυριότερο χαρακτηριστικό της οποίας είναι η μίμηση μεταξύ των δύο εξωτερικών φωνών και στα δύο τμήματα του θέματος. Η μελωδία παραλλάσσεται με μελωδικά περάσματα τριακοστών δευτέρων και τρίλιες. Οι ατελείς πτώσεις εξαλείφονται και πάλι, ενώ η

συγχορδιακή γραφή σε μερικά μέτρα δίνει έναν πιο μεγαλοπρεπή χαρακτήρα στην παραλλαγή.

Ο χαρακτήρας του θέματος αλλάζει ριζικά στην επόμενη (8^η) παραλλαγή. Αυτό επιτυγχάνεται πρωτίστως με την αλλαγή της χρονικής αγωγής σε *Tempo di menuetto* και της μετρικής σε 3/4. Στο πρώτο τμήμα, η συνοδεία σχηματίζεται από αρπισμούς και οκτάβες με όγδοα, ενώ η μελωδία είναι ελάχιστα παραλλαγμένη σε σχέση με την αρχική, όντας προσαρμοσμένη, βέβαια, στην καινούρια μετρική αγωγή. Στο μ. 4, η ατελής πτώση κάνει την εμφάνισή της για πρώτη φορά στις παραλλαγές. Στο δεύτερο τμήμα δεν υπάρχουν σημεία επανάληψης. Οι αρπισμοί της συνοδείας επιμένουν μόνο στα τέσσερα πρώτα μέτρα, ενώ έχουμε και πάλι την εμφάνιση της συγχορδίας V² στα μέτρα 14, 19 και στις επαναλήψεις τους (μέτρα 28 και 33), καθώς και την μετατροπή της ατελούς πτώσης σε τέλεια στα μέτρα 17 και 31. Αξιοσημείωτη είναι και η εμφάνιση ενδείξεων δυναμικής *piano* και *forte* από το μ. 15 κι έπειτα.³⁷

Στην καταγεγραμμένη επανάληψη του δεύτερου τμήματος, ο Mozart αλλάζει οκτάβα στα μ. 32-33 και τα επαναλαμβάνει με τη συγχορδία V⁶₅/IV, η οποία μετατρέπεται σε μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης. Η συγχορδία αυτή οδηγεί στην ii⁶ στο μ. 36. Ακολουθεί ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα τεσσάρων μέτρων, το οποίο καταλήγει στο μ. 40 σε μία ακόμα συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης. Με την χρονική ένδειξη *Presto*, ο Mozart κλείνει κατόπιν την παραλλαγή με μία καταγεγραμμένη καντέντσα³⁸ έξι μέτρων. Αρμονικά εισάγεται με την παραπάνω συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που οδηγεί σε πτωτικό έξι-τέσσερα στο μ. 43· στα επόμενα δύο μέτρα η συγχορδία αυτή επεκτείνεται και οδηγεί στη δεσπόζουσα, για να έλθει η τελική πτώση στο μ. 46.

Η επόμενη παραλλαγή (9) είναι στον αντίθετο τρόπο, με επαναφορά της μετρικής αγωγής στα 2/4. Αυτή είναι η πρώτη ανεξάρτητη σειρά παραλλαγών για πληκτροφόρο με προσθήκη μιας παραλλαγής στον ελάχιστο τρόπο και φαίνεται ότι ο Mozart ήταν ο πρώτος που εισήγαγε αυτήν την πρακτική στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο.³⁹ Στην πρώτη έκδοση του έργου δεν υπάρχει ένδειξη χρονικής αγωγής

³⁷ Η αναφορά γίνεται στην Neue Mozart-Ausgabe, που ακολουθεί την πρώτη έκδοση των παραλλαγών (Heina, Παρίσι 1778) και κάποιες επόμενες εκδόσεις (όπως του Schmitt), καθώς και χειρόγραφα αντίγραφα. Βλ. Fischer, "Zum vorliegenden Band", ό.π., σ. ix.

³⁸ Για την καντέντσα στον 18^ο αιώνα, βλ. Eva Badura-Skoda κ.ά., "Cadenza", στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43023>, και Nicholas Stephen Isaacs, *The keyboard cadenza*, διδακτορική διατριβή, Stanford University, Ιούνιος 1986, σ. 5, 25 και 28.

³⁹ Van Reijen, ό.π., σ. 247.

στην παρτιτούρα.⁴⁰ Το θέμα είναι ιδιαίτερα διακοσμημένο με τρίλιες, χρωματικά μελωδικά περάσματα, αλλά και μίμηση μεταξύ των δύο εξωτερικών φωνών.⁴¹ Στο πρώτο τμήμα γίνεται αισθητή μια μελωδική αντιστοιχία με το θέμα. Αρμονικά, διατηρείται η μισή πτώση στο μ. 8, αλλά όχι και η ατελής στο μ. 4, ενώ η αρμονική πορεία, τουλάχιστον από λειτουργικής απόψεως, παραμένει αναλλοίωτη. Περίπου τα ίδια ισχύουν και για τα τέσσερα πρώτα μέτρα του δεύτερου τμήματος, αν και εδώ η διακόσμηση είναι ακόμα πιο περίτεχνη. Τα επόμενα πέντε μέτρα, που καταλήγουν σε απατηλή πτώση στο μ. 17, απομακρύνονται από το θέμα και μελωδικά και αρμονικά, ενώ ο Mozart τα παραλλάσσει διαφορετικά κατά την επανάληψή τους.

Οι δύο επόμενες παραλλαγές αποτελούν ένα ζεύγος, στα πρότυπα των παραλλαγών 1-2 και 5-6. Δεν υπάρχουν επαναλήψεις των τμημάτων σε καμία από τις δύο και η χρονική ένδειξη είναι και πάλι *Allegretto*. Στην πρώτη από αυτές (10^η παραλλαγή), η συνοδεία έχει μεταφερθεί στην πάνω φωνή, η οποία ισοκρατεί στην πέμπτη βαθμίδα με τριακοστά δεύτερα σε οκτάβες. Ο ισοκράτης παύει μόνο στις πτώσεις του δεύτερου τμήματος, που είναι και οι δύο τέλειες. Το θέμα στο αριστερό χέρι εμφανίζεται σχεδόν απaráλλαχτο. Η 11^η παραλλαγή είναι αντίστροφη της προηγούμενης. Η συνοδεία με τριακοστά δεύτερα και οκτάβες μεταφέρεται στο αριστερό χέρι και ισοκρατεί αυτή τη φορά στην τονική μόνο στο πρώτο τμήμα. Στο δεύτερο τμήμα έχουμε αρμονικές αλλαγές: οι δύο συγχορδίες της τονικής στα μέτρα 10 και 12 έχουν αντικατασταθεί από μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης και μία ελάσσονα της έκτης βαθμίδας. Το θέμα στο δεξί χέρι είναι σχεδόν απaráλλαχτο. Επίσης, στην παραλλαγή 11 επανέρχεται η ατελής πτώση του μ. 17, που στις προηγούμενες παραλλαγές είχε αντικατασταθεί από άλλες επιλογές.

Στην παραλλαγή 10 λοιπόν, η μελωδία του θέματος έχει μεταφερθεί εξ ολοκλήρου στην κάτω φωνή. Μπορούμε να θεωρήσουμε πως αυτό σχετίζεται με ό,τι η Sisman ονομάζει *παραλλαγή cantus firmus*, την οποία θεωρεί μια ιστορική περίπτωση του τύπου *παραλλαγών συνεχούς μελωδίας (constant melody)*: μια μελωδία, συνήθως ευρέως γνωστή, εμφανίζεται ανέπαφη ή με μικρούς μόνο καλλωπισμούς σε κάθε

⁴⁰ Σύμφωνα με τον Kurt von Fischer, είναι πιθανό να υπήρχε ένα *Andante con moto* και όχι *Adagio*, καθώς ταιριάζει στον χαρακτήρα της παραλλαγής αυτής. Βλ. Fischer, "Zum vorliegenden Band", ό.π., σ. ix.

⁴¹ Το συγκεκριμένο θέμα με παραλλαγές είχε χρησιμοποιηθεί και από τον Clementi στο 3^ο μέρος της *Σονάτας για ηλεκτροφόρο σε Σι-ύφεση-μείζονα*, op. 12 αρ. 1. Από πολλούς θεωρητικούς έχει αναφερθεί η επιρροή του Mozart από τον Clementi, κυρίως ως προς τον δεξιότεχνικό τρόπο γραφής. Οι Wyzewa και Saint-Foix πίστευαν ότι ο Mozart είχε επηρεαστεί από την ικανότητα του Clementi να παραλλάσσει μία μουσική ιδέα σχεδόν «επ' αόριστον». Βλ. Neve, ό.π., σ. 84-85.

παραλλαγή, μεταβαίνοντας από φωνή σε φωνή στην συνολική υφή.⁴² Λόγω της εξάλειψης των επαναλήψεων των επιμέρους τμημάτων, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι παραλλαγές 10 και 11 έχουν και στοιχεία δομικής παραλλαγής.

Στην 12^η και τελευταία παραλλαγή υπάρχει η χρονική ένδειξη *Molto Adagio Cantabile*. Πρόκειται για μία περίτεχνη παραλλαγή, με πολλά ελεύθερα μελωδικά περάσματα, η οποία πάντως δεν διαφοροποιείται πολύ από δομικής και αρμονικής πλευράς. Στο πρώτο τμήμα, η αρμονία είναι σχεδόν ίδια με του αρχικού θέματος, με εξαίρεση την απουσία της ατελούς πτώσης στο μ. 4. Η μελωδία παραλλάσσεται αρκετά με φθόγγους μικρής αξίας και τρίλιες. Τα τέσσερα πρώτα μέτρα του δεύτερου τμήματος (μ. 9-12) διατηρούν την αρμονία και τη συγχορδιακή γραφή του θέματος, με δύο ιδιαίτερα δεξιοτεχνικά μελωδικά περάσματα, ένα διατονικό, στο μ. 10, και ένα χρωματικό, στο μ. 12. Την πρώτη φορά η συνοδεία ισοκρατεί στη δεσπόζουσα με επαναλαμβανόμενα τριακοστά δεύτερα και τη δεύτερη με εξάχητα τριακοστών δευτέρων. Το μόρφωμα των επόμενων πέντε μέτρων, που στο αρχικό θέμα οδηγούσε στο μ. 17 στην απροσδόκητη μετατροπή της μισής πτώσης σε ατελή, εδώ καταλήγει σε ένα πτωτικό έξι-τέσσερα στον πρώτο χρόνο του μ. 16 και σε μία απατηλή πτώση στο μ. 17. Μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης και άλλο ένα χρωματικό πέραςμα τριήχων εξηκοστών τετάρτων οδηγεί στην επανάληψη του μορφώματος από το μ. 18. Εδώ η παραλλαγή είναι λίγο διαφορετική και η συνοδεία τοποθετείται μία οκτάβα χαμηλότερα σε σχέση με τα μέτρα 13-17.

Στο μέτρο 22, ο Mozart κάνει την τελική πτώση και με γέμισμα της τομής ακολουθεί, με την αλλαγή της χρονικής αγωγής σε *Allegretto*, μία *da capo* επαναφορά του θέματος που ολοκληρώνει κυκλικά την σύνθεση. Πρόκειται για μία από τις δυνατότητες για την περάτωση μιας σειράς παραλλαγών που εφαρμόζεται ήδη από την περίοδο του μπαρόκ.⁴³

⁴² Sisman, “Variations”, ό.π.

⁴³ Η *da capo* επαναφορά του αρχικού τμήματος ενός έργου χρησιμοποιήθηκε στις άριες της opera seria της ύστερης περιόδου του μπαρόκ. Εμφανίζεται επίσης στην οργανική μουσική του μπαρόκ και ειδικότερα σε σειρές παραλλαγών, όπως στις *Παραλλαγές Goldberg* του Μπαχ. Βλ. Jack Westrup, “Da Capo”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/07043>.

9 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “Lison dortait”, σε Ντο-μείζονα, Κ. 315d/264

Το έργο γράφτηκε, πιθανώς, το καλοκαίρι του 1778 στο Παρίσι και εκδόθηκε το 1786 στη Βιέννη από τον εκδοτικό οίκο των Artaria.⁴⁴ Το θέμα προέρχεται από ένα τραγούδι, που ανοίγει τη δεύτερη πράξη στην κωμωδία με αριέττες με τον τίτλο *Julie*, σε κείμενο του Jacques-Marie Boutet de Monvel και μουσική του Nicolas Dezède. Η κωμωδία παίχτηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι στις 22 Σεπτεμβρίου του 1772 και τυπώθηκε το 1773, επίσης στο Παρίσι.⁴⁵ Ο Dezède ανέβασε ξανά την παράσταση στο Παρίσι στις 20 Αυγούστου 1778, την οποία προφανώς παρακολούθησε ο Mozart και ακολούθως έγραψε τις παραλλαγές.⁴⁶ Έτσι, μια σωστή χρονολόγηση του έργου θα ήταν ο Αύγουστος ή ο Σεπτέμβριος του 1778.⁴⁷

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το θέμα είναι γραμμένο σε διμερή δομή, στην τονικότητα της Ντο-μείζονος και στο μέτρο των 2/4. Το πρώτο τμήμα είναι μία οκτάμετρη φράση που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Τα τέσσερα πρώτα μέτρα καταλήγουν στη συγχορδία της τονικής, έπειτα από αυτές της επιτονικής και της δεσπόζουσας στο μ. 3. Στο μ. 6 εμφανίζεται η συγχορδία της έκτης βαθμίδας, ενώ η πτωτική διαδικασία διεκπεραιώνεται με την αρμονική ακολουθία $ii^6 - V - I$.

Το δεύτερο τμήμα του θέματος εκτείνεται σε 24 μέτρα. Τα πρώτα οκτώ μέτρα παραπέμπουν στο μεσαίο αντιθετικό τμήμα μιας τριμερούς δομής, καθώς στη συνοδεία υπάρχει ένας ισοκράτης στην πέμπτη βαθμίδα και η αρμονία είναι προσανατολισμένη στη συγχορδία της δεσπόζουσας, η οποία εναλλάσσεται με αυτές της τονικής και της διπλής δεσπόζουσας. Αυτό το δυνάμει αντιθετικό οκτάμετρο ολοκληρώνεται με την συγχορδία της δεσπόζουσας στο μ. 16 και ακολουθεί γενική παύση με κορώνα.

Η συνέχεια του θέματος είναι ενδιαφέρουσα. Η δεκαεξάμετρη περίοδος που ακολουθεί μπορεί να θεωρηθεί ως ένα υποκατάστατο της επαναφοράς του πρώτου τμήματος, καθώς υφίσταται αρμονική επίλυση, όχι όμως και θεματική επαναφορά. Τα

⁴⁴ Η πρώτη συλλογή με έργα του Mozart που εκδόθηκε από τους Artaria ήταν έξι σονάτες για πληκτροφόρο και βιολί που κυκλοφόρησαν στις 8 Δεκεμβρίου 1781. Οι Artaria έγιναν στη συνέχεια ένας από τους κυριότερους εκδότες του Mozart, εκδίδοντας πολλά έργα του μέχρι το 1800. Βλ. Alexander Weinmann και Rupert Ridgewell, “Artaria”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/01364>.

⁴⁵ Köchel, ό.π., σ. 330.

⁴⁶ Fischer, “Zum vorliegenden Band”, ό.π., σ. x.

⁴⁷ Ο Kurt von Fischer δεν αποκλείει και την πιθανότητα το έργο να γράφτηκε μετά την επιστροφή του Mozart από το Παρίσι. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 78.

μέτρα 17-24 αποτελούν μία πρόταση, που καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 24. Ακολουθεί η επαναφορά της ίδιας πρότασης, η οποία αυτή τη φορά κλείνει με την πτωτική διαδικασία $IV - V^7 - I$ στο μ. 32. Η συνέχιση της πρώτης πρότασης (μ. 21-22) είναι αρμονικά προσανατολισμένη στη συγχορδία της τονικής, ενώ στην συνέχιση της δεύτερης εμφανίζεται η συγχορδία της έκτης βαθμίδας στο μ. 29. Η τελευταία θεματική ιδέα δίνει επομένως την εντύπωση ότι η συνολική δομή του θέματος είναι τριμερής, όμως στην πραγματικότητα αυτή δεν αποτελεί την τυπική επαναφορά του πρώτου τμήματος.⁴⁸

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Στην πρώτη παραλλαγή, ο Mozart εμπλουτίζει το θέμα με δέκατα έκτα, στην ίδια λογική με την πρώτη παραλλαγή της προηγούμενης σειράς. Η συνοδεία έχει τροποποιηθεί ελάχιστα, ενώ, όπως είδαμε να συμβαίνει και στην προηγούμενη σειρά παραλλαγών, η επανάληψη της τελικής οκτάμετρης πρότασης στα μέτρα 25-32 είναι ελαφρώς διαφορετική. Όσον αφορά τις αρμονικές αλλαγές, αυτές εντοπίζονται στα σημεία των πτώσεων της δεκαεξάμετρης περιόδου: της μισής πτώσεως προηγούνται οι συγχορδίες $vi - ii^6 - I_4^6$ στα μ. 22-24, ενώ πριν από την τελική πτώση η αρμονική ακολουθία στα μ. 29-32 είναι $I - IV - I_4^6 - V - I$.

Στο πρώτο τμήμα της επόμενης (2^{ης}) παραλλαγής παρατηρούμε ότι τα περάσματα δεκάτων έκτων έχουν μεταφερθεί στο αριστερό χέρι. Σε σχέση, όμως, με την δεύτερη παραλλαγή της προηγούμενης σειράς υπάρχουν διαφορές. Στο πρώτο τμήμα, το αριστερό χέρι δεν έχει τον ρόλο της συνοδείας, όπως συνέβαινε στην προηγούμενη σειρά παραλλαγών, αλλά φέρει την ίδια τη μελωδία του θέματος, παραλλαγμένη με την τεχνική της *diminutio*. Όσον αφορά δηλαδή στο πρώτο τμήμα, έχουμε μία παραλλαγή τύπου *cantus firmus*, όπως στις παραλλαγές 10 και 11 της σειράς K. 299a/354. Στο δυνάμει αντιθετικό τμήμα (μ. 9-16) εμφανίζονται στο δεξί χέρι νέες μελωδικές γραμμές που ενυπάρχουν στο συγχορδιακό υλικό των αντίστοιχων μέτρων του θέματος. Η συνοδεία συνεχίζει με δέκατα έκτα, αυτή τη φορά όμως με ολόκληρες κλίμακες πάνω στην αρμονία, ενώ δεν υπάρχει ο ισοκράτης. Για την παραλλαγή των τελευταίων δεκαέξι μέτρων του δεύτερου τμήματος, ο Mozart χρησιμοποιεί μίμηση στα μ. 17-20 και στα τέσσερα τελευταία μέτρα της οκτάμετρης πρότασης (μ. 21-24) οι δύο φωνές φτάνουν ομοφωνικά με διαστήματα δεκάτης στην μισή πτώση. Στην

⁴⁸ Η περίπτωση της διμέρειας αυτής δεν ακολουθεί καμία από τις τέσσερεις υποπεριπτώσεις που ο Carlin αναφέρει στις σ. 89-91 του βιβλίου του *Classical Form* (ό.π.).

δεύτερη πρόταση της περιόδου (μ. 25-32), η μίμηση μεταξύ των φωνών γίνεται με αντίστροφη σειρά.

Στην τρίτη παραλλαγή, ο Mozart χρησιμοποιεί ένα ρυθμικό σχήμα με ένα όγδοο και δύο δέκατα έκτα, το οποίο κυριαρχεί σε όλη την παραλλαγή. Αντίστοιχη τεχνική είχε χρησιμοποιηθεί και στην τρίτη παραλλαγή της σειράς K. 299a/354. Στα μέτρα 5-8 έχουμε αρμονικές αλλαγές, με την συγχορδία της επιτονικής σε πρώτη αναστροφή στα μ. 5-6 και την πτωτική διαδικασία να ολοκληρώνεται με τις συγχορδίες $I_4^6 - V - I$. Ο ισοκράτης έχει επανέλθει στα μ. 9-16, ενώ οι πτωτικές διαδικασίες των μέτρων 22-24 και 30-32 είναι όμοιες με αυτές της παραλλαγής 1. Πολύ νωρίς στη σειρά των παραλλαγών βλέπουμε να υπάρχει μία ποικιλία στις τεχνικές, ακόμα και στα διαφορετικά τμήματα της ίδιας παραλλαγής, στοιχείο που δεν παρατηρήθηκε στην προηγούμενη σειρά παραλλαγών. Φαίνεται, επίσης, πως ο Mozart επιλέγει τα σημεία των πτώσεων για τις αρμονικές αλλαγές.

Η τέταρτη παραλλαγή δεν φέρει σημεία επανάληψης στο δεύτερο τμήμα της. Στο πρώτο τμήμα, η μελωδία τροποποιείται ελάχιστα, με στολίδια όπως τρίλιες και μελωδικά γυρίσματα, ενώ το αριστερό χέρι παίζει μπάσα του Alberti. Στο σημείο της πτώσης, στα μ. 7-8, ο Mozart επιλέγει αυτή τη φορά μία «μη αρμονική», ομοφωνική κατάληξη, χρησιμοποιώντας απλά τους φθόγγους της 4^{ης}, της 5^{ης} και της 1^{ης} βαθμίδας παράλληλα σε τρεις οκτάβες. Τα μέτρα 9-16 έχουν παραλλαχθεί με την τεχνική της *diminutio* και στα δύο χέρια, με ομοφωνικά περιστροφικά περάσματα δεκάτων έκτων σε οκτάβες, τρίτες και έκτες. Αυτό το δυνάμει αντιθετικό οκτάμετρο επεκτείνεται πλέον κατά ένα μέτρο στο σημείο της κορώνας, στο οποίο ξεκινάει μία τρίλια του σολ στην πάνω φωνή, καθώς η κάτω παίζει την επόμενη μελωδία σχεδόν απaráλλαχτη, σε σχέση με το αρχικό θέμα. Η δεύτερη πρόταση της περιόδου ξεκινάει από το μ. 26. Όσον αφορά στο αρμονικό υπόβαθρο, εντοπίζουμε μία ενδιαφέρουσα αλλαγή στην επανάληψη της δίμετρης βασικής ιδέας των μ. 26-27: όπως και στο αρχικό θέμα, η συγχορδία της έκτης βαθμίδας εμφανίζεται στη συνέχιση της πρότασης στο μ. 30, αλλά αυτή τη φορά τονικοποιημένη και με την τρίλια να έχει μεταφερθεί στο σι στα μ. 28-29.

Τα μ. 9-16 επαναλαμβάνονται από το μ. 34 μέχρι το μ. 41 και επεκτείνονται τώρα κατά έξι μέτρα με δύο ανιούσες μείζονες κλίμακες της δεσπόζουσας να οδηγούν στην δεύτερη τρίλια στο μ. 46. Πρόκειται για μία περίπτωση καταγεγραμμένης *Eingang*: ένα σύντομο αυτοσχεδιαστικό πέρασμα, συνήθως χωρίς θεματικές αναφορές, συχνό στα έργα της κλασικής περιόδου, που οδηγεί στην επανεμφάνιση μιας «θεματικής»

ιδέας και, στην προκειμένη περίπτωση, στην επανάληψη της δεκαεξάμετρης περιόδου. *Eingänge* εντοπίζονται κατά κανόνα στα μέρη υπό μορφή ρόντο των περισσότερων κλασικών κοντσέρτων, οδηγώντας και τονίζοντας την επιστροφή του αρχικού θέματος του ρόντο.⁴⁹ Η επέκταση αυτή της αρχικής δομής αποτελεί στοιχείο του τύπου της *δομικής παραλλαγής*. Στην επανάληψη του δεύτερου τμήματος έχουμε επίσης αντιστροφή των φωνών, για δεύτερη φορά μέσα σε μία παραλλαγή αυτής της σειράς, ενώ το αρμονικό υπόβαθρο είναι ίδιο με αυτό της πρώτης εμφάνισης της περιόδου.

Αλλαγή στη δομή έχουμε και στην επόμενη (5^η) παραλλαγή στον αντίθετο τρόπο, καθώς το δεύτερο τμήμα της επεκτείνεται κατά ένα μέτρο, και πάλι στο σημείο της κορώνας. Το πρώτο ενδιαφέρον σημείο εντοπίζεται στο δεύτερο τετράμετρο του πρώτου τμήματος της παραλλαγής αυτής. Μία κατιούσα χρωματική κίνηση στην επάνω φωνή φτάνει με διαδοχικές καθυστερήσεις στην πτώση, ενώ το αριστερό χέρι στηρίζει την αρμονική ακολουθία V/V – V⁶₅ – I – vi – ii⁶ – V⁷ – i (μ. 5-8), με δύο συγχορδίες ανά μέτρο. Ο αρμονικός ρυθμός επιταχύνεται και στα μ. 14-15: αφού πρώτα τονικοποιηθεί η συγχορδία της τέταρτης βαθμίδας, μία συγχορδία έκτης αυξημένης (ιταλική) οδηγεί στην κορώνα και στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Το αρμονικό υπόβαθρο των πτώσεων της τελικής δεκαεξάμετρης περιόδου είναι αντίστοιχο με αυτό της παραλλαγής 1, ενώ η μελωδική γραμμή παρουσιάζει ομοιότητες με αυτήν του πρώτου τμήματος του αρχικού θέματος.

Όπως και στην σειρά παραλλαγών K. 299a/354, έτσι κι εδώ, την παραλλαγή στον αντίθετο τρόπο ακολουθεί ένα ζεύγος παραλλαγών που βασίζεται στο ίδιο πρότυπο. Πρόκειται για δύο παραλλαγές *βασισμένες στο δεδομένο αρμονικό υπόβαθρο*, στις οποίες η πρότυπη μελωδία καθίσταται δυσδιάκριτη. Στην παραλλαγή 6, η μελωδία έχει παραλλαχθεί με περάσματα δεκάτων έκτων σε οκτάβες (στην παραλλαγή 10 της προηγούμενης σειράς το δεξί χέρι έπαιζε έναν ισοκράτη με τριακοστά δεύτερα). Ομοιότητες, κυρίως ως προς την αρμονική υποστήριξη, εντοπίζουμε σε σχέση με την παραλλαγή 3. Ο αρμονικός ρυθμός στο πρώτο τμήμα είναι ίδιος με αυτόν της 3^{ης}

⁴⁹ Η πρακτική της αυτοσχεδιαστικής *Eingang* πριν από την επαναφορά θεματικού υλικού αναπτύχθηκε πιθανότατα στις αρχές του 17^{ου} αιώνα και στη συνέχεια έγινε μια συνθετική τεχνική. Ο Mozart χρησιμοποίησε τον όρο *Eingang* σε δύο επιστολές προς τον πατέρα του (με ημερομηνία 22 Ιανουαρίου 1783 και 15 Φεβρουαρίου 1783) και σε μερικά από τα χειρόγραφα του, στα οποία έκανε φανερή την διάκριση μεταξύ της *Eingang*, που λειτουργεί ως αυτοσχεδιαστική «εισαγωγή» σε μια φράση, και της καντέντσας, η οποία εμπλουτίζει την τελική αρμονική διαδικασία μιας φράσης. Βλ. April Nash Greenan, “Eingang”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.Ezprod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/08649>.

παραλλαγής, με την εμφάνιση της συγχορδίας της τέταρτης βαθμίδας, αντί της έκτης, στο μ. 5. Αλλά και η μελωδική γραμμή παρουσιάζει ομοιότητες, με την ανιούσα κίνηση στα τέσσερα πρώτα μέτρα και την κάθοδο από εκεί και μετά. Τα μέτρα 9-16 έχουν επίσης ομοιότητες όσον αφορά στη μελωδική ανιούσα κίνηση με τα αντίστοιχα της 3^{ης} παραλλαγής, ενώ η αρμονική τους υποστήριξη είναι πανομοιότυπη. Η έντονη χρωματικότητα και ο πυκνότερος αρμονικός ρυθμός είναι τα χαρακτηριστικά της ακόλουθης δεκαεξάμετρης περιόδου, στην οποία εντοπίζονται και πάλι ομοιότητες ως προς το αρμονικό υπόβαθρο με αυτό της τρίτης παραλλαγής.

Στην επόμενη (7^η) παραλλαγή, τα δέκατα έκτα έχουν μεταφερθεί στο αριστερό χέρι, καθώς η μελωδία του πρώτου τμήματος και αυτή της τελικής δεκαεξάμετρης περιόδου εμφανίζεται εδώ ελάχιστα παραλλαγμένη. Από το μ. 4 η πάνω φωνή ακολουθεί την κίνηση των δεκάτων έκτων του μπάσου σε διαστήματα δεκάτης. Στα μ. 9-16 ο Mozart κάνει μία πρωτότυπη επιλογή: καθώς η συνοδεία του αριστερού χεριού ανεβαίνει βηματικά σε οκτάβες, στο δεξί χέρι εμφανίζεται η μελωδία που χρησιμοποιήθηκε στα αντίστοιχα μέτρα της δεύτερης παραλλαγής!

Η παρούσα σειρά παραλλαγών εξακολουθεί να προσομοιάζει σε αυτήν της K. 299a/354, καθώς ακολουθεί η παραλλαγή σε χρονική αγωγή *Adagio*. Πρόκειται για μία πολύ δεξιοτεχνική παραλλαγή, χωρίς σημεία επανάληψης. Στο πρώτο τμήμα παρουσιάζουν ενδιαφέρον τα δύο είδη συνοδείας, με δέκατα έκτα και τρίηχα δεκάτων έκτων, στα μέτρα 2-7. Στην καταγεγραμμένη επανάληψη του τμήματος αυτού, η μελωδία παραλλάσσεται διαφορετικά, με τα δύο είδη συνοδείας να κάνουν και πάλι την εμφάνισή τους στα μέτρα 10-15. Στο δεύτερο τμήμα, ο Mozart χρησιμοποιεί και πάλι στοιχεία που έχουν εμφανιστεί σε προηγούμενη παραλλαγή και συγκεκριμένα στην παραλλαγή 4: στα οκτώ μέτρα που ακολουθούν το πρώτο τμήμα μέχρι την κορώνα, έχουμε στην πάνω φωνή μία ανιούσα κίνηση με τρίλια, όπως ήταν ο ισοκράτης στο αντίστοιχο τμήμα της παραλλαγής 4. Αλλά και στην πρώτη εμφάνιση της ακόλουθης δεκαεξάμετρης περιόδου έχουμε αντιστροφή φωνών εκατέρωθεν της μισής πτώσης (μ. 32), στοιχείο που είχαμε και στην 4^η παραλλαγή. Η αντιστροφή μεταξύ των φωνών υπάρχει και στην επανάληψη του δυνάμει αντιθετικού τμήματος (μ. 41-48), ενώ η δεκαεξάμετρη περίοδος είναι παραλλαγμένη κατά την ίδια λογική με την πρώτη της εμφάνιση, αλλά με ακόμη μεγαλύτερο ρυθμικο-μελωδικό εμπλουτισμό.

Η τελευταία παραλλαγή της σειράς είναι μία *παραλλαγή χαρακτήρος*, που στην σειρά παραλλαγών K. 299a/354 είχε εμφανιστεί όγδοη. Εδώ έχουμε αλλαγή της

μετρικής αγωγής σε 3/8 και της χρονικής αγωγής σε *Allegro*, η οποία μάλιστα προστέθηκε από τους Artaria στην έκδοση του 1786.⁵⁰ Υπάρχουν διάφορα στοιχεία από προηγούμενες παραλλαγές, όπως τα μπάσα του Alberti, η ομοφωνική παραλλαγή του δυνάμει αντιθετικού σκέλους του δεύτερου τμήματος, η επέκτασή του κατά ένα μέτρο και η αντιστροφή των φωνών. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η “μεταφορά” του ισοκράτη από τα μέτρα 9-17 στα πρώτα μέτρα της δεκαεξάμετρης περιόδου, που θυμίζει έντονα την κίνηση της τρίλιας στα αντίστοιχα μέτρα της παραλλαγής 4. Παρόμοιο με αυτό της παραλλαγής 4 είναι και το αρμονικό υπόβαθρό, με την εμφάνιση της συγχορδίας της έκτης βαθμίδας στο μέτρο 30 και την πτώση στο μ. 33. Στην επαναφορά της περιόδου η εξέλιξη, αρχικά, είναι η ίδια, με την νι στο 55. Μετά από τρεις διαδοχικές τονικοποιήσεις της IV στα επόμενα έξι μέτρα, μία συγχορδία έκτης αυξημένης (γερμανική) οδηγεί στην έναρξη του μ. 63 σε μία άμετρη καταγεγραμμένη καντέντσα, με την συγχορδία της τονικής σε δεύτερη αναστροφή.⁵¹

Ο Mozart, κλείνοντας το έργο, θέλει και πάλι να μας υπενθυμίσει το αρχικό θέμα, αυτή τη φορά όμως στο πλαίσιο μίας *coda*, με αναδρομή μονάχα στο πρώτο τμήμα του θέματος. Τα μέτρα 64-67 αποτελούν ανάμνηση των μέτρων 1-4 και τα υπόλοιπα τέσσερα μέτρα του πρώτου τμήματος του θέματος έρχονται παραλλαγμένα, μετά από μία δίμετρη παρεμβολή, στα 70-73. Η τελική πτώση της *coda* προεκτείνεται επίσης με ένα καταληκτικό εξάμετρο σε επικάλυψη (στα μ. 73-78).

Οι αρμονικές αλλαγές σε αυτή τη σειρά εντοπίζονται κυρίως στην προετοιμασία της τελικής πτώσης του θέματος. Στην τέταρτη παραλλαγή, τέσσερα μέτρα πριν την τέλεια πτώση της δεκαεξάμετρης περιόδου, τονικοποιείται η ελάσσονα συγχορδία της έκτης βαθμίδας, για να ακολουθήσουν οι $I^6 - ii^6 - I_4^6 - V - I$. Το ίδιο περίπου αρμονικό πρότυπο χρησιμοποιείται και στην τελευταία παραλλαγή (νι – $V_5^6/IV - IV - ii^6 - I_4^6 - V - I$), ενώ στην αργή 8^η παραλλαγή την προετοιμασία της πτώσης αναλαμβάνει σχεδόν αποκλειστικά η συγχορδία της τέταρτης βαθμίδας, η οποία τονικοποιείται.

⁵⁰ Βλ. Fischer, “Zum vorliegenden Band”, ό.π., σ. x.

⁵¹ Όπως και το θέμα της σειράς K. 299a/354, έτσι και αυτό της K. 315d/264 χρησιμοποιήθηκε αργότερα από τον Clementi (*Αριέττα με παραλλαγές σε Φα μείζονα*, σφ. 24 αρ. 1). Η υπέρμετρη δεξιοτεχνία των παραλλαγών του Mozart και κάποια συγκεκριμένα περάσματα στην καντέντσα αποτελούν επιχειρήματα της άποψης πολλών θεωρητικών για τις ομοιότητες του τρόπου γραφής των δύο συνθετών. Βλ. Neve, ό.π., σ. 157. Πάντως, οι σειρές K. 299a/354 και K. 315d/264 θεωρούνται – όχι άδικα – από τις πιο δεξιοτεχνικές. Πρβλ. Neve, ό.π., σ. 156-165· Kennedy, ό.π., σ. 40· Abert, ό.π., σ. 524.

Οι σειρές παραλλαγών κατά τα πρώτα χρόνια της Βιέννης (1781-1782)

12 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “Ah, vous dirai-je Maman”, σε Ντομείζονα, K. 300e/265

Η γαλλική μελωδία που έχει χρησιμοποιηθεί ως θέμα στο συγκεκριμένο έργο, καθώς και η δημοτικότητα του συγκεκριμένου τραγουδιού, οδήγησαν αρχικά στην λανθασμένη χρονολόγησή του το καλοκαίρι του 1778 στο Παρίσι.⁵² Η περαιτέρω έρευνα έδειξε όμως ότι ο Mozart έγραψε αυτές τις παραλλαγές λίγο μετά την εγκατάστασή του στη Βιέννη το 1781.⁵³ Μιας και η συγκεκριμένη ανακάλυψη τοποθετείται στο δεύτερο μισό του 20^{ού} αιώνας, τα προγενέστερα συγγράμματα αναφέρουν την λανθασμένη χρονολόγηση. Ανάλογη περίπτωση αποτελεί και το έργο με τον αριθμό καταλόγου Köchel 300f/353, που ακολουθεί.

Το αυτόγραφο χειρόγραφο σώζεται αλλά είναι ημιτελές.⁵⁴ Σύμφωνα με την έρευνα, το θέμα δεν προέρχεται από τον Dezède, όπως πίστευε ο Einstein. Η μελωδία εμφανίζεται σε ένα έργο με παραλλαγές για πρώτη φορά το 1761. Επιπλέον, εμφανίστηκε σε μία χειρόγραφη μουσική συλλογή του 1765, για πρώτη φορά με κείμενο, ενώ δημοσιεύθηκε ως τραγούδι για πρώτη φορά το 1774. Μετά το 1770 ήταν ένα από τα πιο δημοφιλή θέματα για παραλλαγές στο Παρίσι. Ο Mozart, μέσω των παραλλαγών του, το προσάρμοσε στις εκπαιδευτικές του δραστηριότητες.⁵⁵ όπως άλλωστε αναφέρει χαρακτηριστικά ο Köchel, οι παραλλαγές αυτές γράφτηκαν ως εκπαιδευτικό υλικό για μία από τις μαθήτριες του Mozart.⁵⁶ Οι παραλλαγές εκδόθηκαν γύρω στο 1785 από τον Christoph Torricella,⁵⁷ πιθανώς μαζί με τις K. 455 και K. 416e/398.

⁵² Οι Wyzewa και Saint-Foix τοποθετούν την σύνθεση της σειράς «μεταξύ Μαΐου και Ιουλίου 1778», ενώ ο Einstein «στις αρχές του καλοκαιριού του 1778». Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 59.

⁵³ Μεταξύ του 1800, όταν ο εκδότης André αγόρασε το μεγαλύτερο μέρος της περιουσίας του Mozart από την Constanze και τις δεκαετίες του 1960 και του 1970, όταν ο Wolfgang Plath δημοσίευσε σημαντικά άρθρα του για την χρονολόγηση των έργων, τα όσο το δυνατόν «τέλεια» συντηρημένα αυτόγραφα των έργων έπαψαν να είναι η μοναδική πηγή των ερευνητών. Το ενδιαφέρον της έρευνας στράφηκε και σε χειρόγραφα αντίγραφα καθώς και σε άλλες εκδόσεις των έργων. Η αναχρονολόγηση κάποιων έργων βασίζεται σε αυτήν την εξέλιξη. Πρβλ. Cliff Eisen κ.ά., “Mozart, Wolfgang Amadeus”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/40258>.

⁵⁴ Ένα ολοκληρωμένο αντίγραφο υπάρχει στο κάστρο Kremsier στην Τσεχία και προέρχεται κατά πάσα πιθανότητα από το πρωτότυπο χειρόγραφο του Torricella. Βλ. Fischer, “Zum vorliegenden Band”, ό.π., σ. ix-x.

⁵⁵ Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 58.

⁵⁶ Köchel, ό.π., σ. 321 και 322.

⁵⁷ Μουσικός εκδότης, ο οποίος εξέδωσε αρκετά έργα του Mozart. Ίδρυσε δικό του εκδοτικό οίκο στη Βιέννη το 1781, ο οποίος όμως το 1786 εξαγοράστηκε από τους Artaria λόγω οικονομικών προβλημάτων. Βλ. Cliff Eisen, “Torricella, Christoph”, στο: Cliff Eisen – Simon P. Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, New York 2006, σ. 509. Ο Köchel

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το θέμα της σειράς παραλλαγών K. 300e/265 είναι ένα γνωστό παιδικό τραγούδι, με μετρική αγωγή 2/4. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την πολύ απλή γραφή του και την ελάχιστη αρμονική ποικιλία. Η δομή του είναι τριμερής. Το πρώτο τμήμα είναι μία οκτάμετρη φράση που καταλήγει σε τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, που είναι η Ντο-μείζονα. Αρμονικά, το πρώτο τετράμετρο κινείται κυρίως γύρω από τη συγχορδία της τονικής, με εξαίρεση την εμφάνιση της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας στο μ. 3. Η πτωτική διαδικασία, από τον δεύτερο χρόνο του μ. 6, ολοκληρώνεται αρμονικά με τις συγχορδίες $vi - ii^6 - V - I$. Ακολουθεί το αντιθετικό τμήμα (μ. 9-16), με έμφαση στη δεσπόζουσα και ισοκράτημα στην πέμπτη βαθμίδα. Στα μ. 9-12 οι δύο φωνές κινούνται καθοδικά με διαστήματα δεκάτης, για να ακολουθήσει η επανάληψή τους (μ. 13-16). Τα μ. 9-12 και η επανάληψή τους προσφέρονται, όπως θα δούμε, για διαφορετική μεταχείριση μέσα στην ίδια παραλλαγή. Το ίδιο ισχύει και για το πρώτο τμήμα και την επαναφορά του, η οποία γίνεται αυτούσια στα μέτρα 17-24.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Στις δύο πρώτες παραλλαγές του έργου, όπως και στις σειρές παραλλαγών K. 299a/354 και K. 315d/264, η βασική αξία είναι το δέκατο έκτο. Στην πρώτη, ο Mozart παραλλάσσει την μελωδία με την τεχνική της *diminutio*, ενώ στη δεύτερη παραλλάσσεται η συνοδεία με ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα με δέκατα έκτα. Στην παραλλαγή 2, ο Mozart εμπλουτίζει την μονοφωνική μελωδία με περισσότερες εσωτερικές φωνές, δημιουργώντας μία συγχορδιακή υφή. Η εξωτερική φωνή της μελωδίας γίνεται εσωτερική στο μ. 3 και ακολουθεί τη μελωδία κατά τρίτες, με καθυστερήσεις στους ισχυρούς χρόνους των μ. 3-7. Μία δεύτερη εσωτερική φωνή διατηρεί έναν ισοκράτη στα τέσσερα πρώτα μέτρα και συμπληρώνει την αρμονία στα επόμενα τέσσερα. Το πρώτο τμήμα παραλλάσσεται διαφορετικά κατά την επαναφορά του. Η επαναφορά αυτή συνοδεύεται από έντονη χρωματικότητα και αρμονικές αλλαγές. Στα μέτρα 20-24 έχουμε επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού και συνεχείς τονικοποιήσεις και καθυστερήσεις: $vii^7/ii - V/V - vii^7 - I - vi - ii^6_5 - V^7 - I$.

Το επόμενο ζεύγος παραλλαγών είναι διαμορφωμένο κατά το ίδιο πρότυπο με τις δύο πρώτες παραλλαγές, με τα δέκατα έκτα να δίνουν τη θέση τους στα τρίηχα ογδόων. Στην τρίτη παραλλαγή, η μελωδία του θέματος παραμένει ευδιάκριτη, ενώ

αναφέρει ότι δεν είναι ο ίδιος ο Mozart που έχει αφιερώσει το έργο στην θαυμάστριά του Josephine Aurnhammer, αλλά ο εκδότης (Christoph Torricella). Βλ. Köchel, ό.π., σ. 330.

δεν υπάρχει καμία αρμονική αλλαγή, όπως συνέβη και στην παραλλαγή 1. Η παραλλαγή του πρώτου τμήματος είναι ίδια και κατά την επαναφορά του. Στην τέταρτη παραλλαγή, η συνοδεία συνίσταται σε αρπισμούς και σπασμένες συγχορδίες με τρίηχα ογδών. Η παραλλαγή της μελωδίας στο πρώτο τμήμα είναι παρόμοια με αυτήν της παραλλαγής 2. Η διαφορά είναι πως στην παραλλαγή 4 το πρώτο τμήμα και η επαναφορά του παραλλάσσονται με τον ίδιο τρόπο, ενώ παρόμοιες καθυστερήσεις δημιουργούνται στην μελωδία του δεύτερου (αντιθετικού) τμήματος, χωρίς την προσθήκη τρίτης φωνής.

Η παραλλαγή 5 στηρίζεται σε συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα. Στα τέσσερα πρώτα μέτρα κυριαρχεί ένας οιονεί παρεστιγμένος ρυθμός, με την μελωδική γραμμή να εξελίσσεται μέσω ενός ογδού στην άρση του κάθε μέτρου και ένα τέταρτο στο ισχυρό μέρος του μέτρου. Το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα περνάει και στην κάτω φωνή κατά τρόπον μιμητικό και χρησιμοποιείται και στα πρώτα τέσσερα μέτρα του δεύτερου τμήματος (μ. 9-12), με την κατιούσα διατονική κίνηση της μελωδίας να έχει μετατραπεί σε χρωματική. Στα μ. 13-16, το όγδοο του ρυθμικού σχήματος έχει αντικατασταθεί με δύο δέκατα έκτα. Στα μ. 5-8 χρησιμοποιείται ένα διαφορετικό σχήμα με όγδοα και παύσεις να εναλλάσσονται στα δύο χέρια. Ενώ όλη η υπόλοιπη παραλλαγή είναι δίφωνη, στα συγκεκριμένα μέτρα προστίθεται μία εσωτερική φωνή στη μελωδία, παρουσιάζοντας ομοιότητες με τις παραλλαγές 2 και 4. Οι διαφωνίες που δημιουργούνταν από τις καθυστερήσεις στα ισχυρά μέρη των μέτρων των συγκεκριμένων παραλλαγών, στην παραλλαγή 5 εμφανίζονται χωρίς καθυστερήσεις στο δεύτερο όγδοο του κάθε μέτρου. Στην επαναφορά του πρώτου τμήματος, ο Mozart ακολουθεί σε γενικές γραμμές την λογική της παραλλαγής των μέτρων 1-8, χρησιμοποιώντας όμως και τα δέκατα έκτα του δεύτερου τμήματος. Τα τέσσερα τελευταία μέτρα είναι δίφωνα, σε αντίθεση με τα μέτρα 5-8.

Στις δύο επόμενες παραλλαγές υπάρχουν στοιχεία από τις δύο πρώτες, αφού τα δέκατα έκτα επανέρχονται. Στην παραλλαγή 6 βρίσκονται στην κάτω φωνή, με εξαίρεση τα μ. 9-16. Πρόκειται για γρήγορα περάσματα που δεν διατηρούν ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα σε όλη την παραλλαγή. Η μελωδία βρίσκεται στην πάνω φωνή στο πρώτο τμήμα και στην επαναφορά του, ενώ μεταφέρεται στο αριστερό χέρι στο δεύτερο τμήμα.

Στην έβδομη παραλλαγή, ο Mozart τροποποιεί τη μελωδία, χρησιμοποιώντας τα δέκατα έκτα για τέταρτη φορά στη συγκεκριμένη σειρά παραλλαγών. Το πρώτο τμήμα παραλλάσσεται με τον ίδιο τρόπο κατά την επαναφορά του, ενώ η διαδικασία

της πτώσης προσεγγίζεται με διαφορετική αρμονία, καθώς στα μ. 6 και 22 τονικοποιείται η συγχορδία της έκτης βαθμίδας.

Ο Mozart εξακολουθεί να παραθέτει σε ζεύγη τις παραλλαγές της σειράς αυτής, καθώς και οι δύο επόμενες έχουν κοινά στοιχεία. Τα κυριότερα χαρακτηριστικά της όγδοης παραλλαγής, στον αντίθετο τρόπο, είναι η αντιστικτική γραφή και η έντονη χρωματικότητα. Το πρώτο τμήμα και η επαναφορά του παραλλάσσονται με τον ίδιο τρόπο, με κυριότερο χαρακτηριστικό την μίμηση. Το πρώτο δίμετρο αποδίδεται μόνο από την πάνω φωνή, η οποία ακολούθως γίνεται εσωτερική και ακολουθεί την ίδια πορεία με την παραλλαγή 4. Το δεύτερο τμήμα αντιμετωπίζεται για πρώτη φορά ως ενιαίο οκτάμετρο και όχι ως επαναλαμβανόμενο τετράμετρο. Υπάρχει έντονη χρωματικότητα, ενώ ο τρίφωνος κανόνας που δημιουργείται ενισχύει της ένταξη της συγκεκριμένης παραλλαγής στο είδος των αντιστικτικών παραλλαγών. Θεωρητικοί όπως ο Czerny και ο Schultz συμπεριελάμβαναν την *αντιστικτική παραλλαγή* στις λίστες τους με τους τύπους και τις πρακτικές παραλλαγών.⁵⁸

Ο αντιστικτικός τρόπος γραφής χρησιμοποιείται και στην παραλλαγή 9. Στο πρώτο τμήμα, τα κοινά στοιχεία με την προηγούμενη παραλλαγή είναι η μίμηση του αρχικού διμέτρου και η χρήση των καθυστερήσεων της εσωτερικής φωνής, όπως είχε συμβεί και στις παραλλαγές 2 και 4. Στο μεσαίο αντιθετικό τμήμα έχουμε και πάλι μίμηση, ενώ τα δύο τετράμετρα παραλλάσσονται με διαφορετικό τρόπο. Στο πρώτο τετράμετρο της επαναφοράς του πρώτου τμήματος (μ. 17-20), το αριστερό χέρι δεν παίζει σχεδόν καθόλου και η μόνη ομοιότητα με το πρώτο τμήμα εντοπίζεται στα δύο τελευταία μέτρα.

Στην δέκατη παραλλαγή βρίσκουμε κοινά στοιχεία με την αντίστοιχη παραλλαγή 10 της σειράς K. 299a/354. Πρόκειται για μία *παραλλαγή βασισμένη στο δεδομένο αρμονικό υπόβαθρο*, αφού το μελωδικό περίγραμμα του θέματος έχει αλλοιωθεί σημαντικά. Το δεύτερο κοινό στοιχείο είναι η διασταύρωση των χεριών, την οποία δεν συναντήσαμε σε καμία παραλλαγή της σειράς K. 315d/264. Η ρυθμική αξία που κυριαρχεί είναι πάλι τα δέκατα έκτα, ενώ η αρμονία των τεσσάρων τελευταίων μέτρων του πρώτου τμήματος περιέχει συνεχείς τονικοποιήσεις, μέσω συγχορδιών ελαττωμένης εβδόμης, των συγχορδιών της διπλής δεσπόζουσας (μ. 5), της τονικής (μ. 6) και της δεσπόζουσας (μ. 7). Στο δεύτερο τμήμα έχουμε έντονη χρωματικότητα,

⁵⁸ Ο Schultz θεωρούσε τον συγκεκριμένο τύπο ως τον ύψιστο μεταξύ των παραλλαγών, αναφέροντας σαν χαρακτηριστικό παράδειγμα τις *Παραλλαγές Goldberg* του Bach. Βλ. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 64 και 68.

καθώς, όπως είχε συμβεί και στην παραλλαγή στον αντίθετο τρόπο, η κατιούσα διατονική κίνηση της μελωδίας έχει μετατραπεί σε χρωματική. Επίσης, σχηματίζεται δίφωνος κανόνας και τα δύο τετράμετρα συνδέονται ξανά σε ένα ενιαίο οκτάμετρο, όπως είχε γίνει και στην παραλλαγή 8.

Στην παραλλαγή 11 έχουμε την αλλαγή της χρονικής αγωγής σε *Adagio*. Πρόκειται για μία λιγότερο εμπλουτισμένη αργή παραλλαγή σε σύγκριση με τις αντίστοιχες στις δύο προηγούμενες σειρές παραλλαγών. Το πρώτο τμήμα ξεκινάει με ένα ρυθμικό σχήμα ογδούου παρεστιγμένου και δεκάτου έκτου. Το σχήμα αυτό περνάει στην κάτω φωνή μέχρι το μ. 4. Στη μελωδία εμφανίζεται, στα ισχυρά μέρη των μ. 3-4, η εσωτερική φωνή που είχαμε δει και σε προηγούμενες παραλλαγές να δημιουργεί διαφωνίες, οι οποίες λύνονται στο αμέσως επόμενο όγδοο. Όσον αφορά στην αρμονία, στο μ. 5 εμφανίζονται οι συγχορδίες της υποδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας σε πρώτη αναστροφή και στο μ. 6 υπάρχει μόνο η συγχορδία της τονικής. Τα μέτρα 9-12 παραλλάσσονται διαφορετικά κατά την επανάληψή τους (μ. 13-16). Ο ρυθμός είναι πιο ξεκάθαρος από αυτόν των αντίστοιχων παραλλαγών στις σειρές K. 299a/354 και K. 315d/264, με ρυθμικά σχήματα στη συνοδεία όπως αυτό με το όγδοο παρεστιγμένο και κάποια περάσματα δεκάτων έκτων. Αρμονικά, η συγχορδία της δεσπόζουσας στο τέλος του μεσαίου αντιθετικού τμήματος (μ. 16) τονικοποιείται από μία συγχορδία της έβδομης βαθμίδας σε πρώτη αναστροφή και μάλιστα κρατημένη με δεύτερη κορώνα (στο μ. 15). Το πρώτο τμήμα παραλλάσσεται με τον ίδιο τρόπο κατά την επαναφορά του.

Η δωδέκατη και τελευταία παραλλαγή είναι ένας συνδυασμός των τύπων *παραλλαγής χαρακτήρος* και *δομικής παραλλαγής*. Η χρονική αγωγή επιταχύνεται σε *Allegro*, ενώ η μετρική αγωγή γίνεται τρίσημη (3/4). Ο τρόπος παραλλαγής του πρώτου και του τρίτου τμήματος αντλεί στοιχεία από την δεύτερη παραλλαγή: η μελωδία είναι ελάχιστα τροποποιημένη σε σχέση με την αρχική, με ορισμένες τρίλιες σε κάποια σημεία, ενώ το αριστερό χέρι συνοδεύει με ένα ρυθμικό σχήμα δεκάτων έκτων, παρόμοιο με αυτό της παραλλαγής 2. Η αρμονία των τεσσάρων τελευταίων μέτρων του πρώτου τμήματος, με εξαίρεση την συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας στο μ. 5a, είναι ίδια με αυτήν του αρχικού θέματος. Το αντιθετικό τμήμα παραλλάσσεται και πάλι με περάσματα δεκάτων έκτων, με τη διαφορά ότι αυτή τη φορά ο Mozart το κάνει με τα δύο χέρια να παίζουν ομοφωνικά σε παράλληλες δέκατες και έκτες. Ο Mozart, όπως και στην σειρά παραλλαγών K. 315d/264, επεκτείνει την τελευταία παραλλαγή με μία *coda* δώδεκα μέτρων, η οποία

αποτελείται από μία *petite reprise*⁵⁹ του τελευταίου τετραμέτρου της παραλλαγής και οκτώ μέτρα καταληκτικού υλικού σε επικάλυψη.

12 παραλλαγές για πηκτροφόρο πάνω στο “La belle Françoise”, σε Μι-ύφεση-μείζονα, Κ. 300f/353

Το τραγούδι «Η όμορφη Γαλλίδα» (“La belle Françoise”) ανήκει στο ρεπερτόριο του θεατρικού είδους του γαλλικού *vaudeville* του 18^{ου} αιώνα.⁶⁰ Το κείμενο τραγουδήθηκε στο δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα πάνω σε μια παλαιότερη μελωδία. Η μελωδία που χρησιμοποιεί ο Mozart εμφανίστηκε με το συγκεκριμένο κείμενο γύρω στα μέσα του 18^{ου} αιώνα. Ο Mozart μετέτρεψε τη μελωδία και την προσάρμοσε στους σκοπούς του έργου του. Λόγω της προέλευσης της μελωδίας, το έργο θεωρήθηκε αρχικά ότι είχε γραφτεί, μαζί με τις σειρές παραλλαγών Κ. 300e/265, Κ. 299a/354 και Κ. 315d/264, το καλοκαίρι του 1778 στο Παρίσι.⁶¹ Ωστόσο, τώρα πια θεωρείται ότι συντέθηκε κατά τα έτη 1781-1782 στη Βιέννη.⁶² Η σειρά παραλλαγών Κ. 300f/353 εκδόθηκε από τους Artaria το 1786 και το μεγαλύτερο μέρος του αυτογράφου σώζεται.⁶³

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το θέμα της σειράς παραλλαγών Κ. 300f/353 είναι από τα μικρότερα σε έκταση. Είναι γραμμένο σε μετρική αγωγή 6/8 και στην τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος. Η μετρική αγωγή περιγράφεται ανάγλυφα από τους αρπισμούς στη συνοδεία σε όλη την έκταση του θέματος. Η αρμονική του εξέλιξη είναι και πάλι πολύ κοντά στην αρχική τονικότητα, περισσότερο από τα θέματα των προηγούμενων σειρών, καθώς οι μοναδικές συγχορδίες που χρησιμοποιούνται είναι αυτές της τονικής, της δεσπόζουσας και της διπλής δεσπόζουσας.

Η δομή, όπως και στο θέμα της σειράς παραλλαγών Κ. 300e/265, είναι τριμερής. Το πρώτο τμήμα, που από το μέτρο 9 επανέρχεται αυτούσιο, αποτελείται από δύο δίμετρες φράσεις που συγκροτούν μία στοιχειώδη περίοδο, με καταλήξεις σε ατελή

⁵⁹ Ο όρος *reprise*, στα γαλλικά μουσικά δράματα του 17^{ου} και του 18^{ου} αιώνα, μπορεί να αναφέρεται σε οποιοδήποτε τμήμα μιας σύνθεσης που επαναλαμβάνεται. Σε χορευτικά κομμάτια διμερούς μορφής, η ένδειξη *Reprise* ή απλώς *R* αναγράφεται στην αρχή του δεύτερου τμήματος ως ένα οπτικό βοήθημα και, ως εκ τούτου, ο όρος χρησιμοποιείται και αναφέρεται μόνο στο δεύτερο τμήμα. Όταν η τελευταία μόνο φράση του δεύτερου τμήματος επαναλαμβάνεται για δεύτερη φορά χρησιμοποιείται ο όρος *petite reprise*. Βλ. Bruce Gustafson, “Reprise”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/23223>.

⁶⁰ Fischer, “Zum vorliegenden Band”, ό.π., σ. x.

⁶¹ Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 68-69.

⁶² Eisen κ.ά., “Mozart, Wolfgang Amadeus”, ό.π.

⁶³ Fischer, “Zum vorliegenden Band”, ό.π., σ. x.

(μ. 2, 10) και τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα (μ. 4, 12). Η μελωδία κινείται σε παράλληλες τρίτες και έκτες. Το μεσαίο αντιθετικό τμήμα αποτελείται κι αυτό από ένα δίμετρο στη δεσπόζουσα που, μαζί με την επανάληψή του, εκτείνεται στα μέτρα 5-8 και καταλήγει σε κορόνα. Η μελωδία του αντιθετικού τμήματος είναι μία μεταφορά του μελωδικού σκελετού της αρχικής ιδέας στο αρμονικό περιβάλλον της δεσπόζουσας. Οι συγχορδίες των μ. 5 και 7 μπορούν να θεωρηθούν ως οι IV και V της τονικότητας της δεσπόζουσας.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Στο πρώτο ζεύγος παραλλαγών, αν και σε γενικές γραμμές κινείται και αυτό στα πρότυπα των προηγούμενων σειρών, ο Mozart κάνει μία μικρή παρέκκλιση: ενώ και οι δύο παραλλαγές στηρίζονται στην τεχνική της *diminutio* με βασική αξία το δέκατο έκτο, στην μελωδία της πρώτης κυριαρχεί ο “λομβαρδικός ρυθμός”. Οι αρπισμοί στην συνοδεία παραμένουν, με τη διαφορά ότι στο πρώτο και στο τρίτο τμήμα σημειώνονται αρμονικές αλλαγές. Στο πρώτο δίμετρο υπάρχει ένας ισοκράτης στην τονική, με την χρησιμοποίηση της συγχορδίας της τέταρτης βαθμίδας στο πρώτο μισό του μέτρου 1. Η συγχορδία αυτή χρησιμοποιείται και στην προετοιμασία της πτώσης στο μέτρο 3 και μάλιστα τονικοποιημένη. Η επαναφορά της αρχικής περιόδου παραλλάσσεται με τον ίδιο τρόπο, σε αντίθεση με τα μέτρα 5 και 6 που κατά την επανάληψή τους (μ. 7 και 8) παραλλάσσονται διαφορετικά.

Στην δεύτερη παραλλαγή, τα δέκατα έκτα στη συνοδεία διατηρούν το αρμονικό υπόβαθρο χωρίς να φέρουν μελωδικό υλικό. Οι ρυθμικές φιγούρες της συνοδείας, στο δεύτερο μισό του μ. 1 και στο πρώτο μισό του μ. 2, περνούν ψηλότερα από τη μελωδία, με αποτέλεσμα τη διασταύρωση των χεριών. Στο μεσαίο αντιθετικό τμήμα τα δέκατα έκτα φέρουν το μελωδικό υλικό, ενώ το αριστερό χέρι συνοδεύει με συγχορδίες χωρίς αρμονικές αλλαγές σε σχέση με το αρχικό θέμα. Περαιτέρω παραλλαγές δεν υπάρχουν ούτε στο τρίτο τμήμα, ούτε κατά την επανάληψη του διμέτρου 5-6 στο αντιθετικό τμήμα. Η μελωδία στο πρώτο και το τρίτο τμήμα παραμένει απaráλλαχτη.

Στη συνοδεία της τρίτης παραλλαγής, τα όγδοα έχουν αντικατασταθεί από τρίηχα δεκάτων έκτων και το αρμονικό περίγραμμα παραμένει αναλλοίωτο. Όπως και στην δεύτερη παραλλαγή, η μελωδία του αντιθετικού τμήματος παραλλάσσεται διαφορετικά σε σχέση με το πρώτο τμήμα: περάσματα τριήχων δεκάτων έκτων κυριαρχούν στο πρώτο τμήμα, ενώ στο δεύτερο δεν υπάρχουν τρίηχα και στα μέτρα 7

και 8 η μελωδία έχει παραλλαχθεί παρόμοια με τα 5 και 6, αλλά μία οκτάβα ψηλότερα.

Η παραλλαγή 4 μπορεί να θεωρηθεί εμβόλιμη, αφού παρεμβάλλεται μεταξύ δύο παραλλαγών στις οποίες χρησιμοποιείται ως αξία το τρίηχο δεκάτων έκτων. Όσον αφορά στη μελωδία, εδώ παρουσιάζει ενδιαφέρον ο παρόμοιος τρόπος παραλλαγής των επιμέρους τμημάτων. Ιδιαίτερα εμφανής είναι η έλλειψη αρπισμών στη συνοδεία, οι οποίοι έχουν αντικατασταθεί από απλές συγχορδίες, με την αρμονική πορεία στο πρώτο τμήμα να είναι ίδια με αυτήν της πρώτης παραλλαγής. Στο δεύτερο τμήμα έχουμε μια πιο έντονη χρωματικότητα, ενώ η παραλλαγή αυτή είναι η πρώτη της σειράς στην οποία εμφανίζεται η κορώνα στο μέτρο 8, όπου το γέμισμα της τομής γίνεται με μία προσωρινή αλλαγή της χρονικής αγωγής σε *Adagio*. Κορώνα στην κατάληξη του αντιθετικού τμήματος υπήρχε και στην σειρά παραλλαγών K. 315d/264 νωρίτερα, όπου μάλιστα δεν έλειπε από καμία παραλλαγή.

Τα τρίηχα δεκάτων έκτων, που στην παραλλαγή 3 είχαν το ρόλο της ρυθμικής συνοδείας, στην πέμπτη παραλλαγή βρίσκονται σε όλη την έκταση της μελωδίας με το ίδιο ρυθμικό σχήμα. Λόγω των μικρών αξιών, η παραλλαγή αυτή είναι αρκετά δεξιοτεχνική. Όσον αφορά στην αρμονία, ο Mozart αυτή τη φορά παίρνει στοιχεία από την δεύτερη παραλλαγή, χρησιμοποιώντας, πάνω από τον ισοκράτη, το αρμονικό πρότυπο του μεσαίου αντιθετικού τμήματος. Σε σχέση με τις αντίστοιχες παραλλαγές στις σειρές K. 299a/354 και K. 300e/265, στην παραλλαγή αυτή το μελωδικό περίγραμμα του θέματος έχει διατηρηθεί περισσότερο. Οι βασικοί φθόγγοι της αρχικής μελωδίας εντοπίζονται στις ίδιες “χρονικές θέσεις” με το αρχικό θέμα και η αξία του κάθε τριήχου ουσιαστικά συμπληρώνεται από τους φθόγγους που σχηματίζουν την αρμονία.

Στοιχεία από τις δύο πρώτες παραλλαγές εντοπίζονται και στην παραλλαγή 6. Η συνοδεία σχηματίζεται και πάλι με δέκατα έκτα, αυτή τη φορά με αρπισμούς και σπασμένες συγχορδίες. Με τον ίδιο τρόπο παραλλάσσεται και η μελωδία στο πρώτο και στο τρίτο τμήμα, όπου οι δύο φωνές κινούνται ομοφωνικά. Ο τρόπος με τον οποίο ο Mozart παραλλάσσει τη μελωδία στο μεσαίο τμήμα είναι παρόμοιος με αυτόν της παραλλαγής 3. Μπορούμε ακόμα να παρατηρήσουμε τις διαφορετικές παραλλαγές του δεύτερου τμήματος σε σχέση με το πρώτο, σχεδόν σε κάθε παραλλαγή. Ίσως αυτό να γίνεται στη λογική της αντίθεσης που πρέπει να υπάρχει μεταξύ των δύο αυτών τμημάτων μιας τριμερούς δομής, μιας και στο ίδιο το θέμα των παραλλαγών δεν υπάρχει τέτοια στο μελωδικό επίπεδο.

Η επόμενη (7^η) παραλλαγή ανήκει στον τύπο που η Sisman αναφέρει ως *παραλλαγή βασισμένη στο δεδομένο αρμονικό υπόβαθρο*. Πρόκειται για μία παραλλαγή στην οποία το θέμα εμφανίζεται αρκετά διακοσμημένο και το μελωδικό περίγραμμα δεν είναι ξεκάθαρο. Η γραφή είναι πυκνή σε όλη την παραλλαγή και αντιστικτική στο μεσαίο αντιθετικό τμήμα. Τέτοιου είδους γραφή είχαμε δει και στην σειρά παραλλαγών K. 300e/265 (η οποία χρησιμοποιήθηκε για εκπαιδευτικούς σκοπούς), σε μεγαλύτερο βαθμό και σε δύο παραλλαγές (την 8^η και την 9^η). Μπορούμε να πούμε ότι έχουμε να κάνουμε με μία παραλλαγή στην οποία ο χαρακτήρας του θέματος επηρεάζεται, καθώς τα ρυθμικά σχήματα που υπάρχουν στη συνοδεία, σε συνδυασμό και με τις αλλαγές της δυναμικής, τονίζουν περισσότερο τον τρίσημο ρυθμό, δίνοντας στην συγκεκριμένη παραλλαγή τον χαρακτήρα ενός χορευτικού κομματιού.

Το μελωδικό περίγραμμα του θέματος γίνεται ακόμα πιο δυσδιάκριτο στην επόμενη (8^η) παραλλαγή. Η συνοδεία έχει μεταφερθεί στο δεξί χέρι με τρίχα δεκάτων έκτων και το αριστερό χέρι περνά εκατέρωθεν του δεξιού σε διάφορα σημεία της παραλλαγής. Το πρώτο τμήμα και η επαναφορά του παραλλάσσονται με παρόμοιο τρόπο, ενώ αρμονικές αλλαγές δεν υπάρχουν.

Η ένατη παραλλαγή, στον αντίθετο τρόπο, είναι ελάχιστα διακοσμημένη. Παίρνοντας μελωδικά στοιχεία από την παραλλαγή 4, ο Mozart, σε αντίθεση με τις αντίστοιχες παραλλαγές των άλλων σειρών, γράφει μία πολύ απλή παραλλαγή, χωρίς ούτε καν διαφορετική μεταχείριση της επαναφοράς της αρχικής περιόδου ή των σημείων επανάληψης των μορφωμάτων. Ωστόσο, υπάρχουν ενδιαφέρουσες αρμονικές επιλογές σε σχέση με τις προηγούμενες σειρές: η συγχορδία της δεσπόζουσας στο πρώτο μέτρο αντικαθίσταται από μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, η οποία λύνεται στην δεσπόζουσα. Στο δεύτερο μέτρο, με μία βηματική κίνηση του μπάσου, προσεγγίζεται η συγχορδία της έκτης βαθμίδας και η πτώση προετοιμάζεται με την ii⁶. Στο μεσαίο αντιθετικό τμήμα, η συγχορδία της δεσπόζουσας τονικοποιείται δύο φορές.

Ακολουθεί μία δεξιοτεχνική παραλλαγή, η δέκατη, στην οποία ο Mozart χρησιμοποιεί ως βασική αξία τα τριακοστά δεύτερα. Υπάρχουν κοινά στοιχεία με την παραλλαγή 2, καθώς στο πρώτο και στο τρίτο τμήμα δεσπόζει η συνοδεία με τα περάσματα τριακοστών δευτέρων, ενώ στο αντιθετικό τμήμα τα περάσματα αυτά αναλαμβάνουν το ρόλο της μελωδίας. Το μελωδικό περίγραμμα του πρώτου τμήματος έχει στοιχεία από τις προηγούμενες παραλλαγές. Η παραλλαγή του

δεύτερου τμήματος, εκτός από τα κοινά μελωδικά στοιχεία με αυτά της δεύτερης παραλλαγής, έχει και την ίδια αρμονία.

Στην ενδέκατη παραλλαγή, *Adagio*, η μελωδία διακοσμείται έντονα και με αρκετή χρωματικότητα. Τα δύο δίμετρα του αντιθετικού τμήματος παραλλάσσονται με διαφορετικό τρόπο, ενώ είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ακόμα και σε αυτήν την παραλλαγή, με την αλλαγή της χρονικής αγωγής, ο Mozart παραλλάσσει με τον ίδιο τρόπο το πρώτο τμήμα κατά την επαναφορά του. Η συνοδεία, ειδικά στο πρώτο τμήμα, είναι σχεδόν απaráλλαχτη σε σχέση με αυτήν του θέματος, ενώ αρμονικές αλλαγές δεν υπάρχουν.

Η παραλλαγή χαρακτηρίζεται έρχεται τελευταία, όπως είχε συμβεί και στις σειρές παραλλαγών K. 315d/264 και K. 300e/265. Έχουμε αλλαγή της μετρικής αγωγής σε 2/4 και της χρονικής αγωγής σε *Presto*. Οι αλλαγές αυτές επιφέρουν και δομικές τροποποιήσεις. Η μελωδία δεν ξεκινά με ελλιπές μέτρο, ενώ τα μέτρα του βασικού θέματος διχοτομούνται, με αποτέλεσμα η έκταση του πρώτου τμήματος να διπλασιάζεται σε 8 μέτρα. Η πτώση προετοιμάζεται με την συγχορδία ii^6_5 . Το δεύτερο τμήμα έχει επίσης διευρυνθεί και η παραλλαγή του γίνεται με περάσματα δεκάτων έκτων και με αλλαγή οκτάβας κατά την επανάληψη των μέτρων 9-12, όπως είχε γίνει και σε προηγούμενες παραλλαγές. Στο μεσαίο αυτό τμήμα έχουμε αρμονικές αλλαγές: στα μ. 10 και 14, η συγχορδία ii^6_5 έχει αντικαταστήσει αυτή της υποδεσπόζουσας των μ. 5 και 7 του αρχικού θέματος (θεωρώντας ότι είμαστε στην τονικότητα της δεσπόζουσας). Μετά τα τέσσερα επόμενα μέτρα, στα οποία έχουμε την επανάληψη των μέτρων 9-12 μία οκτάβα ψηλότερα, ακολουθεί μία προέκταση της συγχορδίας της δεσπόζουσας μέχρι το μέτρο 18, ενώ, κατόπιν, στη συγχορδία αυτή προστίθεται και η έβδομη και επεκτείνεται για τρία ακόμα μέτρα μέχρι την κορώνα στο μ. 21. Συνολικά, επομένως, το μεσαίο αντιθετικό τμήμα έχει τώρα έκταση 13 μέτρων.

Τηρώντας πιστά τον σχεδιασμό του, ο Mozart παραλλάσσει με τον ίδιο τρόπο την αρχική περίοδο κατά την επαναφορά της στα μ. 22-29. Το έργο κλείνει με μία *coda* 10 μέτρων, με αναφορά στο μελωδικό υλικό του πρώτου τμήματος του θέματος. Εδώ επανερχόμαστε στην αρχική ρυθμική και μετρική αγωγή, με την *coda* να ξεκινάει με το εναρκτήριο τετράμετρο του θέματος. Ακολουθεί ένα τετράμετρο στο οποίο, πάνω από έναν ισοκράτη στην τονική, ο Mozart δημιουργεί ένα δίμετρο με αρμονία $V^2/IV - IV^6 - V - I$, το οποίο επαναλαμβάνεται στα μέτρα 36-37. Το έργο τελειώνει με δύο

ακόμα μέτρα καταληκτικού υλικού, στα οποία γίνεται αναφορά στο μοτίβο των μ. 5b και 7b του θέματος.

8 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “*Dieu d’amour*”, σε *Φα-μείζονα*, K. 374c/352

Οι παραλλαγές αυτές γράφτηκαν τον Ιούνιο του 1781 στη Βιέννη. Η αυτόγραφη παρτιτούρα σώζεται. Το θέμα των παραλλαγών είναι το χορωδιακό των κοριτσιών (“*Chœur de jeunes filles*”) από την όπερα του André-Ernest-Modeste Grétry με τίτλο *Les mariages Samnites*, που παρουσιάστηκε στο Παρίσι στις 12 Ιουνίου 1776 για πρώτη φορά και ανέβηκε ξανά το 1782.⁶⁴

Κατά πάσα πιθανότητα, ο Mozart είχε ήδη δει την όπερα στο Παρίσι, αφού παιζόταν εκεί το 1777 αλλά και το 1778.⁶⁵ Στις 4 Ιουλίου 1781, ο Mozart γράφει στην αδελφή του: «Έχω γράψει τρεις άριες με παραλλαγές, τις οποίες θα μπορούσα να σου στείλω». Το πιθανότερο είναι ότι αναφέρεται στις σειρές παραλλαγών K. 374a/359, K. 374b/360 και K. 374c/352,⁶⁶ που είναι αφιερωμένες στην κόμισσα Rumbke.⁶⁷

Το πρωτότυπο είναι γραμμένο στη Μι-μείζονα και σε μετρική αγωγή 2/4. Ο Mozart μετέφερε το θέμα στη Φα-μείζονα, διπλασίασε τις νότες της μελωδίας και πρόσθεσε την φιγούρα στην πάνω φωνή για το γέμισμα της τομής στο μ. 4.⁶⁸ Σύμφωνα με αγγελία που δημοσιεύτηκε στην *Wiener Zeitung*, στο φύλλο της 2^{ης} Απριλίου 1785, φαίνεται πως αρχικά ο Mozart είχε γράψει μόνο 5 παραλλαγές (τις υπ’ αρ. 1-4 και 6), ενώ ο κύκλος των 8 συμπληρώθηκε το 1786 για την έκδοση του έργου από τους Artaria.⁶⁹

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το θέμα της σειράς παραλλαγών K. 374c/352 είναι γραμμένο στην τονικότητα της Φα-μείζονος, σε μετρική αγωγή 4/4. Στην έκδοση των Artaria δεν υπάρχει χρονική αγωγή, ενώ στο πρωτότυπο έργο του Grétry η ένδειξη είναι *Tempo di Marcia*. Το πρώτο τμήμα ξεκινά με ένα τετράμετρο μόρφωμα προτασιακής δομής. Η βασική ιδέα

⁶⁴ Köchel, ό.π., σ. 386.

⁶⁵ Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 90.

⁶⁶ Σώζονται κι άλλες επιστολές, στις οποίες ο Mozart μπορεί να αναφέρεται στις συγκεκριμένες σειρές παραλλαγών. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 90.

⁶⁷ Köchel, ό.π., σ. 386. Η κόμισσα Rumbke ήταν μαθήτρια του Mozart στη Βιέννη. Ο Mozart είχε γράψει στον πατέρα του ότι από τότε που έφτασε στη Βιέννη (τον Μάρτιο του 1781), μέχρι τις 16 Ιουνίου, ήταν και η μοναδική. Βλ. Simon P. Keefe, “Rumbke, Marie Karoline”, στο: Eisen – Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, ό.π., σ. 428.

⁶⁸ Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 89.

⁶⁹ Köchel, ό.π., σ. 386. Το συγκεκριμένο συμπέρασμα συνάγεται και από τις επιστολές που αναφέρονται στην υποσημείωση αρ. 66.

του μ. 1 επαναλαμβάνεται στο μ. 2 στη δεσπόζουσα. Με επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού, μέσω των συγχορδιών $I - ii^6 - I_4^6 - V^7 - I$, φτάνουμε στο μ. 4 σε μία αδύναμη πτώση: οι φωνές είναι μόνο δύο, με την θεμέλιο της τονικής στην κάτω φωνή και μία κατιούσα μελωδική φιγούρα στο δεξί χέρι. Η βασική ιδέα του πρώτου μέτρου επανέρχεται ελαφρώς παραλλαγμένη στο μ. 5, αλλά στην άρση του η συγχορδία της δεσπόζουσας οδηγεί τη μελωδία σε μετατροπία. Την φορά αυτή, η υφή πυκνώνει και μέσω της διπλής δεσπόζουσας καταλήγουμε στα μ. 7-8 και πάλι σε πύκνωση του αρμονικού ρυθμού και δεύτερη πτώση. Με την αρμονική πορεία $vi - ii^6 - I_4^6 - V - I$, η περίοδος κλείνει με μία ισχυρή τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας.

Μέσα από μία νέα δίμετρη ιδέα, στα μ. 9-10, κατευθυνόμαστε αρμονικά από την δεσπόζουσα στην τονική της Φα-μείζονος. Η ίδια ιδέα αλυσιδοποιείται στα επόμενα δύο μέτρα με αντίστροφη αρμονική πορεία και καταλήγει με ένα πτωτικό έξι-τέσσερα σε μία μισή πτώση στο μέτρο 12. Άλλη μία αλυσίδα στα επόμενα δύο μέτρα οδηγεί στα μ. 15-16 σε μία πτωτική διαδικασία, παρόμοια με αυτή των μέτρων 7-8, και σε τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Η ομοιότητα των μ. 13-16 προς τα μ. 5-8, όσον αφορά στο μελωδικό υπόβαθρο, επιβεβαιώνει την διμερή δομή που προκύπτει συνολικά για το θέμα. Η γραφή του είναι αρκετά πυκνή, ενώ κυρίως στο πρώτο αλλά και στο δεύτερο τμήμα του υπάρχουν αλληπάλληλες ενδείξεις δυναμικής.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Στις δύο πρώτες παραλλαγές, η μελωδία παραλλάσσεται ελάχιστα με περάσματα δεκάτων έκτων, τρίλιες και μελωδικά γυρίσματα. Στην πρώτη παραλλαγή, τα μ. 1-2 και 5-6 παραλλάσσονται με τον ίδιο τρόπο. Επίσης, χαρακτηριστική είναι η προσθήκη της ένδειξης *crescendo* στην παραλλαγή 1 και ο περιορισμός των ενδείξεων δυναμικής στην δεύτερη παραλλαγή.

Στην παραλλαγή 2, τα δέκατα έκτα μεταφέρονται και στη συνοδεία σε κάποια μέτρα, με ένα ορισμένο ρυθμικό σχήμα, ενώ στα μ. 13-14 οι φωνές κινούνται ομοφωνικά σε παράλληλες δέκατες και έκτες. Τα περάσματα των δεκάτων έκτων στη δεύτερη παραλλαγή δίνουν μια αίσθηση μεγαλύτερης κίνησης σε σχέση με τις πολλές παύσεις στο αρχικό θέμα. Σε αυτό συντελούν και τα γεμίσματα της τομής από το αριστερό χέρι στα σημεία όπου προετοιμάζεται η επανάληψη των τμημάτων. Η μόνη αρμονική αλλαγή στην παραλλαγή 1 είναι η απουσία του πτωτικού έξι-τέσσερα από την τέλεια πτώση του πρώτου τμήματος, ενώ, στην παραλλαγή 2, η προσθήκη μίας

συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης που οδηγεί στην συγχορδία της τονικής σε δεύτερη αναστροφή στο μ. 15.

Το ρυθμικό σχήμα των δεκάτων έκτων της δεύτερης παραλλαγής εμφανίζεται στην τρίτη παραλλαγή στη συνοδεία, στα μέτρα 1-2 και 5-6 του πρώτου τμήματος αλλά και στα δύο πρώτα μέτρα του δεύτερου τμήματος. Η μελωδία στο πρώτο τμήμα παραλλάσσεται με σπασμένες οκτάβες δεκάτων έκτων, ενώ στην τέλεια πτώση των μ. 7-8 φτάνουμε με αρπισμούς δεκάτων έκτων. Τα μ. 13-14 έχουν παρόμοια μεταχείριση με τα αντίστοιχα μέτρα στην παραλλαγή 2, με μία ανιούσα χρωματική κίνηση και από τα δύο χέρια σε οκτάβες, με τις δύο φωνές να σχηματίζουν διαστήματα δεκάτης. Τα τέσσερα πρώτα μέτρα του δεύτερου τμήματος παραλλάσσονται με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο: η αλυσίδα καταργείται και μία ανιούσα χρωματική κίνηση από οκτάβες ογδόων στη μελωδία καταλήγει σε μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης στο μ. 11, η οποία με την ένδειξη *piano* καταλήγει στο μ. 12 σε μισή πτώση στην ομώνυμη φα-ελάσσονα.

Η τρίλια επί της πέμπτης της κλίμακας, στα μ. 1-5 και 9-12 της παραλλαγής 4, θυμίζει τις παραλλαγές 4 και 8 της σειράς K. 315d/264. Στα πέντε πρώτα μέτρα του πρώτου τμήματος, η μελωδία μεταφέρεται σχεδόν απaráλλαχτη στο αριστερό χέρι, ενώ τα μ. 7-8 είναι παρόμοια με τα αντίστοιχα της παραλλαγής 3. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα του δεύτερου τμήματος παραμένουν απaráλλαχτα στο δεξί χέρι, με την τρίλια να έχει μεταφερθεί στο αριστερό. Μία εντυπωσιακή χρωματική ανοδική κίνηση με δύο φωνές στα μ. 13-14 οδηγεί στην τελική πτώση.

Η παραλλαγή 5 είναι στον αντίθετο τρόπο. Η γραφή της είναι πιο απλή από εκείνη του αρχικού θέματος, ενώ στο πρώτο τμήμα παρουσιάζει ενδιαφέρον η προσθήκη μίας ναπολιτάνικης συγχορδίας στο μ. 7. Στα πρώτα μέτρα του δεύτερου τμήματος παρατηρείται μία μίμηση μεταξύ των δύο εξωτερικών φωνών, ενώ η παραλλαγή κλείνει με συγκοπές στην ανώτερη φωνή και με αρμονία VI – ii⁶ – i⁶₄ – V – i.

Η διαδοχή των τριών τελευταίων παραλλαγών στην παρούσα σειρά έχει ακολουθηθεί ξανά από τον Mozart, όπως, για παράδειγμα, στη σειρά παραλλαγών K. 300e/265, και αφορά σε μία δεξιοτεχνική παραλλαγή με διασταύρωση χεριών (παραλλαγή 6), μία παραλλαγή *Adagio* (παραλλαγή 7) και μία *παραλλαγή χαρακτήρος* με αλλαγή της μετρικής αγωγής (παραλλαγή 8). Στην έκτη παραλλαγή, όπως σε όλες τις παραλλαγές με διασταύρωση χεριών, η μελωδία παίζεται από το αριστερό χέρι εκατέρωθεν του δεξιού, ενώ η συνοδεία συντίθεται από αρπισμούς δεκάτων έκτων.

Στην έβδομη παραλλαγή, *Adagio*, χρησιμοποιούνται μικρές αξίες και τρίλιες. Στο πρώτο τμήμα, η μελωδία θυμίζει αρκετά αυτήν του αρχικού θέματος. Στο δεύτερο τμήμα ξεχωρίζουν ο διαφορετικός τρόπος παραλλαγής των μ. 9-11 και 12-13 και η μεταχείριση του επόμενου διμέτρου ως ενιαίου, όπως έγινε και σε προηγούμενες παραλλαγές. Η αρμονική ακολουθία της πτωτικής διαδικασίας των μ. 15-16 είναι ίδια με αυτήν της πέμπτης παραλλαγής, σε μεταφορά στο μείζονα τρόπο.

Η τελευταία παραλλαγή περιέχει αλλαγή της μετρικής αγωγής σε 3/8 και της χρονικής αγωγής σε *Allegro*, επιβεβαιώνοντας για μία ακόμη φορά το γεγονός ότι το ζεύγος αργή – γρήγορη παραλλαγή είναι σύνηθες στο τέλος μιας σειράς παραλλαγών του Mozart. Η έκταση της όγδοης παραλλαγής είναι διπλάσια από αυτήν του αρχικού θέματος, όπως είχε γίνει και στην αντίστοιχη τελευταία παραλλαγή της σειράς K. 300f/353. Η μελωδία παραλλάσσεται με περάσματα δεκάτων έκτων, τα οποία ενίοτε περνούν και στη συνοδεία. Το έργο κλείνει χωρίς κάποια αναφορά στο αρχικό θέμα, όπως είχε γίνει σε προηγούμενες σειρές παραλλαγών.

12 παραλλαγές για πληκτροφόρο και βιολί πάνω στο “La bergère Célimène”, σε Σολ-μείζονα, K. 374a/359

Στη Βιέννη, ο Mozart έγραψε δύο ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών για πληκτροφόρο και βιολί. Με τις σειρές αυτές προσδοκούσε να βρει μαθητές και γενικότερα να βελτιώσει τη φήμη του.⁷⁰ Μία από αυτές ήταν η σειρά παραλλαγών K. 374a/359, που γράφτηκε τον Ιούνιο του 1781. Το αυτόγραφο χειρόγραφο σώζεται. Το θέμα είναι ένα γαλλικό τραγούδι και βρίσκεται σε μία έκδοση δημοφιλούς μουσικής σε ξεχωριστό μονόφυλλο (“Einblattdruck von Chansons”) με τον τίτλο *Chanson nouvelle op. 166*.

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το θέμα της σειράς παραλλαγών K. 374a/359 ακολουθεί μία τριμερή δομή στην τονικότητα της Σολ-μείζονος, σε μετρική αγωγή 4/4 και χρονική αγωγή *Allegretto*. Το πρώτο τμήμα είναι μία τετράμετρη φράση που καταλήγει σε τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Στα δύο πρώτα μέτρα, οι δύο φωνές στο πληκτροφόρο ακολουθούν αντίθετη πορεία, με το βιολί να συνοδεύει με μπάσα του Alberti μέχρι

⁷⁰ Abert, ό.π., σ. 642. Ο Mozart έγραψε στις 20 Ιουνίου του 1781 στον πατέρα του: «Πρέπει να ετοιμάσω τις παραλλαγές για τη μαθήτριά μου (την κόμισσα Thiennes de Rumbecke, αδελφή του κόμη Kobenzl)». Εδώ πρέπει να αναφέρεται στις παραλλαγές K. 374a/359, αν και δεν είναι λάθος να σκεφτούμε ότι μπορεί να αναφέρεται και στις σειρές παραλλαγών K. 374c/352 ή K. 374b/360. Βλ. Köchel, ό.π., σ. 384.

την κατάληξη στη συγχορδία της υποδεσπόζουσας στο μ. 2. Η πτωτική διαδικασία περιλαμβάνει πτωτικό έξι-τέσσερα και πυκνή αρμονία, ενώ η μελωδική γραμμή του δεξιού χεριού στο πληκτροφόρο συνοδεύεται από το βιολί σε διαστήματα τρίτης και έκτης.

Στα επόμενα τέσσερα μέτρα διαμορφώνεται ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα. Η μελωδία εκφέρεται από την ανώτερη φωνή του πληκτροφόρου και το βιολί σε παράλληλες τρίτες και έκτες. Έπειτα από ένα δίμετρο με ισοκράτη επί της δεσπόζουσας, το μεσαίο τμήμα ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας στο μ. 8. Η πτώση γίνεται από το πληκτροφόρο με κορώνα, ενώ το βιολί παίζει την τρίτη βαθμίδα της κλίμακας. Με ένα γέμισμα της τομής από το πληκτροφόρο, το πρώτο τμήμα επαναλαμβάνεται με μία μικρή παραλλαγή στη μελωδική γραμμή του πληκτροφόρου, ολοκληρώνοντας την τριμερή δομή.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Στην πρώτη παραλλαγή χρησιμοποιείται η τεχνική της *diminutio* και η μελωδική γραμμή του πληκτροφόρου παραλλάσσεται με δέκατα έκτα. Στο πρώτο τμήμα, το βιολί εισέρχεται στον τρίτο χρόνο του πρώτου μέτρου με μεγάλες αξίες και παρεστιγμένο ρυθμικό σχήμα κατά την πτωτική διαδικασία. Η παραλλαγή του τρίτου τμήματος είναι παρόμοια με αυτήν του πρώτου. Στο δεύτερο τμήμα, ο ισοκράτης του πληκτροφόρου ενισχύεται από το βιολί, το οποίο ακολουθεί και πάλι με παρεστιγμένο ρυθμικό σχήμα την πτωτική διαδικασία των μ. 7-8, καταλήγοντας αυτή τη φορά στο ρε. Το γέμισμα της τομής μετά την κορώνα επεκτείνεται κατά ένα μέτρο, πριν την επαναφορά του πρώτου τμήματος.

Με δεδομένη την ύπαρξη του βιολιού, οι δυνατότητες για παραλλαγή του θέματος αυξάνονται. Έτσι, στην δεύτερη παραλλαγή, η μελωδία του θέματος ανατίθεται στο βιολί, παραλλαγμένη με μελωδικά γυρίσματα και τρίλιες. Στο πρώτο τμήμα, το δεξί χέρι στο πληκτροφόρο παίζει αρπισμούς και σπασμένες συγχορδίες δεκάτων έκτων, ενώ η συνοδεία του αριστερού είναι παρόμοια με αυτήν του αρχικού θέματος. Στα μ. 5-6, οι σπασμένες συγχορδίες του δεξιού χεριού του πληκτροφόρου ενισχύονται από αρπισμούς ογδόων στην κάτω φωνή. Στην κορώνα του μ. 8, η μελωδική γραμμή του βιολιού καταλήγει και πάλι στο ρε.

Στην παραλλαγή 3 το βιολί απουσιάζει. Η μελωδία στο δεξί χέρι είναι ελάχιστα παραλλαγμένη στο πρώτο τμήμα, ενώ η κάτω φωνή συνοδεύει με κλίμακες δεκάτων έκτων. Στο δεύτερο τμήμα, η συνοδεία συντίθεται από αλλεπάλληλα ποικίλματα και

η παραλλαγή της μελωδίας περιέχει περιστροφικά μελωδικά γυρίσματα και παρεστιγμένα ρυθμικά σχήματα. Ενδιαφέρουσα αρμονική αλλαγή είναι η μελωδική προσθήκη της έβδομης βαθμίδας της συγχορδίας της δεσπόζουσας στο μ. 5. Οι παραλλαγές 2 και 3 είναι οι μοναδικές στις οποίες δεν συντελείται επέκταση και αλλαγή στη δομή τους.

Στο πρώτο τμήμα της παραλλαγής 4, η μελωδία παραλλάσσεται στο πληκτροφόρο από το δεξί χέρι με τρίχη ογδών. Στα πρώτα δύο μέτρα, η καθοδική κίνηση της κάτω φωνής του πληκτροφόρου στο αρχικό θέμα ανατίθεται στο βιολί, ενώ το αριστερό χέρι του πληκτροφόρου συνοδεύει με ένα ισοκράτη στην τονική. Στα μέτρα 5-6 υπάρχει μίμηση μεταξύ των δύο οργάνων και η πτωτική διαδικασία παραλλάσσεται από το πληκτροφόρο ομοφωνικά, με τρίχη ογδών. Το γέμισμα της τομής μετά την κορώνα επεκτείνεται και πάλι κατά ένα μέτρο, όπως και στην παραλλαγή 1.

Ακόμα μία *δομική παραλλαγή* είναι η πέμπτη, καθώς η έκτασή της επεκτείνεται και πάλι κατά ένα μέτρο, στο σημείο της κορώνας. Η μελωδία παραλλάσσεται από το βιολί με τέταρτα, ενώ στο πληκτροφόρο κυριαρχούν μιμητικές φιγούρες μεταξύ των δύο φωνών με αρπισμούς δεκάτων έκτων. Στα μέτρα 6-7, οι αρπισμοί στο πληκτροφόρο κινούνται ομοφωνικά σε οκτάβες, καταλήγοντας στη συγχορδία της δεσπόζουσας στο μ. 8 χωρίς πτώση.

Στην επόμενη (6^η) παραλλαγή χρησιμοποιούνται στοιχεία από προηγούμενες παραλλαγές. Στο πρώτο τμήμα, η μελωδία του θέματος ανατίθεται στο πληκτροφόρο. Το βιολί αρχικά μιμείται την εναρκτήρια καθοδική φιγούρα του αριστερού χεριού στο πληκτροφόρο, ενώ στην μετέπειτα πτωτική διαδικασία συμμετέχει με καθυστερήσεις, όπως έγινε και με το δεξί χέρι στο πληκτροφόρο στην προηγούμενη παραλλαγή. Στο δεύτερο τμήμα και μέχρι το μ. 6, στο δεξί χέρι στο πληκτροφόρο υπάρχει μία κατιούσα χρωματική κίνηση, ενώ το βιολί συνοδεύει με νέες μελωδικές ιδέες. Ακολούθως, η μελωδία ανατίθεται στο βιολί, με το πληκτροφόρο να συνοδεύει με απλές συγχορδίες. Αμέσως μετά την πτώση στη δεσπόζουσα, μία ανοδική χρωματική κίνηση από το πληκτροφόρο επεκτείνει και πάλι τη δομή της παραλλαγής κατά ένα μέτρο.

Ένα χαρακτηριστικό παρεστιγμένο ρυθμικό σχήμα από το πληκτροφόρο κυριαρχεί στο πρώτο και το τρίτο τμήμα της παραλλαγής 7 στον αντίθετο τρόπο, δίνοντας ένα δραματικό “χρώμα” στην παραλλαγή αυτή. Το βιολί παραλλάσσει τη μελωδία με περάσματα δεκάτων έκτων με αρκετή χρωματικότητα. Στο δεύτερο τμήμα

εμφανίζεται στο βιολί ένα μελωδικό σχήμα παρόμοιο με αυτό που είχε χρησιμοποιηθεί στο αντίστοιχο σημείο της παραλλαγής 4, το οποίο εισάγεται με μίμηση και στο πληκτροφόρο ένα μέτρο μετά. Η συνοδεία του πληκτροφόρου στα μ. 5-6 συντίθεται από μπάσα του Alberti. Λόγω της αλλαγής του τρόπου, ο Mozart επιλέγει να αντικαταστήσει την τέλεια πτώση στη δεσπόζουσα στο μ. 8 με μία μισή πτώση, στην οποία η δεσπόζουσα προσεγγίζεται με μία συγχορδία αυξημένης έκτης (ιταλική). Αμέσως μετά την κορώνα, προστίθενται αυτή τη φορά δύο μέτρα από το πληκτροφόρο, με μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που οδηγεί στο τρίτο τμήμα.

Μία πολύ ενδιαφέρουσα *παραλλαγή βασισμένη στο δεδομένο αρμονικό υπόβαθρο* είναι η όγδοη. Εδώ κυριαρχούν αντιστικτικές τεχνικές σε όλα τα τμήματα. Η μελωδική φιγούρα του βιολιού στο πρώτο μέτρο γίνεται αντικείμενο μίμησης και από τις δύο φωνές του πληκτροφόρου, δημιουργώντας έναν ελεύθερο κανόνα μέχρι την πτώση του μ. 4. Μία πρωτότυπη – για τις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart – αρμονική αλλαγή συντελείται στο μ. 2, με την χρησιμοποίηση της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας από τον ελάχιστο τρόπο. Η μελωδία στο δεύτερο τμήμα ξεκινάει και πάλι από το βιολί και υπάρχει μία μικρή μίμηση από το αριστερό χέρι στο πληκτροφόρο στα επόμενα μέτρα. Με ομοφωνικές μελωδικές φιγούρες δεκάτων έκτων από το πληκτροφόρο φτάνουμε χωρίς πτώση στη συγχορδία της δεσπόζουσας στο μ. 8. Η επέκταση της δομής μετά την κορώνα γίνεται με διαφορετικό τρόπο σε σχέση με τις προηγούμενες παραλλαγές. Με την ένδειξη *piano* και αλληπάλληλες κορώνες, μία συγχορδία V/vi της Σολ-μείζονος οδηγεί σε αυτήν της IV στο μ. 9, ενώ ακολουθεί η συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, με αλλαγή της δυναμικής ένδειξης σε *forte*.

Στην επαναφορά του πρώτου τμήματος χρησιμοποιείται και πάλι η τεχνική του κανόνα, αυτή τη φορά όμως με αντίστροφη σειρά εισόδου των φωνών σε σχέση με το πρώτο τμήμα. Εδώ η τεχνική του κανόνα δίνει μια αίσθηση μεγαλύτερης έντασης σε σχέση με την αρχή. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της πύκνωσης που δημιουργεί το μικρότερο διάστημα εισόδου της εκάστοτε επόμενης φωνής (μόλις μισό μέτρο) και μέσω της ψευδαίσθησης της προσθήκης περισσότερων φωνών, που δημιουργείται από τις πέντε εισόδους της αρχικής ιδέας στα μ. 10b-13a. Η πτωτική διαδικασία των μέτρων 13-14 ακολουθεί την αρμονική πορεία vi – vii⁷/V – I⁶ – V – I.

Η παραλλαγή 9 είναι ακόμα μία *αντιστικτική παραλλαγή*. Στο πρώτο τμήμα, το πληκτροφόρο και το βιολί δημιουργούν αντίστιξη με δύο διαφορετικά μελωδικά σχήματα, ενώ στο αριστερό χέρι στο πληκτροφόρο υπάρχει ένας ισοκράτης στην

τονική. Στο δεύτερο τμήμα εκδηλώνεται και πάλι μίμηση ανάμεσα στα δύο όργανα, ενώ η πτώση του μέτρου 8 έχει μετατραπεί σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η πτώση γίνεται στον τρίτο χρόνο του μέτρου 8, με δύο κορώνες και πτωτικό έξι-τέσσερα. Με μία μελωδική φιγούρα και από τα δύο όργανα φτάνουμε σε ακόμα μία κορώνα στο μ. 9, ενώ κατόπιν το πληκτροφόρο μιμείται σε παράλληλες οκτάβες την προηγούμενη φιγούρα, για να φτάσουμε στην επαναφορά του πρώτου τμήματος.

Το κύριο χαρακτηριστικό της δέκατης παραλλαγής είναι η διασταύρωση των χεριών στο πληκτροφόρο. Η σχεδόν απaráλλαχτη μελωδία ανατίθεται εξ ολοκλήρου στο βιολί. Το αριστερό χέρι στο πληκτροφόρο διατηρεί το αρμονικό υπόβαθρο με ένα ρυθμικό σχήμα δεκάτων έκτων, ενώ το δεξί χέρι περνάει εκατέρωθεν αυτού με απλά τέταρτα. Στο μ. 8 και πάλι δεν γίνεται πτώση, ενώ η συνοδεία του πληκτροφόρου επεκτείνει αμέσως μετά τη δομή της παραλλαγής αυτής κατά ένα μέτρο.

Στην παραλλαγή 11, η χρονική αγωγή μετατρέπεται σε *Adagio*. Η παραλλαγή του θέματος γίνεται από το πληκτροφόρο, καθώς το βιολί συνοδεύει μονάχα με *pizzicato* συγχορδίες στην άρση του κάθε χρόνου. Στο πρώτο τμήμα, η μελωδική γραμμή του αριστερού χεριού στο πληκτροφόρο είναι παρόμοια με αυτήν της παραλλαγής 9. Η δομή επεκτείνεται κατά ένα μέτρο και η πτώση του μ. 8 μετατρέπεται σε μισή με την μεσολάβηση της διπλής δεσπόζουσας. Στην επαναφορά του πρώτου τμήματος είναι μεγαλύτερος ο εμπλουτισμός της μελωδίας, ενώ στα μ. 10-11 το αριστερό χέρι στο πληκτροφόρο εμμένει σε έναν ισοκράτη επί της τονικής.

Η αλληλουχία των τριών τελευταίων παραλλαγών είναι ίδια με την αντίστοιχη στις σειρές παραλλαγών K. 300e/265 και K. 374c/352. Στη δωδέκατη και τελευταία παραλλαγή έχουμε αλλαγή της μετρικής αγωγής σε 6/8 και της χρονικής αγωγής σε *Allegro*. Η παραλλαγή αυτή παρουσιάζει ομοιότητες με την παραλλαγή 2. Το θέμα ανατίθεται στο βιολί και το πληκτροφόρο συνοδεύει με αρπισμούς και περάσματα δεκάτων έκτων. Το δεύτερο τμήμα επεκτείνεται κατά δύο μέτρα από το πληκτροφόρο, ενώ η πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας έχει προηγουμένως αποκατασταθεί στο μ. 8.

6 παραλλαγές για πληκτροφόρο και βιολί πάνω στο “Hélas, j’ai perdu mon amant”, σε σολ-ελάσσονα, K. 374b/360

Πρόκειται για την δεύτερη ανεξάρτητη σειρά παραλλαγών για πληκτροφόρο και βιολί, που γράφτηκε τον Ιούνιο του 1781 στη Βιέννη. Το αυτόγραφο του Mozart

σώζεται. Το θέμα προέρχεται από την 3^η συλλογή με αριέττες του M. Albanèse, που εκδόθηκε στο Παρίσι το 1767.⁷¹

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το θέμα της σειράς παραλλαγών K. 374b/360 είναι το μοναδικό μεταξύ αυτών των ανεξάρτητων σειρών παραλλαγών του Mozart που βρίσκεται σε ελάσσονα τονικότητα, αυτή της σολ-ελάσσονος. Η μετρική αγωγή είναι 6/8 και η χρονική αγωγή *Andantino*. Το πρώτο τμήμα του θέματος μέχρι την ένδειξη επανάληψης αποτελείται από δύο σχεδόν πανομοιότυπες φράσεις. Το πρώτο τετράμετρο του τμήματος καταλήγει σε μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, ενώ το δεύτερο με μία αντίστοιχη στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος. Οι δύο πτωτικές διαδικασίες προετοιμάζονται με πτωτικό έξι-τέσσερα και ο αρμονικός ρυθμός βαίνει συνεχώς επιταχυνόμενος και στα δύο τετράμετρα.

Το δεύτερο τμήμα του θέματος αποτελείται από δύο σκέλη. Το πρώτο αφορά στα μ. 9-12, στα οποία με μελωδικό υλικό από τα πρώτα τέσσερα μέτρα δημιουργείται ένα δυνάμει αντιθετικό τετράμετρο με παραμονή στη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος στα μ. 9-10, που οδηγείται σε μία μισή πτώση με πτωτικό έξι-τέσσερα στο μ. 12. Τα μέτρα 13-14 και 17-18 θα μπορούσαν να αποτελούν ένα ενιαίο τετράμετρο, καθώς φέρνουν την τονική επίλυση και την τελική τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Ανάμεσά τους όμως παρεμβάλλονται τα μέτρα 15-16, στα οποία η μουσική οδηγείται στην συγχορδία της υποδεσπόζουσας και μάλιστα με τονικοποίηση μέσω της παρενθετικής της δεσπόζουσας. Παρ' όλα αυτά, η δίμετρη αυτή παρεμβολή επιστρέφει με μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης στη συγχορδία της τονικής για την τέλεια πτώση των μ. 17-18, που προετοιμάζεται και πάλι με ένα πτωτικό έξι-τέσσερα. Η μελωδία εκφέρεται σε γενικές γραμμές από το πληκτροφόρο, με το βιολί να ακολουθεί συχνά κατά τρόπον ομοφωνικό.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Οι δύο πρώτες παραλλαγές είναι βασισμένες στα πρότυπα των παραλλαγών 1 και 2 της αμέσως προηγούμενης σειράς παραλλαγών. Η πρώτη είναι μία μελωδική παραλλαγή με τρίλιες και περάσματα δεκάτων έκτων στη μελωδική γραμμή του πληκτροφόρου. Η κατάληξη στη δεσπόζουσα στο μ. 12 δεν συνοδεύεται από τη συγχορδία της τονικής σε δεύτερη αναστροφή.

⁷¹ Köchel, ό.π., σ. 385.

Στην δεύτερη παραλλαγή, τον πρωταγωνιστικό ρόλο έχει το βιολί, όπως και στην παραλλαγή 2 της προηγούμενης σειράς. Το θέμα παραλλάσσεται μελωδικά από το βιολί, ενώ το πληκτροφόρο συνοδεύει με αρπισμούς δεκάτων έκτων στο δεξί χέρι. Υπάρχουν σημαντικές αρμονικές αλλαγές μετά την μισή πτώση στο μ. 12 που αυξάνουν τη δραματικότητα στο συγκεκριμένο σημείο. Η μελωδική γραμμή του βιολιού στο μ. 13 περνάει χρωματικά από όλους τους φθόγγους μεταξύ του μι-ύφεση και του σολ, με αποτέλεσμα να έχουμε τονικοποιήσεις των συγχορδιών της υποδεσπόζουσας και της ελάσσονος δεσπόζουσας, και μάλιστα με την κατώτερη φωνή να εδράζεται στις θεμελίους των συγχορδιών και άρα να κινείται με διαδοχικά άλματα τετάρτης καθαρής. Επίσης, στο μ. 15 η τονικοποίηση της ντο-ελάσσονος ενισχύεται σημαντικά, με μία ναπολιτάνικη συγχορδία και πτωτικό έξι-τέσσερα, ενώ αμέσως μετά προστίθεται και η ένδειξη *crescendo* (μ. 16) κατά την διαδικασία προετοιμασίας της τελικής πτώσης στην σολ-ελάσσονα στα μ. 17-18.

Στην τρίτη παραλλαγή, το θέμα εμφανίζεται ελάχιστα παραλλαγμένο και με συγχορδιακή γραφή από το δεξί χέρι στο πληκτροφόρο. Οι αρπισμοί δεκάτων έκτων μετατίθενται στη συνοδεία του αριστερού χεριού. Στα πρώτα δύο μέτρα, αλλά και στα μ. 5-6, ο ισοκράτης της συνοδείας του πληκτροφόρου ενισχύεται και από το βιολί. Επιπλέον, στα μ. 5-6 τονικοποιείται η συγχορδία της υποδεσπόζουσας. Οι αρμονικές αλλαγές συνεχίζονται και στο δεύτερο τμήμα της παραλλαγής. Εδώ εμφανίζεται και πάλι μία ναπολιτάνικη συγχορδία, αυτή τη φορά στο μ. 11, για να καταλήξουμε στην μισή πτώση του μ. 12. Η χρωματική ανιούσα κίνηση της μελωδίας, από το μι-ύφεση του μ. 13 μέχρι το σολ του μ. 14, υποστηρίζεται αρμονικά και πάλι από τονικοποιήσεις συγχορδιών: πέραν της τονικοποίησης της υποδεσπόζουσας, που είδαμε και στην προηγούμενη παραλλαγή, ο Mozart επιλέγει αυτή την φορά να εναρμονίσει το φθόγγο φα της μελωδίας με τη συγχορδία της Φα-μείζονος, στο πλαίσιο μιας πορείας προς την σχετική Σι-ύφεση-μείζονα ($V^7/ii - ii - V^2/V - V^6$), η οποία όμως διακόπτεται και επανέρχεται αλυσιδωτά στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας. Στα μ. 15-16 έχουμε ξανά μία πλήρη τονικοποίηση της ντο-ελάσσονος, η οποία αυτή τη φορά προετοιμάζεται από τη συγχορδία της επιτονικής. Όπως και στην προηγούμενη παραλλαγή, τα τελευταία έξι μέτρα συνοδεύονται από αλλαγές δυναμικής, που αυξάνουν την δραματικότητα της παραλλαγής αυτής.

Τα τρίηχα δεκάτων έκτων είναι η βασική ρυθμική αξία της τέταρτης παραλλαγής. Η μελωδία μοιράζεται στα δύο όργανα ανά δύο μέτρα. Πρόκειται για μία παραλλαγή στο δεδομένο μελωδικό υπόβαθρο, με κάποιες αρμονικές αλλαγές που είδαμε σε

προηγούμενες παραλλαγές και κάποιες καινούριες. Η τέλεια πτώση του μ. 4 προετοιμάζεται με τη συγχορδία ii^6_5 , ενώ η πτώση των μ. 7-8 γίνεται με αρμονική διαδοχή $i^6_4 - V^7 - i$. Το αρμονικό υπόβαθρο των μ. 9-14 είναι παρόμοιο με αυτό του θέματος. Η συγχορδία της υποδεσπόζουσας στο μ. 16 τονικοποιείται και πάλι πλήρως, έχοντας προετοιμαστεί με την αρμονική ακολουθία της παραλλαγής 2. Η παραλλαγή 4 οδηγείται στο κλείσιμό της μόνο με το πληκτροφόρο, αφού το βιολί δεν συμμετέχει καθόλου στα δύο τελευταία μέτρα.

Το μελωδικό υπόβαθρο της παραλλαγής 5, στον αντίθετο τρόπο, παρουσιάζει ομοιότητες με την τρίτη παραλλαγή και το αρμονικό της υπόβαθρο με την τέταρτη. Στο πρώτο τμήμα, το δεξί χέρι στο πληκτροφόρο παραλλάσσει τη μελωδία με συγχορδίες, συνοδευόμενο από αρπισμούς και σπασμένες συγχορδίες δεκάτων έκτων, ενώ το βιολί εισέρχεται μόλις στην άρση του μ. 4. Στην αρμονία υπάρχει σχεδόν πλήρης αντιστοιχία με την παραλλαγή 4. Στο δεύτερο τμήμα, η μελωδία εμπλουτίζεται με κάποια χρωματικά περάσματα δεκάτων έκτων από το πληκτροφόρο. Η αρμονία είναι παρόμοια με αυτή της τέταρτης παραλλαγής μέχρι το μ. 14. Η συγχορδία της υποδεσπόζουσας στο μ. 16 αντικαθίσταται από αυτήν της δεσπόζουσας, με την αρμονική πορεία να είναι αντίστοιχη με αυτήν του αρχικού θέματος. Η συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης έχει επίσης εξαιρεθεί, ενώ η τελική πτωτική διαδικασία δεν μεταβάλλεται αρμονικά.

Η τελευταία παραλλαγή αυτής της σειράς βασίζεται στη συνοδεία της μελωδίας του θέματος με αρπισμούς τριακοστών δευτέρων. Έτσι, ο Mozart επιλέγει να μην συμπεριλάβει εδώ *παραλλαγή χαρακτήρος*, παραλλαγή με διασταύρωση χεριών ή αργή παραλλαγή. Επίσης, στις παραλλαγές αυτές ουδέποτε απομακρύνεται από το μελωδικό περίγραμμα του θέματος. Συνεπώς, κυρίαρχο χαρακτηριστικό αυτής της σειράς παραλλαγών μπορούν να θεωρηθούν οι αρμονικές μεταβολές.

Στο πρώτο τμήμα της έκτης παραλλαγής, η μελωδία ανατίθεται στο βιολί, ενώ η αρμονία είναι παρόμοια με αυτήν του αρχικού θέματος. Στο δεύτερο τμήμα, το αρμονικό υπόβαθρο αντλεί στοιχεία από την δεύτερη παραλλαγή. Η διαφορά εντοπίζεται στα μ. 15-16, καθώς εδώ έχουμε επιπλέον αρμονική πύκνωση κατά την διαδικασία της τονικοποίησης της ντο-ελάσσονος. Τα μ. 9-10 είναι τα μοναδικά στα οποία η μελωδία περνά στο πληκτροφόρο, ενώ το βιολί συνοδεύει με έναν απλό ισοκράτη. Χαρακτηριστικοί είναι επίσης οι αρπισμοί και από τα δύο χέρια στο πληκτροφόρο στις τονικοποιήσεις των συγχορδιών των μ. 13-14. Μέχρι το τέλος της

παραλλαγής, το βιολί φέρει τη μελωδία και το πληκτροφόρο συνοδεύει με τους αρπισμούς των τριακοστών δευτέρων.

Οι σειρές παραλλαγών της Βιέννης κατά τα έτη 1783-1788

6 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “*Salve tu, Domine*”, σε Φα-μείζονα, Κ. 416e/398

Η όπερα του Giovanni Paisiello⁷² *I filosofi immaginari*, σε κείμενο του G. Bertati, ανέβηκε στη Βιέννη για πρώτη φορά στα γερμανικά στις 22 Μαΐου του 1781 και στα ιταλικά στις 8 Οκτωβρίου 1783. Η πρώτη παράστασή της είχε πραγματοποιηθεί στις 7 Φεβρουαρίου του 1779 στην Αγία Πετρούπολη. Το θέμα των παραλλαγών είναι από την άρια αρ. 8, σε Μι-ύφεση-μείζονα, στην πρώτη πράξη της όπερας.⁷³

Για τη χρονολόγηση του έργου είναι διαφωτιστική μία επιστολή του Mozart της 29^{ης} Μαρτίου 1783, από την οποία πληροφορούμαστε ότι αυτοσχεδίασε πάνω στο θέμα στη συναυλία της 23^{ης} Μαρτίου 1783.⁷⁴ Όσον αφορά στην έκδοση του έργου, στις 5 Αυγούστου 1786 δημοσιεύθηκε αγγελία των Artaria στην *Wiener Zeitung*.⁷⁵

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το θέμα της σειράς παραλλαγών Κ. 416e/398 είναι ένα από τα πιο ασυνήθιστα στις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart όσον αφορά στη δομή, η οποία μπορεί να χωριστεί σε δύο τμήματα. Το πρώτο από αυτά ξεκινάει με μία τετράμετρη ιδέα στην τονική, που υποστηρίζεται από έναν ισοκράτη στην πρώτη βαθμίδα από το αριστερό χέρι. Ακολουθεί άλλο ένα τετράμετρο με παρόμοιο μελωδικό υλικό και εναλλαγές των συγχορδιών της τονικής και της δεσπόζουσας πάνω από έναν ισοκράτη στη δεσπόζουσα. Στα τέσσερα επόμενα μέτρα, καινούριο μελωδικό υλικό και μικρότερες αξίες οδηγούν σε τέλεια πτώση στην τονική στο μ. 12. Μία νέα ιδέα εμφανίζεται στα μ. 13-14, με αρμονία IV⁶ – V⁶ – I. Αμέσως μετά, η ίδια μελωδία μετατίθεται μία τρίτη ψηλότερα, συνοδευόμενη ομοφωνικά σε δέκατες από το

⁷² Ο Giovanni Paisiello γεννήθηκε στις 9 Μαΐου 1740 και πέθανε στις 5 Ιουνίου 1816. Έγινε γνωστός στο είδος της opera buffa και έδρασε κατά το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη Νάπολη. Είχε συναντήσει τον Mozart στη Νάπολη το 1770, στο Τορίνο το 1771 και στη Βιέννη το 1784. Ο Paisiello ήταν ο πιο δημοφιλής οπερατικός συνθέτης στην Βιέννη την δεκαετία του 1780, στη διάρκεια της οποίας ο Mozart δρούσε επίσης εκεί. Από ένα γράμμα στον πατέρα του, με ημερομηνία 29 Μαρτίου 1783, πληροφορούμαστε ότι οι παραλλαγές Κ. 416e/398 πάνω στο “*Salve tu, Domine*” από την όπερα του Paisiello *I filosofi immaginari* έτυχαν ιδιαίτερης αναγνώρισης σε μία συναυλία του στη Βιέννη. Βλ. Simon P. Keefe, “Paisiello, Giovanni”, στο: Eisen – Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, ό.π., σ. 386.

⁷³ Köchel, ό.π., σ. 444.

⁷⁴ Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 97.

⁷⁵ Ο E. F. Schmid ανακάλυψε μια έντυπη αναγγελία (Flugzettel) για την έκδοση του έργου από τον Torricella, η οποία κατά πάσα πιθανότητα είχε εμφανιστεί από το 1785. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 95. Η σειρά παραλλαγών Κ. 416e/398 εμφανίστηκε σε έντυπη μορφή πολύ σύντομα μετά την πρώτη παρουσίασή της, πράγμα που σημαίνει ότι ο Mozart μπορεί να είχε αλλάξει ελάχιστα την αυτοσχεδία μορφή της. Όλες οι πηγές πριν από το 1798 χαρακτηρίζονται από έλλειψη αριθμών και σημείων επανάληψης για τις παραλλαγές της σειράς αυτής. Βλ. Sisman, “Variations”, ό.π.

αριστερό χέρι. Στα μέτρα 13-16 υπάρχει και πάλι ισοκράτημα στην τονική. Εντελώς αναπάντεχα, στα μ. 17-20 εμφανίζεται το υλικό των μ. 9-10, με τις συγχορδίες της δεσπόζουσας και της διπλής δεσπόζουσας, το οποίο καταλήγει σε κορώνα στο μέτρο 20. Δύο ακόμα μέτρα με υλικό από τα μ. 13-14 ολοκληρώνουν το θέμα χωρίς τυπική πτώση, στην αρχική τονικότητα της Φα-μείζονος.

Συνολικά, λοιπόν, η δομή του θέματος αυτού, σε μετρική αγωγή 3/4, αποτελείται από τρία μορφώματα στο πρώτο τμήμα και τρία στο δεύτερο. Υπάρχουν ομοιότητες στο μελωδικό υλικό των δυο πρώτων μορφωμάτων του πρώτου τμήματος, ενώ το υλικό του τρίτου μορφώματος χρησιμοποιείται και στο δεύτερο μόρφωμα του δευτέρου τμήματος.⁷⁶ Το τελευταίο δίμετρο μετά την κορώνα αντλεί μελωδικό υλικό από το πρώτο μόρφωμα του δευτέρου τμήματος. Στο θέμα δεν υπάρχουν ενδείξεις επανάληψης.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Στην πρώτη παραλλαγή, ο Mozart χρησιμοποιεί τη μέθοδο της *diminutio*. Το πρώτο τμήμα παραλλάσσεται με αρπισμούς δεκάτων έκτων, ενώ ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα στη συνοδεία αντικαθιστά τον ισοκράτη. Το πρώτο τετράμετρο του δευτέρου τμήματος παραλλάσσεται με περάσματα δεκάτων έκτων χωρίς αρπισμούς, ενώ στα μ. 14-16 οι δύο φωνές κινούνται ομοφωνικά σε δέκατες. Στα επόμενα μέτρα μέχρι την κορώνα, τα δέκατα έκτα μεταφέρονται στο αριστερό χέρι με μία ποικιλματική συνοδευτική φιγούρα, ενώ η μελωδία παραμένει απαράλλαχτη. Αντίστροφα, στα τελευταία δύο μέτρα, αυτή που μένει απαράλλαχτη είναι η συνοδεία. Η μελωδία παραλλάσσεται με δέκατα έκτα και παύσεις δεκάτων έκτων, σχήμα το οποίο θα χρησιμοποιηθεί και στην επόμενη παραλλαγή.

Πράγματι, με το σχήμα αυτό παραλλάσσεται τόσο η μελωδία όσο και η συνοδεία του πρώτου τμήματος στη δεύτερη παραλλαγή. Η μελωδία, στο πρώτο μόρφωμα του δευτέρου τμήματος (μ. 13-16), παραλλάσσεται με την τεχνική της *diminutio*, με τρίηχα ογδόων, τα οποία στα μ. 17-19 μεταφέρονται και στο αριστερό χέρι. Όπως και στην παραλλαγή 1, ο Mozart παραλλάσσει όλο το πρώτο τμήμα με συγκεκριμένο τρόπο, ενώ οι μέθοδοί του αλλάζουν σε κάθε επιμέρους μόρφωμα του δευτέρου τμήματος. Η μελωδία στα μ. 17-20 παραμένει απαράλλαχτη, όπως και στην πρώτη

⁷⁶ Με αφορμή το γεγονός ότι ο Mozart αυτοσχεδίασε πάνω στο θέμα του Paisiello, στην ίδια συναυλία που έπαιξε και τις παραλλαγές K. 455 πάνω στο θέμα του Gluck, η Sisman παρατηρεί ότι «το θέμα του Paisiello έχει πολλά ετερογενή στοιχεία, διατεταγμένα σχεδόν αυθαίρετα και με λίγες εσωτερικές επαναλήψεις», ενώ «το θέμα του Gluck έχει μικροσκοπικές διαστάσεις και διακρίνεται από μεγάλο αριθμό επαναλήψεων». Βλ. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 199.

παραλλαγή. Στο τελευταίο δίμετρο, η συνοδεία μένει και πάλι απaráλλαχτη, ενώ η μελωδία κινείται με δέκατα έκτα σε διαφορετικές οκτάβες.

Η διαφορετική μεταχείριση των δύο τμημάτων συναντάται και στην τρίτη παραλλαγή. Στα μ. 1-8, η συνοδεία παραλλάσσεται με αρπισμούς και σπασμένες συγχορδίες δεκάτων έκτων. Τα όγδοα μετά τα δισπαρεστιγμένα τέταρτα στη μελωδία μετατρέπονται σε δέκατα έκτα. Η μελωδία στα μ. 9-10 παραμένει απaráλλαχτη, ενώ οι αρπισμοί των δεκάτων έκτων, μετά από μία ανοδική πορεία, μεταφέρονται στο δεξί χέρι στο μ. 11 και οδηγούν στην πτώση. Τα δέκατα έκτα αντικαθίστανται από όγδοα στα μ. 13-14, για να επανεμφανιστούν στο μέτρο 15 ομοφωνικά και στα δύο χέρια. Δεδομένου ότι η μελωδία των μ. 9-10 δεν παραλλάχθηκε, ο Mozart χρησιμοποιεί μία δεξιοτεχνική φιγούρα με τριακοστά δεύτερα για να παραλλάξει τα μ. 17-20 που έχουν παρόμοιο μελωδικό υλικό. Η συνοδεία των μ. 21-22 είναι και πάλι παρόμοια με αυτή του αρχικού θέματος, ενώ η μελωδία παραλλάσσεται με αποτζιατούρες δεκάτων έκτων.

Η παραλλαγή 4 είναι στον αντίθετο τρόπο. Στο πρώτο τετράμετρο, η μελωδία παραλλάσσεται με όγδοα και καθυστερήσεις, ενώ στα μ. 1-2 η εσωτερική φωνή του αρχικού θέματος έχει μετατεθεί μία οκτάβα χαμηλότερα. Μέχρι το μ. 12 η μελωδία εξακολουθεί να παραλλάσσεται με όγδοα, η αρμονική αντιστοιχία με το αρχικό θέμα είναι πλήρης και ο εμπλουτισμός είναι ελάχιστος. Το μόρφωμα των μ. 13-14 αλυσιδοποιείται στα μ. 15-16 στην τονικότητα της σχετικής, Λα-ύφεση-μείζονος, η οποία εδραιώνεται στα επόμενα μέτρα 17-18, με μία πτωτική διαδικασία ($IV - ii^6 - I_4^6 - V$). Από τα μ. 17-18, και μέχρι το τέλος της παραλλαγής, οι δομικές αλλαγές είναι ουσιώδεις. Έπειτα από την παραπάνω μισή πτώση, στο μ. 19 ο Mozart παραθέτει ξανά τα πρώτα τέσσερα μέτρα του θέματος στην τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος, με τον αρχικό ισοκράτη στη συνοδεία και συγκοπές στη μελωδία.⁷⁷ Το δεύτερο τετράμετρο του αρχικού θέματος μετασχηματίζεται αρμονικά στα μ. 23-26. Η επιστροφή στην τονικότητα της φα-ελάσσονος συντελείται με την τονικοποίηση της

⁷⁷ Οι συγκεκριμένες αρμονικές αλλαγές μπορούν να θεωρηθούν υπό το πρίσμα αυτού που ο Viencenz ονομάζει *αρμονική κίνηση συστατικού τύπου*, η οποία υπονομεύει τον αρμονικό σχεδιασμό του θέματος και θέτει σε διαδικασία τροποποίησης την ίδια την αρμονική ακολουθία. Ο συγκεκριμένος τύπος είναι ο δεύτερος από αυτούς της παραλλαγής της αρμονικής βάσεως. Ο πρώτος αφορά στην *κίνηση αρμονικής διευρύνσεως συμπτωματικού τύπου*, όπου διασπείρονται αρμονικές στροφές που δεν μεταβάλλουν το βασικό περίγραμμα του θέματος παρά προσφέρουν μία αρμονική αποσαφήνιση στην μελωδική πορεία. Η αλλαγή του τρόπου κατατάσσεται από τον Viencenz στον δεύτερο τύπο. Βλ. Herbert Viencenz, "Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst, mit besonderer Berücksichtigung Mozarts", στο: Hermann Abert (επιμ.), *Mozart-Jahrbuch 2*, Drei Masken Verlag, München 1924, σ. 196-197.

συγχορδίας της υποδεσπόζουσας στα μ. 23-24 και της συγχορδίας της δεσπόζουσας στα μ. 25-26. Ακολουθεί μία άμετρη καταγεγραμμένη *Eingang* με την χρονική ένδειξη *Adagio*, η οποία προστέθηκε από τους Artaria το 1786.⁷⁸ Η *Eingang* εισάγεται με μία συγχορδία αυξημένης έκτης (γερμανική), που οδηγεί στη δεσπόζουσα με μία κορώνα. Το δεξιοτεχνικό αυτό πέρασμα φτάνει σε μία δεύτερη κορώνα με την συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, η οποία θα οδηγήσει αμέσως στην επόμενη παραλλαγή.⁷⁹

Καταγεγραμμένη *Eingang* έχει αναφερθεί και στην ανεξάρτητη σειρά παραλλαγών K. 315d/264, η οποία είχε οδηγήσει στην επανεμφάνιση μιας “θεματικής” ιδέας μέσα στην ίδια παραλλαγή. Στην παραλλαγή 5 του έργου που εξετάζουμε, τα πρώτα δέκα μέτρα του θέματος ανατίθενται ελάχιστα παραλλαγμένα στο αριστερό χέρι, ενώ το δεξί χέρι ισοκρατεί με τρίλιες. Η πτωτική διαδικασία των μ. 11-12 εμπλουτίζεται με ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα τριακοστών δευτέρων στο μ. 11. Ακολουθούν και πάλι τα πρώτα δέκα μέτρα, σε επικάλυψη από το μ. 12 και με αντιστροφή των ρόλων των φωνών. Με μελωδικό υλικό από τα μ. 20-21, η πτωτική πορεία των μ. 22-23 ανακατασκευάζεται πλήρως στην βάση ενός κύκλου πεμπτών. Μία ακόμα άμετρη καταγεγραμμένη *Eingang* στο μ. 24 οδηγεί κατόπιν στην τελευταία παραλλαγή. Η αρμονική ακολουθία της *Eingang* περιλαμβάνει μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, αυτήν της τονικής σε δεύτερη αναστροφή και αυτήν της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης.

Στην τελευταία παραλλαγή χρησιμοποιείται και πάλι μελωδικό υλικό μόνο από το πρώτο τμήμα του θέματος. Πρόκειται για μία δεξιοτεχνική παραλλαγή με αρπισμούς τριήχων δεκάτων έκτων, με αντίθετη κίνηση και στα δύο χέρια. Μετά την πτώση του μ. 12, επαναλαμβάνονται τα μ. 9-10 μία οκτάβα χαμηλότερα. Στα επόμενα δύο μέτρα, μία ανοδική χρωματική κίνηση της ανώτερης φωνής συνοδεύεται από μεγάλη επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού. Η τελευταία συγχορδία του μ. 15, μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, οδηγεί στο μ. 16 στην συγχορδία της τονικής σε δεύτερη αναστροφή με κορώνα. Ακολουθεί μία άμετρη, πολύ δεξιοτεχνική, καταγεγραμμένη καντέντσα με την ένδειξη *Capriccio*.⁸⁰ Η καντέντσα μετά από πολλά δεξιοτεχνικά

⁷⁸ Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 99.

⁷⁹ Σε αντίθεση με οποιαδήποτε άλλη ανεξάρτητη σειρά παραλλαγών του Mozart, στην προκειμένη περίπτωση οι παραλλαγές δεν χωρίζονται με διπλές διαστολές. Επίσης, σε όλα τα αντίγραφα και τις εκδόσεις πριν το 1798 (Breitkopf & Härtel) δεν αναγράφεται ο αριθμός των παραλλαγών. Βλ. Fischer, “Zum vorliegenden Band”, ό.π., σ. x.

⁸⁰ Από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, μία καντέντσα σε ένα κοντσέρτο ή σε μία σόλο σονάτα φέρει συχνά την ένδειξη *Capriccio*. Με αυτόν τον τρόπο δηλώνεται ο περισσότερο αυτοσχεδιαστικός και ευφάνταστος χαρακτήρας της, σε σχέση με μία καντέντσα χωρίς αυτή την ένδειξη. Βλ. Erich

περάσματα καταλήγει στην συγχορδία της δεσπόζουσας. Μέσω αυτής της συγχορδίας έρχεται ακόμα μία προσπάθεια να ολοκληρωθεί το πρώτο τμήμα του θέματος, η οποία ωστόσο αποτυγχάνει, καθώς στο μ. 20 φτάνουμε σε μία απατηλή πτώση. Ακόμα μία παραλλαγή των τεσσάρων τελευταίων μέτρων του πρώτου τμήματος του θέματος φέρνει επιτέλους την τέλεια πτώση στο μ. 24. Με μελωδικό υλικό από αυτήν την πτώση δημιουργείται κατόπιν μία *coda* 11 μέτρων, που ολοκληρώνει το έργο.

Μπορούμε να πούμε ότι η διάρθρωση των τριών πρώτων παραλλαγών της σειράς Κ. 416e/398 ακολουθεί μία αναμενόμενη πορεία. Ο Mozart χρησιμοποιεί σε αυτές την τεχνική της *diminutio*, ακολουθώντας διαφορετικές μεθόδους στα επιμέρους τμήματα και στηριζόμενος στο βασικό αρμονικό και μελωδικό υπόβαθρο του θέματος, χωρίς αρμονικές αλλαγές. Το μελωδικό υπόβαθρο διατηρείται και στις παραλλαγές 4, 5 και 6, στις οποίες όμως βλέπουμε μεγάλες δομικές αλλαγές, που υποστηρίζονται από την μη χρησιμοποίηση όλων των μορφωμάτων του θέματος, αλλά και την προσθήκη δύο *Eingänge*, μίας καντέντσας και μίας σύντομης *coda* στο τέλος του έργου. Οι πρακτικές αυτές θυμίζουν αρκετά τις σειρές παραλλαγών του Παρισιού και κάποιες από τα πρώτα χρόνια της Βιέννης (1781-1782). Πρόκειται για *δομικές παραλλαγές*, οι οποίες ακολουθούνται μοιραία και από ουσιώδεις αρμονικές μεταβολές. Τέλος, η διαδοχή των παραλλαγών είναι διαφορετική στις τρεις πρώτες απ' ό,τι στις τρεις τελευταίες. Στις *δομικές παραλλαγές* 4, 5 και 6 δημιουργείται η αίσθηση ότι δεν διαχωρίζονται αλλά αποτελούν μία ενότητα, σε αντίθεση με τις τρεις πρώτες, στις οποίες ο διαχωρισμός είναι σαφής, κυρίως ως προς την δομική τους διάσταση. Η διαφορά αυτή ως προς την σειρά των παραλλαγών έχει επισημανθεί από τον E. D. von Rabenau, ο οποίος διακρίνει ανάμεσα σε “παράταξη” και σε “ολική μορφή”.⁸¹

2 παραλλαγές για πηκτροφόρο πάνω στο “Come un’agnello”, σε Λα-μείζονα, Κ. 454a/460 (αποσπασματικό έργο)

Η σειρά παραλλαγών Κ. 454a/460 παραδίδεται αφ’ ενός μεν σε αυθεντική αποσπασματική εκδοχή με 2 μονάχα παραλλαγές και αφ’ ετέρου σε δύο

Schwandt, “Capriccio”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/04867>.

⁸¹ Βλ. E. D. von Rabenau, *Die Klaviervariation in Deutschland zwischen Bach und Beethoven*, 1941, όπως παρατίθεται από τον van Reijen, ό.π., σ. 16.

ολοκληρωμένες αλλά πιθανότατα νόθες εκδοχές με 8 και 6 παραλλαγές αντίστοιχα.⁸² Η εκδοχή της πρωτότυπης παρτιτούρας, με το θέμα και τις δύο παραλλαγές, είναι γραμμένη από το χέρι του Mozart.⁸³ Σε μία επιστολή του τον Ιούνιο του 1784, ο Mozart ενημέρωνε τον πατέρα του για τη δημιουργία των παραλλαγών, οπότε είναι μάλλον σωστή η χρονολογική τοποθέτηση του έργου την εποχή αυτή.

Το θέμα προέρχεται από μία άρια με τίτλο “Come un’agnello” («Σαν αρνί»), από την όπερα του Giuseppe Sarti⁸⁴ *Fra i due litiganti* (Μεταξύ των δύο διαδίκων), η οποία έκανε πρεμιέρα στο Μιλάνο, στις 14 Σεπτεμβρίου 1782, και παίχτηκε στη Βιέννη για πρώτη φορά στις 28 Μαΐου 1783 στο Burgtheater. Ο Mozart έχει χρησιμοποιήσει ορισμένα μόνο τμήματα από την άρια, που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες του έργου του. Το θέμα έχει χρησιμοποιηθεί από τον Mozart και στο φινάλε της δεύτερης πράξης του *Don Giovanni*, K. 527. Η πρώτη έκδοση του αποσπασματικού έργου πραγματοποιήθηκε μόλις το 1959.⁸⁵

Η εκδοχή με τις 8 παραλλαγές δεν υπάρχει στον προσωπικό κατάλογο με τα έργα του Mozart και το πρωτότυπο χειρόγραφο έχει χαθεί. Η πρώτη έκδοση της σειράς από τους Artaria μπορεί να χρονολογηθεί το νωρίτερο το 1803 και θεωρείται η πιο αξιόπιστη μεταξύ άλλων.⁸⁶ Μια σειρά από ενδείξεις, που έχουν να κάνουν με το ύφος γραφής, σε σύγκριση με το αποσπασματικό έργο των δύο παραλλαγών, μας αποτρέπουν από το να θεωρήσουμε την εκδοχή με τις 8 παραλλαγές ως αυθεντικό έργο του Mozart. Τόσο η διατύπωση του θέματος όσο και οι δύο παραλλαγές του αποσπασματικού έργου διαφέρουν αισθητά από την σειρά με τις οκτώ παραλλαγές. Η

⁸² Βλ. Wolfgang Amadeus Mozart, *Werke zweifelhafter Echtheit – Band 2: Bläser-Divertimenti, Klavier-Violinsonaten, Klaviermusik*, επιμ. Franz Giegling, Wolfgang Plath και Wolfgang Rehm, Bärenreiter (Neue Mozart-Ausgabe, Serie X: Supplement / Werkgruppe 29), Kassel 1993, σ. 207-219 και 220-224 αντίστοιχα.

⁸³ Στις 22 Οκτωβρίου 1800, η χήρα του Mozart, Constanze, έστειλε την παρτιτούρα στον εκδότη Johann Anton André, επισημαίνοντας ότι πρόκειται για απόσπασμα. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 144.

⁸⁴ Ιταλός συνθέτης, διάσημος στο είδος της opera buffa. Κατά καιρούς κατείχε εξέχουσες θέσεις σχετικές με τη μουσική, στην Κοπεγχάγη, στη Βενετία, στο Μιλάνο και στην Αγία Πετρούπολη. Τον Ιούνιο του 1784, ο Sarti επισκέφτηκε τη Βιέννη καθ’ οδόν για την Αγία Πετρούπολη. Βλ. Simon P. Keefe, “Sarti Giuseppe”, στο: Eisen – Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, ό.π., σ. 445.

⁸⁵ Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 144-145.

⁸⁶ Υπάρχουν προγενέστερα αντίγραφα που χρονολογούνται στα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Μία έκδοση του Traeg με τίτλο *Εννέα παραλλαγές από τον Mozart και τον Sarti* χρονολογείται στις 18 Αυγούστου 1784. Η έκδοση αυτή είναι μία ένδειξη ότι μπορεί το έργο να γράφτηκε από τον ίδιο τον Sarti. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 151-152. Ένα άλλο αντίγραφο, που φυλάσσεται στο μοναστήρι Osek στην Τσεχία, είναι πλήρες και με ελάχιστες διαφορές σε σχέση με την έκδοση των Artaria. Βλ. Wolfgang Rehm, *Kritischer Bericht*, στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Werke zweifelhafter Echtheit – Band 2*, επιμ. Franz Giegling, Wolfgang Plath και Wolfgang Rehm, Bärenreiter (Neue Mozart-Ausgabe, Serie X: Supplement / Werkgruppe 29), Kassel 1996, σ. 88-89.

σύγκριση των δύο θεμάτων αλλά και μία σειρά από λεπτομέρειες στο σχεδιασμό των παραλλαγών δημιουργούν αμφιβολίες ως προς την αυθεντικότητα της δεύτερης εκδοχής. Το έργο αυτό έχει πιθανώς γραφτεί είτε από τον ίδιο τον Sarti, είτε από κάποιον άλλο μουσικό, ο οποίος προσπάθησε να συνθέσει «όπως ο Mozart». Έτσι μπορεί να εξηγηθεί ο συνδυασμός στοιχείων που ανταποκρίνονται στο ύφος του Mozart και στοιχείων που δεν θυμίζουν την γραφή του.

Υπάρχει μία ακόμα εκδοχή με 6 παραλλαγές πάνω στο θέμα του Sarti και μάλιστα στην τονικότητα της Σολ-μείζονος και όχι σε αυτή της Λα-μείζονος που είναι γραμμένες οι δύο άλλες εκδοχές. Το πρωτότυπο χειρόγραφο δεν σώζεται, ενώ η (πιθανώς) πρώτη έκδοση πραγματοποιήθηκε από τους Artaria το 1787.⁸⁷

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Η δομή του θέματος είναι τριμερής. Η τονικότητα είναι αυτή της Λα-μείζονος και η χρονική αγωγή είναι 3/4. Η βασική ιδέα των δύο πρώτων μέτρων χρησιμοποιείται ως βασικό μελωδικό υλικό. Τα μ. 1-6 αποτελούνται από τρία πανομοιότυπα δίμετρα, με εναλλαγές των συγχορδιών της τονικής και της δεσπόζουσας. Στον τελευταίο χρόνο του μ. 6, η συγχορδία της επιδεσπόζουσας οδηγεί μέσω της συγχορδίας της επιτονικής σε πρώτη αναστροφή σε μία τέλεια πτώση στα μ. 7-8. Στα πρώτα πέντε μέτρα του πρώτου τμήματος, το αριστερό χέρι συνοδεύει με σπασμένες συγχορδίες ογδόων.

Ακολουθεί ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα (μ. 9-16), το οποίο είναι προσανατολισμένο αρμονικά στη δεσπόζουσα. Πρόκειται για μία δίμετρη ιδέα στη δεσπόζουσα (μ. 9-10), που επαναλαμβάνεται αμέσως μετά (μ. 11-12) με μία πιο συγχορδιακή γραφή, καταλήγοντας σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, με την χρήση του πτωτικού έξι-τέσσερα. Το τετράμετρο επαναλαμβάνεται κατόπιν ελαφρώς παραλλαγμένο στα μ. 13-16. Έπεται η επαναφορά του πρώτου τμήματος, η οποία, εκτός του ότι είναι παραλλαγμένη μελωδικά, περιέχει και αρμονικές αλλαγές σε σχέση με το πρώτο τμήμα: στο μ. 22 (το αντίστοιχο του μ. 6) δεν εμφανίζεται η συγχορδία της έκτης αλλά της τονικής και η πτώση στα μ. 23-24 γίνεται με την αρμονική ακολουθία $ii^6 - I_4^6 - V^7 - I$.

Το πρώτο τμήμα του θέματος στις εκδοχές με τις 8 και τις 6 παραλλαγές παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες. Η μελωδία και στις δύο είναι πανομοιότυπη με την αυθεντική εκδοχή, ενώ στην εκδοχή με τις οκτώ παραλλαγές η μελωδία παίζεται με

⁸⁷ Rehm, ό.π., σ. 99.

οκτάβες και το αριστερό χέρι συνοδεύει με τρίηχα ογδόων.⁸⁸ Στις δύο πλήρεις εκδοχές του έργου δεν εμφανίζεται η συγχορδία της έκτης στο μ. 6 του θέματος. Αμέσως μετά, και στις δύο εκδοχές με τις 8 και τις 6 παραλλαγές, αντίστοιχα, ακολουθεί ένα τετράμετρο με εναλλαγές των συγχορδιών της υποδεσπόζουσας και της τονικής. Το θέμα, σε αντίθεση με την αυθεντική εκδοχή, ακολουθεί εδώ μια διμερή δομή, καθώς κλείνει με ακόμα ένα τετράμετρο, που είναι διαμορφωμένο με το μελωδικό υλικό του πρώτου τμήματος.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Στην πρώτη παραλλαγή, η μελωδία παραλλάσσεται με μελωδικά περάσματα δεκάτων έκτων, όπως ακριβώς συμβαίνει και στις πρώτες παραλλαγές των δύο μη αυθεντικών εκδοχών. Οι σπασμένες συγχορδίες ογδόων στο αριστερό χέρι έχουν παραμείνει μόνο στα μ. 9, 11 και 13 του δευτέρου τμήματος. Στο μ. 6 δεν εμφανίζεται η συγχορδία της επιδεσπόζουσας, ενώ η πτώση των μ. 7-8 γίνεται με τη μεσολάβηση του πτωτικού έξι-τέσσερα. Σε αντίθεση με το αρχικό θέμα, τα μ. 13-14 είναι πανομοιότυπα με τα μ. 9-10.

Στη δεύτερη παραλλαγή, η μελωδία είναι ελάχιστα παραλλαγμένη με μία συγχορδιακή γραφή, ενώ το αριστερό χέρι συνοδεύει με μελωδικά περάσματα τριήχων ογδόων. Τρίηχα ογδόων με αρπισμούς εμφανίζονται και στην τρίτη από τις έξι παραλλαγές της μίας από τις δύο μη αυθεντικές εκδοχές του έργου. Η αρμονία στο πρώτο τμήμα είναι πανομοιότυπη με την πρώτη παραλλαγή, ενώ και σε αυτήν την παραλλαγή τα μ. 9-10 και 13-14 είναι όμοια. Και στις δύο παραλλαγές, το πρώτο και το τρίτο τμήμα είναι παραλλαγμένα με τον ίδιο τρόπο.

10 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “Unser dummer Pöbel meint”, σε Σολμείζονα, Κ. 455

Αυτή είναι η μόνη ανεξάρτητη σειρά παραλλαγών για πληκτροφόρο του Mozart, της οποίας το αυτόγραφο σώζεται ακέραιο. Επιπλέον, υπάρχει άλλο ένα ελλιπές αυτόγραφο, το οποίο μας ήταν άγνωστο μέχρι το 1945.⁸⁹ Σε αυτήν την ελλιπή εκδοχή περιέχονται μόνο πέντε παραλλαγές, εκ των οποίων οι τρεις τελευταίες είναι, αντίστοιχα, οι παραλλαγές 3, 5 και 8 της πλήρους εκδοχής του έργου.⁹⁰ Το θέμα

⁸⁸ Το πρώτο τμήμα στο αρχικό θέμα είχε αυτή τη μορφή και απλοποιήθηκε στις δύο άλλες εκδοχές από τον ίδιο τον Mozart. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 144.

⁸⁹ Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 101.

⁹⁰ Βλ. Köchel, ό.π., σ. 493.

προέρχεται από τη μουσική κωμωδία του Christoph Willibald Gluck⁹¹ με τίτλο *Οι προσκυνητές της Μέκκας* (*Die Pilgrime von Mekka*), που έκανε πρεμιέρα στο Burgtheater της Βιέννης στις 7 Ιανουαρίου 1764.⁹²

Για τη χρονολόγηση του έργου μαρτυρούνται δύο ημερομηνίες: 23 Μαρτίου 1783 και 25 Αυγούστου 1784. Η πρώτη ημερομηνία αφορά τις συναυλία που έδωσε ο Mozart στη Βιέννη, παρουσία του αυτοκράτορα και πιθανότατα του ίδιου του Gluck. Η δεύτερη ημερομηνία αναφέρεται στον ιδιόχειρο κατάλογο των έργων του Mozart, ως η ημέρα που ολοκληρώθηκε η καταγραφή του έργου με τις 10 παραλλαγές.⁹³

Αυτή η σειρά παραλλαγών έγινε εξαιρετικά δημοφιλής στο βιεννέζικο κοινό, υπό τον τίτλο *Unser dumpter Pöbel Mein*. Στις 14 Σεπτεμβρίου 1785 ο σημαντικός μουσικός εκδότης Johann Traeg (1747-1805)⁹⁴ ανακοίνωνε στον τύπο ότι είχε στην κατοχή του ένα καλής ποιότητας αντίγραφο του πρωτότυπου χειρογράφου. Το έργο εκδόθηκε και από τον Christoph Torricella το 1785.⁹⁵ Η έκδοση του έργου από τους Artaria δημοσιοποιείται στην *Wiener Zeitung* στις 5 Αυγούστου 1786, μαζί με τη σειρά παραλλαγών K. 416e/398.⁹⁶

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Η δομή του θέματος είναι τριμερής. Η τονικότητα είναι αυτή της Σολ-μείζονος, η χρονική αγωγή είναι *Allegretto* και η μετρική αγωγή είναι 2/2.⁹⁷ Μία τετράμετρη φράση αποτελεί το πρώτο τμήμα. Η βασική ιδέα των μ. 1-2 εκφέρεται ομοφωνικά σε οκτάβες, ενώ στα μ. 3-4 παρουσιάζεται η απάντηση που καταλήγει σε τέλεια πώση στην αρχική τονικότητα, με μεσολάβηση του πρωτικού έξι-τέσσερα. Το μόρφωμα αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί μία μικρή σε έκταση υβριδική δομή, καθώς τα μ. 1-2 προσομοιάζουν στο πρώτο σκέλος μιας περιόδου, ενώ τα μ. 3-4 στη συνέχιση και την

⁹¹ Συνθέτης και κορυφαίος εκφραστής της μεταρρύθμισης στην όπερα και το μπαλέτο. Παρά τη διαφορά ηλικίας, ο Mozart πήρε σημαντικές μουσικές και δραματικές γνώσεις από αυτόν. Και οι δύο διετέλεσαν συνθέτες της αυλής των Αψβούργων. Βλ. Bruce Alan Brown, "Gluck, Christoph Willibald", στο: Eisen – Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, ό.π., σ. 201.

⁹² Περαιτέρω παραστάσεις στα γερμανικά έλαβαν χώρα στη Βιέννη το 1776 και στις 26 Ιουλίου 1780. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 106.

⁹³ Το ελλιπές χειρόγραφο αυτόγραφο θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα πρώτο σχέδιο πριν ή μετά τη συναυλία της 23^{ης} Μαρτίου 1783. Στη συγκεκριμένη συναυλία ο Mozart αυτοσχεδίασε και πάνω στο θέμα του Paisiello, όπως έχουμε ήδη αναφέρει στο υποκεφάλαιο για το έργο K. 416e/398. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 106.

⁹⁴ Cliff Eisen, "Traeg, Johann", στο: Eisen – Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, ό.π., σ. 509.

⁹⁵ John Irving, "Shorter piano pieces", στο: Eisen – Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, ό.π., σ. 456.

⁹⁶ Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 103.

⁹⁷ Ο Mozart χρησιμοποίησε μόνο κάποια μέτρα από το πρωτότυπο θέμα και μετέτρεψε την αρχική χρονική αγωγή *Andante* σε *Allegretto*. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 103.

πτωτική διαδικασία μιας πρότασης. Μία διαφορετική ιδέα (μ. 5-6), με τονικοποίηση της συγχορδίας της δεύτερης βαθμίδας, αλυσιδοποιείται στα μ. 7-8 καταλήγοντας, μέσω της δεσπόζουσας, στην τονική. Η αλυσιδοποίηση και η μελωδική διαφοροποίηση αυτού του τμήματος σε σχέση με το πρώτο είναι τα στοιχεία που υποδηλώνουν την αντίθεσή του σε σχέση με εκείνο. Ακολουθεί η επαναφορά του πρώτου τμήματος, με μικρές διαφορές όσον αφορά στο πλήθος των φωνών (μ. 9-10) και την τοποθέτηση της ανώτερης φωνής στο ηχητικό φάσμα (μ. 11-12).

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Στην πρώτη παραλλαγή, το θέμα παραλλάσσεται με την τεχνική της *diminutio*, με ποικίλματα, αποτζιατούρες και διαβατικούς φθόγγους δεκάτων έκτων. Στα μ. 1 και 2 η συνοδεία εμπλουτίζεται, κάνοντας πιο ξεκάθαρο το αρμονικό υπόβαθρο σε σχέση με το αρχικό θέμα. Η δυναμική του μεσαίου τμήματος (μ. 5-8) βαίνει αυξανόμενη, καθώς μεταβάλλεται από *piano* σε *forte*, αντίστροφα σε σχέση με το αρχικό θέμα, και εμπλουτίζεται με την ένδειξη *crescendo* στα μ. 5 και 7. Αυτή η αλλαγή στην δυναμική συνοδεύεται από μία εντυπωσιακή επέκταση του δεξιού χεριού προς την υψηλή περιοχή του οργάνου.

Στην παραλλαγή 2, τα δέκατα έκτα μεταφέρονται στο αριστερό χέρι. Στα μ. 1-2 και 9-10 οι δύο φωνές κινούνται σε παράλληλες οκτάβες, όπως και στο αρχικό θέμα. Η μελωδία είναι ελάχιστα παραλλαγμένη. Στην επόμενη (3^η) παραλλαγή, ο Mozart απομακρύνεται από το μελωδικό υπόβαθρο του θέματος, καθώς η υψηλότερη φωνή παραλλάσσεται με τρίχη ογδών. Υπάρχει αρμονική πύκνωση ($V_5^6/ii - ii - V_5^6 - I$) στα μ. 3 και 11 σε σχέση με το αρχικό θέμα, ενώ το πτωτικό έξι-τέσσερα απουσιάζει από τις πτωτικές διαδικασίες των μ. 3-4 και 11-12. Στα υπόλοιπα μέτρα, η συνοδεία προσομοιάζει σε αυτήν της παραλλαγής 1. Στα μ. 5-8, επιπλέον, παρουσιάζεται έντονη χρωματικότητα.

Στην παραλλαγή 4 δεν υπάρχουν ενδείξεις επανάληψης. Η βασική ιδέα των δύο πρώτων μέτρων μεταφέρεται απaráλλαχτη στο αριστερό χέρι. Η κατάληξη αυτής της ιδέας παραλλάσσεται ωστόσο με τέσσερις διαφορετικούς τρόπους μέσα στην ίδια παραλλαγή. Στο πρώτο τμήμα, η κατάληξη είναι ο φθόγγος ρε και εναρμονίζεται με την συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, ενώ στην επανάληψη πάνω από το ρε σχηματίζεται η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της υποδεσπόζουσας. Ο αρμονικός ρυθμός των μ. 3 και 7 είναι παρόμοιος με αυτόν της προηγούμενης (τρίτης) παραλλαγής, με αρμονία $IV^6 - V^6 - I - ii^6$. Στα μ. 9-10, μία χρωματική κίνηση του μπάσου αλλάζει

την αρμονική πορεία και καταλήγει στην συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας. Στην επαναφορά του πρώτου τμήματος, η κατάληξη της βασικής ιδέας είναι ο φθόγγος ρε-δίαση, ο οποίος εναρμονίζεται με την δεσπόζουσα της έκτης βαθμίδας. Τα μ. 17-20 αποτελούν ελαφρώς παραλλαγμένη επανάληψη των μ. 9-12, ενώ στην τελευταία εμφάνιση της βασικής ιδέας ο τελικός φθόγγος είναι το ντο-δίαση, που υποστηρίζει αρμονικά τη συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας.

Στην πέμπτη παραλλαγή, στον αντίθετο τρόπο, εμφανίζεται μία καινούρια ιδέα με όγδοα και παρεστιγμένο ρυθμό, η οποία φαίνεται να αντλεί μελωδικά στοιχεία από την παραλλαγή 3. Η κάθοδος του μπάσου στα μ. 1-2 είναι χρωματική, ενώ το αρμονικό υπόβαθρο των μ. 3 και 11 προσομοιάζει σε αυτό των αντίστοιχων σημείων της παραλλαγής 4. Στα μ. 5-8 υπάρχει αντιστροφή των φωνών, καθώς το μελωδικό υλικό των μ. 1-2 εμφανίζεται σε τρεις διαφορετικές ηχητικές περιοχές από το αριστερό χέρι, ενώ η καθοδική κίνηση έχει μεταφερθεί στο δεξί χέρι. Η μελωδία του πρώτου τμήματος παραλλάσσεται με διαφορετικό τρόπο κατά την επαναφορά του, με τα παρεστιγμένα όγδοα να έχουν αντικατασταθεί από τρίηχα ογδόων με αρκετή χρωματικότητα.

Ενδείξεις επανάληψης δεν υπάρχουν ούτε στην παραλλαγή 6. Η μελωδία εκφέρεται από το αριστερό χέρι στα μ. 1-4 και από το δεξί κατά την επανάληψη των μ. 5-8. Στα μ. 1 και 3 η μελωδία υποστηρίζεται, στο δεξί χέρι, από τρίλιες επί της τονικής και επί της δεσπόζουσας. Στα μ. 5-6, η τρίλια μεταφέρεται στο αριστερό χέρι, σε διαφορετική ηχητική περιοχή. Στο μ. 7 η ύφανση γίνεται πολυφωνική και η πτώση πραγματοποιείται μέσω της συγχορδίας Γ_4^6 που προετοιμάζεται από μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης. Στα τέσσερα μέτρα του δευτέρου τμήματος (μ. 9-12), η μελωδία εντοπίζεται στο αριστερό χέρι και υποστηρίζεται από τρίλιες του δεξιού χεριού επί της έκτης και πέμπτης βαθμίδας. Οι τρίλιες αυτές μεταφέρονται στο αριστερό χέρι κατά την επανάληψη των μ. 17-20 και συνεχίζονται και στα μ. 21-22. Στην μελωδία της ανώτερης φωνής, λόγω της έντονης χρωματικότητας, παρουσιάζεται μεγάλη αρμονική πύκνωση από το μ. 19 μέχρι την τελική πτώση, στην οποία το πτωτικό έξι-τέσσερα προετοιμάζεται και πάλι από μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης.

Η παραλλαγή 7 είναι ακόμα μία χωρίς ενδείξεις επανάληψης. Στο πρώτο τμήμα, η παραλλαγή της μελωδικής γραμμής είναι διαφορετική για τα δύο δίμετρα. Στα μ. 1-2 η μελωδία είναι ελάχιστα παραλλαγμένη, ενώ στα μ. 3-4 παραλλάσσεται με ένα σχήμα με όγδοα και προηγήσεις. Στην επανάληψη, το πρώτο δίμετρο (μ. 5-6)

παραλλάσσεται σχεδόν πανομοιότυπα με τα μ. 1-2, μία οκτάβα ψηλότερα, ενώ στα μ. 7-8 το ρυθμικό-μελωδικό σχήμα των μ. 3-4 μοιράζεται και στα δύο χέρια. Σε όλο το οκτάμετρο η αρμονία είναι πολύ πυκνή, με αλλαγή συγχορδίας ανά τέταρτο, ενώ στις πτώσεις δεν μεσολαβεί πτωτικό έξι-τέσσερα. Η αρμονική πορεία μέχρι το ρε, στην κατάληξη της βασικής δίμετρης ιδέας, είναι διαφορετική κατά την επανάληψή της (μ. 5-6) απ' ό,τι στα μ. 1-2. Ο Mozart επιλέγει να εναρμονίσει το πρώτο σολ της μελωδίας με την ελάσσονα συγχορδία της έκτης βαθμίδας! Επίσης, δύο συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης τονικοποιούν αρχικά την συγχορδία της τρίτης βαθμίδας και αμέσως μετά αυτήν της έκτης βαθμίδας στα μ. 5-6.

Στο δεύτερο τμήμα της ίδιας παραλλαγής, η μελωδία παραλλάσσεται με όγδοα και υπάρχει μίμηση μεταξύ των δύο φωνών. Στην πρώτη επαναφορά του πρώτου τμήματος (μ. 13-16), η μελωδική γραμμή συντίθεται από μία κατιούσα κίνηση ογδών, με την αρμονία να είναι και πάλι ιδιαίτερα πυκνή. Στα μ. 13-14, η γραμμή του αριστερού χεριού συνδιαλέγεται αντιστικτικά με αυτήν του δεξιού, ενώ οι ρόλοι των φωνών αντιστρέφονται κατά την επανάληψη των μ. 21-22. Πρόκειται γενικότερα για μία διπλή αντίστιξη σε σχέση με τα μ. 13-14, πράγμα που επιβεβαιώνει την πολυφωνική διάσταση της ύφανσης. Στα μ. 17-20, οι φωνές εισάγονται αντίστροφα σε σχέση με την πρώτη εμφάνιση του δεύτερου τμήματος. Όπως και στην προηγούμενη παραλλαγή, στα τελευταία τέσσερα μέτρα παρουσιάζεται έντονη χρωματικότητα.

Στην παραλλαγή 8, η συνοδεία συντίθεται από σπασμένες συγχορδίες δεκάτων έκτων με αντιχρονισμούς. Το αριστερό χέρι παίζει την μελωδία με απλά τέταρτα εκατέρωθεν του δεξιού. Στο πρώτο τμήμα υπάρχει ένδειξη επανάληψης, αλλά όχι και στο δεύτερο. Κατά την πρώτη επαναφορά του πρώτου τμήματος (μ. 9-12), η παραλλαγή είναι παρόμοια με αυτή των πρώτων τεσσάρων μέτρων, ενώ το δεύτερο τμήμα παραλλάσσεται πανομοιότυπα και στην επανάληψή του (μ. 13-16). Από το μ. 17, όμως, τα τέταρτα στο δεξί χέρι κατεβαίνουν χρωματικά έως το ντο-δίεση στο μ. 20. Ακολουθεί ένα δεξιότεχνικό πέρασμα δέκα μέτρων στην δεδομένη μετρική αγωγή. Πέρασματα δεκάτων έκτων στο δεξί χέρι αναφέρονται σε μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης στα μ. 20-21, ενώ στα μ. 22-23 τα τέταρτα στο αριστερό χέρι καταλήγουν με μία κατιούσα κίνηση στο φα-δίεση. Τα μ. 23-30 αποτελούν μία επέκταση της συγχορδίας της δεσπόζουσας, με μία καθοδική κίνηση των δεκάτων έκτων – τα οποία ενίοτε υποστηρίζονται ομοφωνικά από την κατώτερη φωνή – έως

το ρε του μ. 30 με κορώνα. Κατόπιν, ένα άμετρο δεξιοτεχνικό πέρασμα (τύπου *Eingang*) οδηγεί απευθείας στην επόμενη παραλλαγή.

Το κυριότερο χαρακτηριστικό της, πολύ δεξιοτεχνικής, ένατης παραλλαγής είναι η επέκταση της δομής του θέματος μέσα από την αλλαγή της χρονικής αγωγής σε *Adagio*. Η επέκταση αυτή έχει ως αποτέλεσμα τον διπλασιασμό της έκτασης και την αναπροσαρμογή του αρμονικού ρυθμού, καθώς το υλικό του κάθε μέτρου του αρχικού θέματος εδώ εκτίθεται σε δύο μέτρα. Η κατάληξη της βασικής ιδέας στο ρε, που στο αρχικό θέμα εντοπιζόταν στο μ. 2, εδώ παρουσιάζεται στο μ. 4 και υποστηρίζεται αρμονικά με μία τέλεια πώση στη δεσπόζουσα. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και κατά την επανάληψη του πρώτου τμήματος (στα μ. 9-12), όπως και κατά την επαναφορά του (στα μ. 25-28 και 41-44). Στις επαναλήψεις των επιμέρους τμημάτων το θέμα παραλλάσσεται ελάχιστα, πλην των τεσσάρων τελευταίων μέτρων. Ένα ανιόν μελωδικό σχήμα ογδών μεταφέρεται με μίμηση στο αριστερό χέρι, ενώ μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης στο μ. 46 οδηγεί στο πτωτικό έξι-τέσσερα στο τέλος της παραλλαγής.

Είναι αξιοθαύμαστος ο πλούτος των διαφορετικών ρυθμικών και μελωδικών φιγούρων που αξιοποιούνται σε αυτήν την παραλλαγή. Η δίμετρη βασική ιδέα παραλλάσσεται με τέσσερις διαφορετικούς τρόπους. Σε κάθε μία περίπτωση χρησιμοποιούνται ρυθμικο-μελωδικά σχήματα που δημιουργούνται από φθόγγους διαφόρων αξιών, όπως τριακοστά δεύτερα (μ. 1-2), επτάηχα και δεκαπεντάηχα τριακοστών δευτέρων (μ. 9-10), τρίηχα δεκάτων έκτων (μ. 25-26) και δέκατα έκτα με ενδιάμεσες αποτζιατούρες (μ. 41-42). Αντίστοιχη δεξιοτεχνία παρατηρείται και στο πρώτο μέτρο του δευτέρου τμήματος, το οποίο ο Mozart παραλλάσσει με τέταρτα δισπαρεστιγμένα και αντιχρονισμούς (μ. 17 και 35).⁹⁸

Η έκταση της δέκατης και τελευταίας παραλλαγής είναι 133 μέτρα! Είναι μία *παραλλαγή χαρακτήρος*, καθώς η μετρική αγωγή είναι 3/8 και η χρονική αγωγή *Allegro*. Λόγω της καινούριας μετρικής αγωγής, η έκταση έχει διπλασιαστεί και πάλι σε σχέση με το αρχικό θέμα. Το μελωδικό περίγραμμα του θέματος εξακολουθεί να είναι διακριτό, ενώ ένδειξη επανάληψης υπάρχει μόνο για το πρώτο τμήμα. Κατά την

⁹⁸ Ο Abert εξαιρεί την εκφραστικότητα των συγκεκριμένων παραλλαγών, την οποία αποδίδει στην επιρροή του Mozart από το είδος του κοντσέρτου. Επισημαίνει ότι η επιρροή αυτή «μπορεί να ανιχνευθεί στην αυξημένη δεξιοτεχνία που εκμεταλλεύεται όλη την έκταση του οργάνου αλλά και στις ελεύθερες, συχνά υπό μορφή καντέντσας, μεταβάσεις από μία παραλλαγή στην επόμενη». Βλ. Abert, ό.π., σ. 902-903. Η Victoria Rider Neve διαβλέπει τον “concertante” χαρακτήρα του έργου στις συχνές αλλαγές των ηχητικών περιοχών και της υφής, που δημιουργούν ένα εφέ που θυμίζει τις εναλλαγές solo – tutti στο κοντσέρτο. Πρβλ. Neve, ό.π., σ. 185.

πρώτη επαναφορά του πρώτου τμήματος (μ. 17 κ.εξ.), το αριστερό χέρι συνοδεύει με ένα ρυθμικο-μελωδικό σχήμα δεκάτων έκτων. Στην επανάληψη του δευτέρου τμήματος δεν υπάρχουν αξιοσημείωτες αλλαγές. Όπως όμως και σε προηγούμενες παραλλαγές, έτσι και στην τελευταία, οι δομικές αλλαγές έρχονται κατά την τελική επαναφορά του πρώτου τμήματος. Τα μ. 33-35 είναι πανομοιότυπα με τα μ. 17-19. Η κατάληξη της βασικής ιδέας όμως δεν είναι το ρε αλλά το σι, το οποίο εναρμονίζεται με μία δεσπόζουσα της έκτης βαθμίδας. Η βασική ιδέα μεταφέρεται στο αριστερό χέρι (μ. 37-39), ξεκινώντας από τη συγχορδία της έκτης βαθμίδας και καταλήγοντας, μετά από μία τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας (μ. 38-39), σε μία συγχορδία αυξημένης έκτης (ιταλική) στο μ. 40. Στα μ. 40-43, τα αρπισματικά δέκατα έκτα παραμένουν στην ανώτερη φωνή, ξεκινώντας μία ανοδική πορεία μέχρι το μ. 44, με αρμονικές αλλαγές ανά μέτρο, που περιλαμβάνουν τις συγχορδίες της διπλής δεσπόζουσας και της δεσπόζουσας της έκτης βαθμίδας, η οποία εμφανίζεται στο μ. 43.

Από το μ. 44, οι δύο φωνές συνεχίζουν ομοφωνικά με το ρυθμικο-μελωδικό σχήμα των μ. 17-22 και, μέσω μίας συγχορδίας έκτης αυξημένης (ιταλική) στο μ. 50, φτάνουμε στο μ. 51 στην συγχορδία G^6_4 με κορώνα. Ακολουθεί μία καταγεγραμμένη καντέντσα, η οποία ολοκληρώνεται στο μ. 112! Η καντέντσα ξεκινά σε μετρική αγωγή 4/4 και αρμονική αναφορά στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Στο μ. 58 επιστρέφουμε στην μετρική αγωγή των 3/8, με το αριστερό χέρι να παίζει μπάσα του Alberti σε δέκατα έκτα.⁹⁹ Το δεξί χέρι εκθέτει ξανά τη βασική ιδέα εκατέρωθεν του αριστερού, με αρμονική πορεία από τη δεσπόζουσα προς την τονική (μ. 59-66). Έπειτα, το παραπάνω οκτάμετρο επαναλαμβάνεται στον αντίθετο τρόπο, στα μ. 67-74. Με αποσπασματοποίηση της βασικής ιδέας, το οκτάμετρο 67-74 συμπύσσεται στα μ. 75-78. Ακολουθούν δύο επαναλήψεις, με τονικοποιήσεις της έκτης (μ. 79-82) και της τέταρτης βαθμίδας του ελάσσονος τρόπου (μ. 83-86). Στα επόμενα οκτώ μέτρα, μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης οδηγεί στο μ. 94 σε κορώνα με την συγχορδία της δεσπόζουσας, ενώ με ένα πέρασμα 18 μέτρων επιστρέφουμε στο μ. 113 στην αρχική χρονική αγωγή και σε μία *coda* 21 μέτρων με αναδρομή στο αρχικό θέμα.

Στα μ. 113-116 εκτίθεται το πρώτο τμήμα του θέματος, το οποίο καταλήγει με μία απατηλή πτώση σε τονικοποίηση της συγχορδίας της έκτης βαθμίδας στο μ. 116. Στα

⁹⁹ Οι σειρές παραλλαγών K. 455 και K. 299a/354 περιέχουν τις περισσότερες αλλαγές μετρικής αγωγής, από όλες τις υπόλοιπες. Βλ. Kennedy, ό.π., σ. 141.

επόμενα μέτρα αξιοποιείται το μελωδικό υλικό των δύο τελευταίων μέτρων του πρώτου τμήματος. Στο μ. 118 φτάνουμε στην τέλεια πτώση και, ακολούθως, το αριστερό χέρι συνοδεύει αρχικά με εναλλασσόμενες οκτάβες ογδών (μ. 119-122) και έπειτα με μία μελωδική φιγούρα δεκάτων έκτων (μ. 123-126), ισοκρατώντας στην βαθμίδα της τονικής. Στα τελευταία επτά μέτρα της *coda*, δεξιοτεχνικά περάσματα δεκάτων έκτων καλύπτουν σχεδόν όλη την έκταση του πληκτροφόρου και έτσι το έργο ολοκληρώνεται με πολύ εντυπωσιακό τρόπο στο μ. 133.

12 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω σε ένα Allegretto, σε Σι-ύφεση-μείζονα, Κ. 500

Η ανεξάρτητη σειρά παραλλαγών Κ. 500 γράφτηκε στη Βιέννη στις 12 Σεπτεμβρίου 1786.¹⁰⁰ Η προέλευση του τύπου γκαβόττας θέματος δεν μπορεί να προσδιοριστεί. Η περίπτωση να είναι ο ίδιος ο Mozart ο συνθέτης δεν μπορεί να αποκλειστεί εντελώς. Οι παραλλαγές γράφτηκαν για τον Franz Anton Hoffmeister, εκδότη, συνθέτη και φίλο του Mozart.¹⁰¹ Η έκδοση του έργου από τους Artaria δημοσιεύτηκε στην Wiener Zeitung το 1793. Οι συγκεκριμένες παραλλαγές δεν αναφέρονται πουθενά στην αλληλογραφία του Mozart.¹⁰²

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το *Allegretto* που χρησιμεύει ως θέμα της σειράς παραλλαγών αποτελείται από δύο τμήματα με ενδείξεις επανάληψης. Το πρώτο από αυτά αφορά σε μία φράση τεσσάρων μέτρων, με μία βασική ιδέα στην τονική (μ. 1-2) και μία πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, με τη μεσολάβηση πτωτικού έξι-τέσσερα (μ. 3-4). Το δεύτερο τμήμα ξεκινάει με μία νέα ιδέα που κατευθύνεται προς την υποδεσπόζουσα και αλυσιδοποιείται με κατεύθυνση προς την τονική (μ. 5-6). Το θέμα κλείνει με μία ισχυρότερη πτώση στην αρχική τονικότητα της Σι-ύφεση μείζονος (μ. 7-8). Η μετρική αγωγή είναι 2/2 και σε όλη την έκταση του θέματος, πλην της τελικής πτώσης, η συνοδεία συντίθεται από μπάσα του Alberti.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Οι τέσσερις πρώτες παραλλαγές δημιουργούνται ανά ζεύγη, με τις δύο πρώτες να έχουν ως βασική αξία τα τρίχητα ογδών και τις παραλλαγές 3 και 4 τα δέκατα έκτα.

¹⁰⁰ Köchel, ό.π., σ. 557. Με αυτή την ημερομηνία καταγράφηκε από τον Mozart στον προσωπικό κατάλογο με τα έργα του. Βλ. Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 113.

¹⁰¹ Fischer, “Zum vorliegenden Band”, ό.π., σ. xi.

¹⁰² Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 113.

Η σειρά επιλογής των αξιών είναι αντίστροφη από τη συνήθη. Στο πρώτο τμήμα της παραλλαγής 1, η μελωδία παραλλάσσεται με ποικίλματα και αρπισμούς τριήχων ογδών, ενώ το αριστερό χέρι συνοδεύει με απλά τέταρτα. Στα πρώτα δύο μέτρα του δευτέρου τμήματος σχηματίζονται διαβατικά περάσματα τριήχων ογδών στο δεξί χέρι, ενώ η μελωδία έχει μεταφερθεί με τέταρτα στο αριστερό. Στην πτωτική διαδικασία, τα τρίηχα είναι αρπισματικά.

Στην δεύτερη παραλλαγή, η συνοδεία συντίθεται από διαβατικά περάσματα και σπασμένες συγχορδίες τριήχων ογδών, σχεδόν σε όλη της την έκταση. Το μελωδικό και αρμονικό υπόβαθρο του πρώτου τμήματος αλλοιώνεται σημαντικά. Το ρυθμικό σχήμα με τις τρίλιες των μ. 1-2 του αρχικού θέματος, που επαναλαμβάνονταν ανά μισό μέτρο, έχει εξαλειφθεί. Στη θέση του παρουσιάζεται ένα μελωδικό μοτίβο από τέταρτα και όγδοα με έκταση ένα μέτρο και αρμονία $I - ii^6_5 - V - I^6$. Το μοτίβο αυτό επαναλαμβάνεται αμέσως μετά με παρόμοιο αρμονικό υπόβαθρο. Στα τέσσερα πρώτα μέτρα εισάγεται και μία εσωτερική φωνή, που δημιουργεί καθυστερήσεις και διαστήματα τρίτης με την ανώτερη φωνή. Το αρμονικό υπόβαθρο έχει αλλάξει και στην πτωτική διαδικασία των μ. 3-4, με την εξάλειψη του πτωτικού έξι-τέσσερα. Το ρυθμικό σχήμα των μ. 5-6 διατηρείται, αλλά η ανώτερη φωνή καταλήγει στο σολ του μ. 5 και στο ρε του μ. 6 με ανοδική πορεία. Αυτό το γεγονός, σε συνδυασμό με τα διαβατικά περάσματα και τις σπασμένες συγχορδίες στη συνοδεία, επιφέρει αρμονικές αλλαγές. Στο μ. 5α προσεγγίζεται η συγχορδία της επιτονικής και στην επανάληψη (μ. 6α) προσεγγίζεται η συγχορδία της επιδεσπόζουσας. Η τελευταία χρησιμοποιείται και στην πτώση των μέτρων 7-8, όπου η αρμονική ακολουθία είναι $V^7 - vi - ii^6_5 - V - I$.

Στην τρίτη παραλλαγή, το θέμα παραλλάσσεται με τη μέθοδο της *diminutio*, με τη βασική αξία να είναι τα δέκατα έκτα. Το μελωδικό και αρμονικό υπόβαθρο του θέματος διατηρείται σε γενικές γραμμές.

Σε όλη την έκταση της τέταρτης παραλλαγής, όπου τα δέκατα έκτα περνούν στην συνοδεία του αριστερού χεριού, χρησιμοποιείται ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα με περιστροφικά γυρίσματα και όγδοα στο δεξί χέρι. Το μελωδικό περίγραμμα του θέματος διατηρείται, ενώ η αρμονία στις δύο πτώσεις είναι πιο απλή από αυτήν του αρχικού θέματος.

Το κυριότερο χαρακτηριστικό της παραλλαγής 5 είναι η έντονη χρωματικότητα. Στην συνοδεία κυριαρχεί ένα σχήμα με τέταρτα και όγδοα, το οποίο εισάγεται με διαφορά φάσης, δίνοντας έναν αντιστικτικό χαρακτήρα στην παραλλαγή. Στα μ. 1-2

εμφανίζονται ποικιλματικές συγχορδίες και η πτώση των μ. 3-4 γίνεται χωρίς τη μεσολάβηση του πτωτικού έξι-τέσσερα. Στο δεύτερο τμήμα παρουσιάζεται ακόμα περισσότερη χρωματικότητα, με αποτέλεσμα τις πολλές αρμονικές αλλαγές. Μέσω του ρυθμικού σχήματος της συνοδείας, στα μ. 5-6 η αρμονία περιστρέφεται γύρω από τις συγχορδίες της υποδεσπόζουσας και της διπλής δεσπόζουσας. Η πτωτική διαδικασία επισφραγίζεται με την συγχορδία της τονικής σε δεύτερη αναστροφή, η οποία στο μ. 7 προσεγγίζεται μέσω μίας συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης.

Στην έκτη παραλλαγή, η μελωδία παραλλάσσεται και πάλι με δέκατα έκτα. Το μελωδικό περίγραμμα των παραλλαγών 5 και 6 προσομοιάζει σε αυτό της παραλλαγής 2. Τα δέκατα έκτα κινούνται με διαδοχικές τρίτες και έκτες. Το αρμονικό υπόβαθρο είναι παρόμοιο με αυτό του θέματος, ενώ στην έναρξη του δεύτερου τμήματος (μ. 5-6) παρατηρείται μίμηση μεταξύ των δύο φωνών.

Η παραλλαγή 7 είναι μία *αντιστικτική παραλλαγή* στον αντίθετο τρόπο. Ένα ρυθμικό-μελωδικό σχήμα που εμφανίζεται για πρώτη φορά από το αριστερό χέρι στο μ. 1 είναι το βασικό υλικό της παραλλαγής. Στα μ. 1-2 έρχεται ως απάντηση στην ανώτερη φωνή, προτού αφομοιωθεί πλήρως από αυτήν στα μ. 3-4, ενώ στο δεύτερο τμήμα παρουσιάζεται έξι φορές εν είδει κανόνα. Στις καταλήξεις των πτώσεων υπάρχουν εκπλήξεις: στην επανάληψη του πρώτου τμήματος η πτώση γίνεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα, ενώ η τελική πτώση γίνεται στην ομώνυμη μείζονα τονικότητα στην πρώτη εμφάνιση του δευτέρου τμήματος, διότι εξυπηρετεί την αρμονική πορεία κατά την επανάληψη του δευτέρου τμήματος, η οποία περνά μέσω της V/iv στην iv.

Στην όγδοη παραλλαγή, η μελωδία παραλλάσσεται με όγδοα και πάλι με βάση το μελωδικό υπόβαθρο της παραλλαγής 2. Στα πρώτα δύο μέτρα, η συνοδεία είναι παρόμοια με αυτήν της παραλλαγής 6. Η γραφή στα μ. 2b-4 είναι συγχορδιακή και η αρμονία είναι παρόμοια με αυτήν του αρχικού θέματος. Οι δύο πτώσεις γίνονται με τη μεσολάβηση του πτωτικού έξι-τέσσερα. Στην πτωτική διαδικασία των δύο τελευταίων μέτρων – όπως και στην παραλλαγή 2 – γίνεται χρήση της συγχορδίας της έκτης βαθμίδας, η οποία τονικοποιείται από το μ. 6b.

Το μελωδικό υπόβαθρο της παραλλαγής 9 βασίζεται και πάλι στην παραλλαγή 2. Αυτή τη φορά παραλλάσσεται με ολόκληρες κλίμακες δεκάτων έκτων στο δεξί χέρι. Στην πτώση των μέτρων 3-4 μεσολαβεί το πτωτικό έξι-τέσσερα, ενώ στα μ. 6 και 7 το αριστερό χέρι κινείται αντίθετα από την ανώτερη φωνή και η τελική πτώση έρχεται με απλές εναλλαγές δεσπόζουσας και τονικής.

Στην δέκατη παραλλαγή, το μελωδικό υλικό της παραλλαγής 2 εκφέρεται παραλλαγμένο από το δεξί χέρι, το οποίο παίζει εκατέρωθεν του αριστερού, που συνοδεύει με μπάσα του Alberti δεκάτων έκτων. Στη δεύτερη επαναφορά του δεύτερου τμήματος, η τελική πτώση γίνεται στον ελάσσονα τρόπο. Στα επόμενα πέντε μέτρα (μ. 8b-12) εξακολουθεί η διασταύρωση των χεριών και με παρόμοιο μελωδικό υλικό η μουσική περνάει από τις συγχορδίες της επιδεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας του ελάσσονος τρόπου. Έπειτα, με μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης στα μ. 11-12 καταλήγουμε στη συγχορδία της δεσπόζουσας με κορώνα στο μ. 13. Έτσι, με ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα τριών μέτρων, οδηγούμαστε απευθείας στην επόμενη παραλλαγή.

Στις περισσότερες παραλλαγές της σειράς αυτής, μέχρι στιγμής, παρατηρούνται αρμονικές αλλαγές, κυρίως στα μέτρα που συντελούνται οι πτωτικές διαδικασίες των δύο τμημάτων. Στο μ. 3 του αρχικού θέματος, αλλά και των παραλλαγών 1, 6, 7, 8 και 10, η πτώση στη δεσπόζουσα διεκπεριώνεται με τη μεσολάβηση του πτωτικού έξι-τέσσερα. Σε κάποιες περιπτώσεις, η αρμονία του μ. 3 περιλαμβάνει μόνο δύο συγχορδίες (παραλλαγές 4, 6, 7 και 9). Η συγχορδία της δεσπόζουσας που παρουσιάζεται στον πρώτο χρόνο του μ. 3 αντικαθίσταται από τη διπλή δεσπόζουσα (παραλλαγές 2, 5, 8 και 9), αλλά και από την V/vi της τονικότητας της δεσπόζουσας, η οποία οδηγεί στο πτωτικό έξι-τέσσερα μέσω μίας συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης (παραλλαγή 10). Γενικότερα, εκτός από την παραλλαγή 6, σε όλες τις υπόλοιπες το υλικό του μέτρου 3 είναι εναρμονισμένο με διαφορετικό τρόπο. Στην τελική πτωτική διαδικασία (μ. 7-8) υπάρχουν παραλλαγές (1, 5 και 8) στις οποίες διατηρείται η μεσολάβηση του πτωτικού έξι-τέσσερα, παραλλαγές (4, 6 και 9) στις οποίες η αρμονία δεν είναι πυκνή και παραλλαγές στις οποίες η πρώτη συγχορδία του μέτρου 7 – που στο αρχικό θέμα είναι αυτή της δεσπόζουσας – έχει αντικατασταθεί, είτε από αυτήν της τονικής (παραλλαγές 1, 4, 6), είτε από κάποια άλλη συγχορδία (παραλλαγές 5 και 8).

Οι δύο τελευταίες παραλλαγές ακολουθούν το πρότυπο του ζεύγους αργής – γοργής παραλλαγής στο τέλος μιας σειράς παραλλαγών. Στην παραλλαγή 11 με την χρονική ένδειξη *Adagio*, χρησιμοποιούνται διάφορες αξίες φθόγγων και μελωδικά γυρίσματα. Στις δύο πτωτικές διαδικασίες μεσολαβεί πτωτικό έξι-τέσσερα, το οποίο στην δεύτερη προετοιμάζεται και από μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης στο μ. 6b.

Στην τελευταία παραλλαγή, η χρονική αγωγή μετατρέπεται σε *Allegro* και η μετρική αγωγή σε 3/8. Δεν υπάρχουν ενδείξεις επανάληψης και λόγω της μετρικής

αγωγής το υλικό ενός μέτρου του θέματος εκτείνεται σε δύο, με αντίστοιχη επιβράδυνση του αρμονικού ρυθμού. Κατά την πρώτη εμφάνιση των δύο τμημάτων, η μελωδία παραλλάσσεται με ένα ρυθμικό σχήμα με όγδοα και η συνοδεία συντίθεται από ένα όγδοο στον τρίτο χρόνο του κάθε μέτρου. Στην επανάληψή τους, η μελωδία παραλλάσσεται με δέκατα έκτα, ενώ το όγδοο στη συνοδεία έχει μεταφερθεί στον δεύτερο χρόνο του κάθε μέτρου. Η πτωτική διαδικασία της πρώτης εμφάνισης του πρώτου τμήματος περιλαμβάνει πτωτικό έξι-τέσσερα (μ, 6), ενώ στο δεύτερο τμήμα χρησιμοποιείται και στο μ. 22 και στο μ. 30.

Στα μ. 31-32, ο Mozart αντί για την αναμενόμενη τέλεια πτώση τονικοποιεί τη συγχορδία της επιδεσπόζουσας. Ακολουθούν τρεις τονικοποιήσεις της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας, μία εκ των οποίων γίνεται μετά από κορώνα (μ. 38-40). Στο μ. 43 φτάνουμε σε μία συγχορδία της δεσπόζουσας και μία άμετρη καταγεγραμμένη *Eingang* οδηγεί στην *da capo* επαναφορά του θέματος. Πρόκειται για την δεύτερη ανεξάρτητη σειρά παραλλαγών, μετά την K. 299a/354, στην οποία ο Mozart επιλέγει να κλείσει το έργο με μία επαναφορά του αρχικού θέματος.

5 παραλλαγές για πληκτροφόρο – 4 χέρια πάνω σε ένα πρωτότυπο θέμα, σε Σολ-μείζονα, K. 501

Η ανεξάρτητη σειρά παραλλαγών K. 501 δημιουργήθηκε πιθανότατα τον Οκτώβριο του 1786, κατά παράκληση του εκδότη και φίλου του Mozart, Franz Anton Hoffmeister. Η υπόθεση ότι ο Mozart έγραψε το θέμα για να αντικαταστήσει το αργό μέρος της αποσπασματικής *Σονάτας για πληκτροφόρο – 4 χέρια*, K. 497a/357 δεν μπορεί να ευσταθεί, δεδομένου ότι το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο στην τονικότητα της Σολ-μείζονος, όπως και το πρώτο μέρος αυτής της σονάτας.¹⁰³ Ωστόσο, είναι προφανές, και επιβεβαιώνεται και από μία επιστολή της συζύγου του Mozart, ότι το *Allegro για πληκτροφόρο – 4 χέρια*, K. 497a/357, σχετίζεται στενά με τις παραλλαγές K. 501.¹⁰⁴

¹⁰³ Wolfgang Rehm, *Kritischer Bericht*, στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Werke für Klavier zu vier Händen*, επιμ. Wolfgang Rehm, Bärenreiter (Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX: Klaviermusik / Werkgruppe 24 / Abteilung 2), Kassel 1957, σ. 141.

¹⁰⁴ Η σύζυγος του Mozart έγραψε στις 31 Μαΐου 1800: «Το θέμα της Σονάτας για 4 χέρια σε Σολ-μείζονα θα πρέπει να είναι από το μέσον των παραλλαγών για τέσσερα χέρια που εκδόθηκαν από τον Hoffmeister». Σε ποιο σημείο των παραλλαγών ανήκει και τι ακριβώς σημαίνει το σχόλιο «από το μέσον» δεν μπορεί να προσδιοριστεί. Βλ. Köchel, ό.π., σ. 554 και 558.

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Η δομή του θέματος είναι τριμερής, στην τονικότητα της Σολ-μείζονος, με μετρική αγωγή 2/4 και χρονική αγωγή *Andante*. Το πρώτο οκτάμετρο είναι μία υβριδική δομή. Τα μ. 1-4 αποτελούν την πρώτη φράση μιας περιόδου, που καταλήγει σε τέλεια πτώση στη δεσπόζουσα, με τη μεσολάβηση του πτωτικού έξι-τέσσερα, ενώ τα μ. 5-8 είναι το δεύτερο σκέλος μιας πρότασης, που καταλήγει σε τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Στο μ. 6 εμφανίζεται τονικοποιημένη η IV, ενώ η πτώση πραγματοποιείται με την ii^6_5 .

Τα μ. 9-14 αποτελούν ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα. Στο τμήμα αυτό, η αρμονία κινείται αρχικά γύρω από τις συγχορδίες της έκτης και της τέταρτης βαθμίδας, οι οποίες τονικοποιούνται με το μελωδικό υλικό του πρώτου τμήματος. Στο μ. 12 καταλήγουμε στη δεσπόζουσα και στο επόμενο δίμετρο, με το μελωδικό υλικό του μ. 3, η αρμονία κινείται γύρω από τις συγχορδίες της επιτονικής και της δεσπόζουσας, με τη χρήση ενός ισοκράτη στην πέμπτη βαθμίδα από την κατώτερη φωνή. Σε όλο αυτό το τμήμα παρουσιάζεται μίμηση μεταξύ των φωνών, η οποία προεκτείνεται και στα μ. 15-16, όπου έρχεται μία συνεπτυγμένη επαναφορά του πρώτου τμήματος, με την τελική πτώση στην αρχική τονικότητα. Η αρμονία είναι πλούσια και η υφή πυκνή, ειδικά στις δύο υψηλότερες φωνές.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Στην παραλλαγή 1, το θέμα παραλλάσσεται με την μέθοδο της *diminutio*, με βασική αξία τα δέκατα έκτα. Η μίμηση διατηρείται στα μ. 9-11, αλλά όχι και κατά την επαναφορά του πρώτου τμήματος. Στην τελική πτώση, το πτωτικό έξι-τέσσερα έρχεται στον πρώτο χρόνο του μ. 17, μετά από την τονικοποίηση της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας στο προηγούμενο μέτρο. Στην επαναφορά του, το πρώτο τμήμα παραλλάσσεται διαφορετικά.

Στην δεύτερη παραλλαγή, η συνοδεία περιλαμβάνει τρίηχα δεκάτων έκτων. Η μελωδική παραλλαγή του θέματος στηρίζεται κυρίως σε ένα μοτίβο που χρησιμοποιήθηκε στο τρίτο μέτρο του αρχικού θέματος. Στο μεσαίο αντιθετικό τμήμα εντοπίζεται έντονη χρωματικότητα στα περάσματα των τριήχων δεκάτων έκτων, ενώ αυτή τη φορά το πτωτικό έξι-τέσσερα της τελικής πτώσης προετοιμάζεται από τη συγχορδία της επιτονικής σε πρώτη αναστροφή.

Στην τρίτη παραλλαγή, το αριστερό χέρι από τις δύο ανώτερες φωνές συνοδεύει με μπάσα του Alberti αξίας τριακοστών δευτέρων. Στο πρώτο τετράμετρο κυριαρχεί ένας ισοκράτης στην πέμπτη βαθμίδα. Η μελωδία παραλλάσσεται με ένα ρυθμικο-

μελωδικό σχήμα δεκάτων έκτων και το μελωδικό περίγραμμα του αρχικού θέματος καθίσταται δυσδιάκριτο. Το θέμα εκφέρεται κυρίως από τις δύο ανώτερες φωνές, ενώ τα δύο χέρια των δύο κατώτερων φωνών μιμούνται τη μελωδία σε όλη τη διάρκεια της παραλλαγής. Οι πτώσεις στις καταλήξεις των δύο τμημάτων γίνονται με τη μεσολάβηση του πτωτικού έξι-τέσσερα, ενώ στα σημεία αυτά οι δύο κατώτερες φωνές ακολουθούν ομοφωνικά την ανώτερη με δέκατα έκτα.

Η τέταρτη παραλλαγή, στον αντίθετο τρόπο, είναι μία *αντιστικτική παραλλαγή*. Το ρυθμικό σχήμα που χρησιμοποιείται προσομοιάζει σε αυτό των δύο πρώτων μέτρων του αρχικού θέματος. Στα μ. 3-4, οι δύο κατώτερες φωνές μιμούνται τις δύο ανώτερες και στα μ. 5-6 οι τέσσερις φωνές κινούνται ομοφωνικά, για να ξαναχωρίσουν μόνο στο σημείο της πτώσης, στα μ. 7-8. Στα μ. 9-12 παρουσιάζεται και πάλι μίμηση μεταξύ των φωνών, ενώ στα δύο επόμενα μέτρα οι φωνές κινούνται ομοφωνικά. Στην τελική πτώση, η υφή γίνεται περισσότερο πυκνή και η πτωτική διαδικασία περιλαμβάνει πτωτικό έξι-τέσσερα.

Στην πέμπτη και τελευταία παραλλαγή δεν υπάρχουν σημεία επανάληψης. Το θέμα παραλλάσσεται με δύο τρόπους. Την πρώτη φορά, οι πάνω φωνές παραλλάσσουν με συγχορδίες ογδόων το βασικό αρμονικό περίγραμμα του θέματος, ενώ η χαμηλότερη φωνή συνοδεύει με τρίηχα δεκάτων έκτων, όπως στην 2^η παραλλαγή. Αντίθετα, στην επανάληψη του κάθε τμήματος, η υψηλότερη φωνή παραλλάσσει το θέμα με τριακοστά δεύτερα, ενώ οι κάτω φωνές συνοδεύουν με τέταρτα και όγδοα. Στο πρώτο τμήμα, η τελική πτώση την πρώτη φορά πραγματοποιείται με τη βοήθεια της συγχορδίας της επιτονικής σε πρώτη αναστροφή (μ. 7-8) και τη δεύτερη φορά με τη μεσολάβηση του πτωτικού έξι-τέσσερα (μ. 15-16). Το ίδιο συμβαίνει και στην τελική πτώση του δευτέρου τμήματος στα μ. 25-26 και 35-36.

Το έργο κλείνει με μία *coda* 29 μέτρων (μ. 37-65), βασισμένη κυρίως στο πρώτο τμήμα του θέματος. Στο μ. 37 μεταφερόμαστε στον ελάσσονα τρόπο και ακολουθεί η μείζονα συγχορδία της επιδεσπόζουσας. Μέσω της συγχορδίας της διπλής δεσπόζουσας καταλήγουμε στη δεσπόζουσα, η οποία φέρνει στο μ. 43 την επανάληψη του πρώτου τμήματος, το οποίο καταλήγει σε μία απατηλή πτώση στο μ. 50. Έτσι, το δεύτερο τετράμετρο του πρώτου τμήματος επαναλαμβάνεται από τις κατώτερες φωνές, για να καταλήξουμε στην τελική πτώση στο μ. 54. Ακολουθεί καταληκτικό υλικό δώδεκα μέτρων, βασισμένο στο τελευταίο τετράμετρο του θέματος.

5 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω σε ένα πρωτότυπο θέμα, σε Φα-μείζονα, Κ. 547b/54

Οι παραλλαγές αυτές γράφτηκαν πιθανότατα τον Ιούλιο του 1788 στη Βιέννη. Το αυτόγραφο χειρόγραφο φαίνεται πως συνιστά την παρτιτούρα του πληκτροφόρου από το τρίτο μέρος της *Σονάτας για πληκτροφόρο και βιολί*, Κ. 547. Το θέμα ανήκει αναμφίβολα στον Mozart, ο οποίος διέγραψε την τέταρτη παραλλαγή, επειδή είναι αδιανόητη χωρίς το βιολί. Η παραλλαγή που την αντικαθιστά σε όλες τις εκδόσεις του έργου από το 1795 και έπειτα, καθώς και η *coda* στο τέλος του έργου, φαίνεται ότι δεν προέρχονται από τον Mozart.¹⁰⁵

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το θέμα της σειράς παραλλαγών Κ. 547b/54 είναι στην τονικότητα της Φα-μείζονος με μετρική αγωγή 2/4. Τα πρώτα οκτώ μέτρα είναι σε μορφή περιόδου, με μία μισή πτώση στο μ. 4 και μία τέλεια πτώση στο μ. 8. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά με ένα δίμετρο στη δεσπόζουσα, το οποίο επαναλαμβάνεται αμέσως μετά (μ. 9-12). Ακολουθεί στα μ. 13-14 μία συνέχιση, για να κλείσει το θέμα με μία πτώση στην αρχική τονικότητα (μ. 15-16), η οποία είναι πανομοιότυπη με αυτή των μ. 7-8, επικυρώνοντας τη διμερή δομή του θέματος.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Η βασική αξία των δύο πρώτων παραλλαγών είναι τα δέκατα έκτα. Στην παραλλαγή 1, η μελωδία είναι αυτή που παραλλάσσεται με περάσματα δεκάτων έκτων, ενώ στη δεύτερη παραλλαγή τα τελευταία μεταφέρονται στο αριστερό χέρι. Στην δεύτερη παραλλαγή, το δεξί χέρι αναλαμβάνει την εσωτερική φωνή, ενώ στην παραλλαγή 1 αξίζει να σημειωθεί η χρησιμοποίηση της συγχορδίας της έκτης βαθμίδας στο μ. 6, η οποία τονικοποιείται από το προηγούμενο μέτρο. Και στις δύο πρώτες παραλλαγές διατηρείται, σε μεγάλο βαθμό, το αρμονικό και μελωδικό υπόβαθρο του θέματος.

Στην παραλλαγή 3 το θέμα παραλλάσσεται ελάχιστα, με ένα ρυθμικό σχήμα που αποτελείται μόνο από όγδοα. Στο πρώτο τμήμα παρουσιάζονται τέσσερις φωνές, ενώ εντοπίζονται και αρμονικές αλλαγές. Η αρχική συγχορδία του ελλιπούς μέτρου αντικαθίσταται από αυτή της διπλής δεσπόζουσας, ενώ κάθε συγχορδία που εμφανίζεται στον πρώτο χρόνο των μ. 2, 6 και 7 υφίσταται “ισχυρή” τονικοποίηση

¹⁰⁵ Fischer, “Zum vorliegenden Band”, ό.π., σ. xii. Οι επιμελητές της τελευταίας έκδοσης του καταλόγου του Köchel αναφέρουν ότι η προσθήκη των παραλλαγών αυτών ως τρίτο μέρος της σονάτας ανάγεται στον Einstein και θεωρούν πως δεν ήταν απαραίτητη, καθώς η διαδοχή των τριών μερών δεν είναι ιδιαίτερα πειστική. Βλ. Köchel, ό.π., σ. 618-620.

από την άρση των προηγούμενων μέτρων μέσω παρενθετικών συγχορδιών ελαττωμένης εβδόμης. Στο μ. 3 προσεγγίζεται η συγχορδία της υποδεσπόζουσας και φτάνουμε στη μισή πτώση μέσω της συγχορδίας της επιτονικής. Τα όγδοα αντικαθίστανται μόνο στα σημεία των τέλειων πτώσεων (μ. 7-8 και 15-16) από παρεστιγμένα ρυθμικά σχήματα.

Η παραλλαγή 4 είναι στον αντίθετο τρόπο. Η βασική ιδέα του πρώτου τμήματος εκφέρεται με ένα συγκοπτόμενο ρυθμικό σχήμα, το οποίο χρησιμοποιείται και στα πρώτα μέτρα του δευτέρου τμήματος. Το πρώτο τμήμα συντίθεται από δύο πανομοιότυπα τετράμετρα με αντιστικτική γραφή, στα οποία οι ρόλοι των δύο χεριών αντιστρέφονται. Οι φωνές κινούνται ομοφωνικά μόνο στις πτώσεις. Η αντιστροφή των ρόλων των δύο χεριών εφαρμόζεται και στο δεύτερο τμήμα στα μ. 9-12, ενώ στην τελική πτώση παρουσιάζεται έντονη χρωματικότητα. Η συγχορδία της δεσπόζουσας στη μη πτωτική κατάληξη των μ. 3-4 προσεγγίζεται μέσω της διπλής δεσπόζουσας, ενώ η τέλεια πτώση των μ. 7-8 και των μ. 15-16 πραγματοποιείται μέσω της συγχορδίας της δεύτερης βαθμίδας σε πρώτη αναστροφή.

Στην παραλλαγή 5, τέλος, η μελωδία παραλλάσσεται με περάσματα τριακοστών δευτέρων, ενώ η απλή αρμονική της υποστήριξη στο αριστερό χέρι συντίθεται από τέταρτα και όγδοα.

Τα τελευταία έργα (1789-1791)

9 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω σε ένα μενουέτο του Jean Pierre Duport, σε Ρε-μείζονα, Κ. 573

Η ανεξάρτητη σειρά παραλλαγών Κ. 573 γράφτηκε στο Πότσδαμ στις 29 Απριλίου 1789. Ο Mozart έγραψε τις παραλλαγές κατά τη διάρκεια της περιοδείας του στο Βερολίνο, προς τιμήν του Jean Pierre Duport, διευθυντή μουσικής δωματίου στην αυλή του βασιλιά Φρειδερίκου Γουλιέλμου Β'.¹⁰⁶ Το θέμα του Duport είναι από τη συλλογή *Έξι σονάτες για βιολοντσέλο*, opus 4, η οποία δημοσιεύτηκε αργότερα (1802-1806) στο Παρίσι. Στον προσωπικό κατάλογο έργων του Mozart καταγράφονται μόνο έξι παραλλαγές. Από το γεγονός ότι ο Mozart έπαιξε το έργο στη βασιλική αυλή, πιθανολογείται ότι η *coda* και η πολύ δεξιοτεχνική 8^η παραλλαγή υπήρχαν ήδη στην πρώτη εκδοχή του έργου.¹⁰⁷ Το θέμα με τις 9 παραλλαγές εμφανίζεται στην έκδοση που πραγματοποιήθηκε από τους Artaria το 1792, μετά το θάνατο του Mozart.¹⁰⁸

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το θέμα είναι στην τονικότητα της Ρε-μείζονος με μετρική αγωγή 3/4. Η δομή του είναι τριμερής, με το πρώτο τμήμα να αποτελεί μία περίοδο οκτώ μέτρων. Η τετράμετρη πρώτη φράση ολοκληρώνεται με μία ατελή πτώση στο μ. 4 και μετά την επανάληψή της καταλήγουμε σε τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 8. Η μελωδία είναι απλή και η συνοδεία συντίθεται από σπασμένες συγχορδίες.

Ακολουθεί ένα μεσαίο τμήμα που αποτελείται από τέσσερα δίμετρα. Μία δίμετρη ιδέα στη δεσπόζουσα, με συγχορδιακή γραφή και αρπισμούς, επαναλαμβάνεται στην τονική. Στο μ. 13 επανέρχεται η αρχική συνοδεία και το μ. 14 αποτελεί την επανάληψή του. Μετά την μισή πτώση στο μ. 16, έρχεται η επαναφορά του αρχικού τμήματος, ελαφρώς παραλλαγμένη. Όλες οι πτωτικές διαδικασίες γίνονται με τη μεσολάβηση του πτωτικού έξι-τέσσερα.

¹⁰⁶ Köchel, ό.π., σ. 647. Ο βασιλιάς της Πρωσίας Φρειδερίκος Γουλιέλμος Β' έτρεφε μεγάλη εκτίμηση στον Mozart και την μουσική του. Έτσι, ο Mozart είχε μεγάλες προσδοκίες από την επίσκεψή του στο Βερολίνο. Από την άλλη, υπάρχουν περισσότερο ή λιγότερο ανεκδοτολογικές ιστορίες που δείχνουν ότι ο Mozart συνάντησε κάθε είδους αντίσταση από τους άλλους μουσικούς στην βασιλική αυλή. Πάνω απ' όλα, ο ίδιος φαίνεται να προκάλεσε τη δυσπιστία του εμφανώς αυταρχικού και δολοπλόκου Duport. Σε κάθε περίπτωση, οι σχέσεις μεταξύ των δύο παρέμειναν εξαιρετικά ψυχρές, παρά τις παραλλαγές Κ. 573 που ο Mozart έγραψε πάνω σε ένα μενουέτο του Duport. Στις επιστολές του, εξ άλλου, ο Mozart αποφεύγει να αναφερθεί στον τσελίστα. Βλ. Abert, ό.π., σ. 1159.

¹⁰⁷ Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 125.

¹⁰⁸ Fischer, "Zum vorliegenden Band", ό.π., σ. xi.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Στην πρώτη παραλλαγή, το θέμα παραλλάσσεται με περάσματα δεκάτων έκτων. Στο πρώτο τμήμα, η συνοδεία είναι παρόμοια με αυτή του θέματος, με εξαίρεση τα γεμίσματα των τομών (μ. 4 και 8), τα οποία γίνονται μόνο από το δεξί χέρι. Η συγκεκριμένη συνοδεία χρησιμοποιείται και στο υπόλοιπο της παραλλαγής.

Στην δεύτερη παραλλαγή, τα δέκατα έκτα μεταφέρονται στο αριστερό χέρι. Η συνοδεία των μ. 1-2 και 5-6 είναι πανομοιότυπη. Στο αρμονικό υπόβαθρο των πτώσεων χρησιμοποιούνται οι συγχορδίες νι και ii⁶₅, με το αριστερό χέρι να συνοδεύει με αρπισμούς. Στα μ. 9-12, η συνοδεία συντίθεται από κλίμακες δεκάτων έκτων.

Στο πρώτο και το τρίτο τμήμα της παραλλαγής 3, το θέμα παραλλάσσεται με αρπισμούς δεκάτων έκτων που μοιράζονται και στα δύο χέρια. Στα μ. 13-14 τα δέκατα έκτα περιορίζονται μόνο στο δεξί χέρι. Η κατάληξη στη δεσπόζουσα στα μ. 15-16 γίνεται ομοφωνικά με αρπισμούς και σπασμένες συγχορδίες, ενώ το αρμονικό υπόβαθρο είναι παρόμοιο με αυτό της παραλλαγής 2. Η ατελής πτώση του μ. 4 έχει αντικατασταθεί από μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.

Το θέμα στην τέταρτη παραλλαγή παραλλάσσεται με τρίηχα ογδόων, τα οποία κινούνται παράλληλα σε διαστήματα τρίτης και έκτης. Στα μ. 5-6, τα τρίηχα μεταφέρονται στο αριστερό χέρι, ενώ οι πτωτικές διαδικασίες γίνονται με τη μεσολάβηση της συγχορδίας της επιτονικής. Στα μ. 13-16 παρουσιάζεται έντονη χρωματικότητα, ενώ στο μ. 16 καταλήγουμε στη μισή πτώση με την αρμονική ακολουθία I – ii⁶ – vii⁷/V – V.

Στην πέμπτη παραλλαγή χρησιμοποιούνται δεξιοτεχνικά περάσματα με διάφορες ρυθμικές αξίες. Στις πτωτικές διαδικασίες του πρώτου και του τρίτου τμήματος, το αρμονικό υπόβαθρο είναι παρόμοιο με αυτό της παραλλαγής 3, ενώ στα μ. 2, 6, 18 και 22 έχει χρησιμοποιηθεί η συγχορδία της επιδεσπόζουσας. Στο μεσαίο τμήμα είναι χαρακτηριστική η ομοφωνική κίνηση των χεριών, κυρίως στο μ. 15 που οδηγεί στη μισή πτώση. Στις πέντε πρώτες παραλλαγές, το πρώτο και το τρίτο τμήμα παραλλάσσονται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο.

Η αρκετά δεξιοτεχνική παραλλαγή 6 είναι στον αντίθετο τρόπο. Στο πρώτο τμήμα, η αρμονία είναι αντίστοιχη με αυτήν του αρχικού θέματος. Το γεγονός ότι η μελωδία στα δύο τετράμετρα παραλλάσσεται διαφορετικά, αλλά και η διαμόρφωση δύο παρεμφερών τέλειων πτώσεων στα μ. 3-4 και 7-8, έχουν ως αποτέλεσμα την αποδυνάμωση της περιοδικής δομής του πρώτου τμήματος. Ενώ στα μ. 17-20 η

μελωδία παραλλάσσεται πανομοιότυπα με τα μ. 1-4, στο τελευταίο τετράμετρο παρουσιάζεται μία διαφορετική παραλλαγή σε σχέση με τα μ. 5-8, με σημαντικότερη αρμονική αλλαγή αυτή της χρησιμοποίησης μίας ναπολιτάνικης συγχορδίας στο μ. 22.

Στα δύο πρώτα μέτρα της έβδομης παραλλαγής, η μελωδία παραλλάσσεται από την ανώτερη φωνή με εναλλασσόμενες οκτάβες δεκάτων έκτων. Η πτωτική διαδικασία των μ. 3-4 υποστηρίζεται αρμονικά όπως και στην παραλλαγή 3. Στα μ. 5-6 οι οκτάβες μεταφέρονται στο αριστερό χέρι και η πτωτική διαδικασία πραγματοποιείται με την αρμονική διαδοχή $IV^6 - I_4^6 - V^7 - I$. Στα μ. 9-12 η γραφή είναι παρόμοια με τα μ. 1-2, ενώ στο δεύτερο τετράμετρο του μεσαίου τμήματος (μ. 13-16) τα δέκατα έκτα μεταφέρονται και πάλι στο αριστερό χέρι. Η επαναφορά του πρώτου τμήματος είναι πανομοιότυπη.

Στην δεξιοτεχνική παραλλαγή 8, η χρονική αγωγή μετατρέπεται σε *Adagio*. Η ατελής πτώση των μ. 3-4 μετατρέπεται σε τέλεια, ενώ η παραλλαγή του δευτέρου τετραμέτρου είναι λίγο διαφορετική από του πρώτου. Στα μ. 13-14 του μεσαίου τμήματος, η αρμονία περιλαμβάνει εναλλαγές των συγχορδιών της τονικής και της υποδεσπόζουσας. Στην επαναφορά του αρχικού τμήματος, το δεύτερο τετράμετρο διαμορφώνεται με ανιόντα δεξιοτεχνικά περάσματα και καταλήγει στην τελική πτώση με την αρμονία του αρχικού θέματος.

Στην ένατη και τελευταία παραλλαγή έχουμε αλλαγή της μετρικής αγωγής σε 2/4 και της χρονικής σε *Allegro*. Το μελωδικό περίγραμμα του βασικού θέματος αλλοιώνεται σημαντικά. Η ατελής πτώση των μ. 3-4 γίνεται χωρίς τη μεσολάβηση του πτωτικού έξι-τέσσερα, ενώ για μία ακόμη φορά η παραλλαγή του τρίτου τμήματος είναι πανομοιότυπη με του πρώτου.

Από το μ. 25 ξεκινάει μία *coda*, που περιλαμβάνει μία ελεύθερη ανάπτυξη του καταληκτικού υλικού της τελευταίας παραλλαγής και μία τελική αναδρομή στο αρχικό θέμα. Με το υλικό των μ. 23-24 δημιουργούνται τρία δίμετρα (μ. 25-30) με αρμονικές αναφορές στις συγχορδίες της υποδεσπόζουσας και της διπλής δεσπόζουσας, που οδηγούν σε ένα δεξιοτεχνικό πέραςμα 21 μέτρων στη δεσπόζουσα, το οποίο στο μ. 50 περιλαμβάνει και μία παροδική αλλαγή της χρονικής αγωγής σε *Adagio*. Ακολούθως, η χρονική και η μετρική αγωγή του αρχικού θέματος αποκαθίστανται και στο μ. 51 αναπτύσσεται υλικό βασισμένο στο πρώτο τμήμα του, το οποίο είναι ελαφρώς παραλλαγμένο σε σχέση με την πρότυπη εκδοχή. Η πτωτική

διαδικασία επαναλαμβάνεται άλλες δύο φορές στα μ. 59-62 και το έργο επισφραγίζεται με τις συγχορδίες της δεσπόζουσας και της τονικής.

8 παραλλαγές για πληκτροφόρο πάνω στο “Ein Weib ist das herrlichste Ding”, σε Φα-μείζονα, Κ. 613

Το έργο βρίσκεται καταχωρημένο στον προσωπικό κατάλογο έργων του Mozart χωρίς ακριβή ημερομηνία. Έχει τοποθετηθεί μεταξύ των έργων Κ. 612 (με ημερομηνία 8 Μαρτίου 1791) και Κ. 614 (με ημερομηνία 12 Απριλίου 1791), οπότε το πιθανότερο είναι να γράφτηκε στη Βιέννη το Μάρτιο του 1791.¹⁰⁹ Ο Emanuel Schikaneder¹¹⁰ ανέβασε στις 12 Ιουλίου του 1789 στη Βιέννη μία φάρσα (Posse)¹¹¹ με τίτλο *Der dumme Gärtner aus dem Gebürge oder die zween Anton entnommen*, σε μουσική του Benedikt Schack.¹¹² Στο δεύτερο μέρος αυτής της φάρσας ακουγόταν το τραγούδι “Die verdeckten Sachen” («Τα κρυμμένα πράγματα»), σε μουσική του Schack και κείμενο του Schikaneder, το οποίο χρησιμοποίησε ο Mozart στις παραλλαγές του. Φαίνεται ότι ο Mozart έγραψε τη μελωδία από μνήμης.¹¹³ Το πρωτότυπο χειρόγραφο, που τώρα βρίσκεται στο Ωδείο “Luigi Cherubini” της Φλωρεντίας, δείχνει ότι ο Mozart έχει χρησιμοποιήσει από αυτό το τραγούδι όχι μόνο τη φωνητική μελωδία αλλά και την εισαγωγή.¹¹⁴

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Το θέμα της τελευταίας ανεξάρτητης σειράς παραλλαγών του Mozart είναι στην τονικότητα της Φα-μείζονος, με μετρική αγωγή 3/4 και χρονική αγωγή *Moderato*. Το θέμα ξεκινάει με μία οκτάμετρη περίοδο, χωρίς επανάληψη. Η βασική ιδέα καταλήγει αρχικά σε μία μισή πτώση στο μ. 4 και μετά την επανάληψή της κλείνει το οκτάμετρο με μία τέλεια πτώση στο μ. 8. Πρόκειται ουσιαστικά για την εισαγωγή του θέματος.

¹⁰⁹ Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 135.

¹¹⁰ Δραματουργός, θεατρικός σκηνοθέτης, ηθοποιός, τραγουδιστής και συνθέτης, ο οποίος από το 1780 ανέπτυξε φιλικές σχέσεις με την οικογένεια Mozart. Βλ. Peter Branscombe και David J. Buch, “Schikaneder, Emanuel (Johann Joseph [Baptist])”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/44709>.

¹¹¹ Στη Βιέννη, ο όρος “Posse mit Gesang” αφορούσε σε μια φάρσα με τραγούδια. Βλ. Peter Branscombe, “Posse”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/22173>.

¹¹² Αυστριακός τενόρος, συνθέτης και φλαουτίστας. Υπήρξε στενός φίλος του Mozart, ο οποίος συνέθεσε μάλιστα και μουσική για κάποια θεατρικά έργα του Schack. Βλ. Peter Branscombe και David J. Buch, “Schack, Benedikt”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/24728>.

¹¹³ Köchel, ό.π., σ. 697.

¹¹⁴ Fischer, *Kritischer Bericht*, ό.π., σ. 135.

Το πρώτο τμήμα, στα μ. 9-16, αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις. Στα μ. 11-12 φτάνουμε σε μία μισή πώση με αρμονία I – vi – ii⁶ – V. Ακολουθεί μια συνέχιση που επικεντρώνεται στην συγχορδία της υποδεσπόζουσας και μία τέλεια πώση με τη μεσολάβηση του πτωτικού έξι-τέσσερα.

Το τμήμα που περιλαμβάνει τα μέτρα 17-44 δεν φέρει σημεία επανάληψης. Ένα τετράμετρο στη δεσπόζουσα (μ. 17-20) επαναλαμβάνεται αμέσως μετά μία οκτάβα ψηλότερα (μ. 21-24). Ακολουθεί ένα πέρασμα οκτώ μέτρων, στο οποίο οι φωνές κινούνται ανοδικά σε ταυτοφωνία. Το μόρφωμα αυτό καταλήγει, μέσω της διπλής δεσπόζουσας, στη δεσπόζουσα στο μ. 32. Μία μοναδική πτυχή του θέματος είναι το σύντομο δεξιοτεχνικό πέρασμα στο μ. 32 με την ένδειξη *a piacere*,¹¹⁵ το οποίο λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα για την επαναφορά του πρώτου τμήματος, η οποία όμως επεκτείνεται κατά τέσσερα μέτρα. Στο μ. 40, η τέλεια πώση αντικαθίσταται από μία ατελή και το θέμα κλείνει με την επανάληψη των τελευταίων τεσσάρων μέτρων και την τέλεια πώση στο μ. 44. Έτσι, θεωρώντας την εισαγωγή ως ένα ξεχωριστό τμήμα, το υπόλοιπο θέμα ακολουθεί μία τριμερή δομή, με διευρυμένη την επαναφορά του πρώτου τμήματος.¹¹⁶

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Η πρώτη παραλλαγή είναι η μόνη στην οποία η εισαγωγή παρατίθεται απaráλλαχτη. Η μελωδία του υπόλοιπου θέματος παραλλάσσεται με μελωδικά περάσματα ογδών. Στο πρώτο τμήμα χρησιμοποιούνται αρπισμοί, μελωδικά γυρίσματα και σπασμένες συγχορδίες, ενώ στο μ. 14 η συγχορδία της υποδεσπόζουσας έχει αντικατασταθεί από την συγχορδία της επιτονικής σε πρώτη αναστροφή. Στην παραλλαγή της μελωδίας των μ. 25-32, τα χρωματικά περάσματα ογδών εναλλάσσονται με ένα συγκοπτόμενο ρυθμικό σχήμα, ενώ η γραφή για το αριστερό χέρι είναι πανομοιότυπη με αυτήν του αρχικού θέματος. Το δεξιοτεχνικό πέρασμα του μ. 32 έχει μετατραπεί σε ένα τετράμετρο στη δεσπόζουσα, ενώ η μετέπειτα επαναφορά παρουσιάζει πολύ μικρές αλλαγές.

Η εισαγωγή στην δεύτερη παραλλαγή έχει παραλλαχθεί κυρίως όσον αφορά στο δεύτερο τετράμετρο (μ. 5-8) με την χρησιμοποίηση τριήχων ογδών. Στην υπόλοιπη παραλλαγή τα όγδοα έχουν μεταφερθεί στο αριστερό χέρι. Στο πρώτο τμήμα, η

¹¹⁵ Μια ένδειξη ότι ο εκτελεστής έχει την διακριτική ευχέρεια να αποδώσει κατά βούληση το τμήμα στο οποίο αυτή αναφέρεται. Βλ. George Grove και David Fallows, “A piacere”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/01085>.

¹¹⁶ Για τη διευρυμένη επαναφορά του πρώτου τμήματος μιας τριμερούς δομής, βλ. Carlin, ό.π., σ. 84.

μελωδία έχει παραλλαχθεί ελάχιστα, με το αριστερό χέρι να συνοδεύει με περάσματα ογδών. Στα μ. 17-24 η μελωδία είναι απaráλλαχτη, ενώ στα υπόλοιπα μέτρα μέχρι την κορώνα (μ. 25-32) το αριστερό χέρι κινείται παράλληλα με την ανώτερη φωνή με εναλλασσόμενες οκτάβες ογδών. Το συνδετικό πέρασμα προς την επαναφορά του πρώτου τμήματος γίνεται στα μ. 33-35 με ένα πέρασμα ογδών στο αριστερό χέρι. Η παραλλαγή του τρίτου τμήματος (μ. 36-47) είναι πανομοιότυπη με αυτήν του πρώτου, με τη διαφορά ότι η ατελής πτώση (μ. 42-43) έχει μετατραπεί σε απατηλή, με τη μεσολάβηση της συγχορδίας της διπλής δεσπόζουσας.

Στην τρίτη παραλλαγή, οι αλλαγές στην εισαγωγή εντοπίζονται και πάλι στο δεύτερο τετράμετρο. Συγκεκριμένα, στα μ. 5-6 η μελωδία μεταφέρεται στο αριστερό χέρι και η ανώτερη φωνή συνοδεύει σε ταυτοφωνία μία οκτάβα ψηλότερα. Στο πρώτο τμήμα, η μελωδία παραλλάσσεται με τρίηχα ογδών (εκτός από το μ. 13, όπου επιταχύνεται με δέκατα έκτα). Στο μ. 14 εμφανίζεται η συγχορδία της επιτονικής, όπως και στις δύο προηγούμενες παραλλαγές. Στα μ. 17-20 η μελωδία παραλλάσσεται με τρίηχα ογδών, τα οποία στην επανάληψη (μ. 21-24) μεταφέρονται στο αριστερό χέρι, καθώς η μελωδία στην ανώτερη φωνή μένει απaráλλαχτη σε σχέση με το αρχικό θέμα. Στα μ. 25-32, η συνοδεία είναι αυτή που δεν παραλλάσσεται και τα τρίηχα ογδών έχουν μεταφερθεί στο δεξί χέρι. Τα μέτρα 33-35 αποτελούν, όπως και στην προηγούμενη παραλλαγή, το συνδετικό πέρασμα για το σχεδόν απaráλλαχτο τρίτο τμήμα.

Στην παραλλαγή 4 η μελωδία παραλλάσσεται ελάχιστα, ενώ – εκτός από την εισαγωγή – η συνοδεία συντίθεται από φιγούρες δεκάτων έκτων. Οι αλλαγές στην εισαγωγή εντοπίζονται και πάλι στα μ. 5-6, όπου αυτή τη φορά η ανώτερη φωνή συνοδεύει με εκφυγές δεκάτων έκτων την μελωδία που έχει μεταφερθεί στο αριστερό χέρι. Στο πρώτο αλλά και στο δεύτερο τμήμα, το αριστερό χέρι συνοδεύει με αρπισμούς και σπασμένες συγχορδίες. Στα μ. 25-32 παρουσιάζεται έντονη χρωματικότητα στη συνοδεία, ενώ το συνδετικό πέρασμα προς το τρίτο τμήμα είναι και πάλι τρίμετρο. Η ατελής πτώση κατά την επαναφορά του πρώτου τμήματος (μ. 42-43) έχει μετατραπεί σε απατηλή (όπως και στην παραλλαγή 2), με τονικοποίηση της συγχορδίας της επιδεσπόζουσας από μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης. Στο μ. 45 παρουσιάζεται αυξημένη χρωματικότητα, καθώς το πτωτικό έξι-τέσσερα προσεγγίζεται από δύο διαδοχικές συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης.

Στην εισαγωγή της παραλλαγής 5, η κατώτερη φωνή μιμείται τη μελωδία με διαφορά φάσης ενός τετάρτου στα μ. 1-2, ενώ στα μ. 5-6 οι ρόλοι των φωνών

αντιστρέφονται. Η ρυθμική αξία που χρησιμοποιείται σε αυτήν την παραλλαγή είναι τα δέκατα έκτα, όπως και στην προηγούμενη. Εξαιρουμένων των μ. 17-24, όπου οι δύο φωνές κινούνται ομοφωνικά με διαστήματα δεκάτης, η υπόλοιπη παραλλαγή μπορεί να θεωρηθεί μία αντιστροφή της προηγούμενης. Η μελωδία εκτίθεται στην κατώτερη φωνή ελάχιστα παραλλαγμένη, ενώ το δεξί χέρι συνοδεύει με περάσματα δεκάτων έκτων. Στα μ. 25-32 το δεξί χέρι αναπτύσσει αρπισμούς δεκάτων έκτων, ενώ στο συνδετικό πέρασμα των μ. 33-36 παρουσιάζεται έντονη χρωματικότητα και στη συγχορδία της δεσπόζουσας προστίθεται τελικά και η έβδομη βαθμίδα (στα μ. 35-36). Το αρμονικό υπόβαθρο των πέντε τελευταίων μέτρων της παραλλαγής 5 είναι πανομοιότυπο με αυτό των αντίστοιχων μέτρων της παραλλαγής 4.

Αν και η παραλλαγή 6 είναι στον αντίθετο τρόπο, η εισαγωγή παραλλάσσεται στην αρχική (μείζονα) τονικότητα. Η μελωδία της παραλλάσσεται με τρίλιες και αποτζιατούρες στο δεξί χέρι, ενώ το αριστερό χέρι παίζει όγδοα και ισοκρατεί στην πέμπτη βαθμίδα. Στο πρώτο τμήμα, η μελωδία παραλλάσσεται με ένα συγκοπτόμενο ρυθμικό σχήμα, καθώς το αριστερό χέρι συνοδεύει με αρπισμούς τετάρτων. Στο δεύτερο τμήμα, το κύριο χαρακτηριστικό είναι η έντονη χρωματικότητα. Στα μ. 25-28 η κατώτερη φωνή μιμείται τη μελωδία, ενώ από το μ. 29 οι φωνές κινούνται ομοφωνικά μέχρι την κατάληξη στη δεσπόζουσα στο μ. 32. Μετά το συνδετικό πέρασμα των μ. 33-34, στα μ. 41-42 έχουμε και πάλι απατηλή πτώση, χωρίς όμως τονικοποίηση της συγχορδίας της έκτης βαθμίδας. Όπως και στις δύο προηγούμενες παραλλαγές, στα τελευταία μέτρα (μ. 43-44) εμφανίζονται και πάλι συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης που οδηγούν στην συγχορδία της τονικής σε δεύτερη αναστροφή. Αυτή τη φορά η αρμονία είναι λιγότερο πυκνή, με αποτέλεσμα τα τέσσερα τελευταία μέτρα να έχουν διαφορετικό αρμονικό υπόβαθρο σε σχέση με το αρχικό θέμα.

Στην έβδομη παραλλαγή, η εισαγωγή παραλλάσσεται με εναλλασσόμενες οκτάβες δεκάτων έκτων, οι οποίες στα μ. 1-2 εντοπίζονται στην ανώτερη φωνή και στα μ. 5-6 μεταφέρονται στο αριστερό χέρι. Αμέσως μετά η χρονική αγωγή μετατρέπεται σε *Adagio*. Στο πρώτο τμήμα παραμένουν οι ενδείξεις επανάληψης, αλλά στο δεύτερο τμήμα υπάρχει αλλοίωση στη δομή της παραλλαγής. Τα δύο οκτάμετρα που προηγούνται της επαναφοράς του πρώτου τμήματος έχουν συρρικνωθεί κατά το ήμισυ και στα μ. 21-23 παρουσιάζεται έντονη χρωματικότητα. Στο συνδετικό πέρασμα προς το τρίτο τμήμα, που εκτείνεται σε δύο μέτρα, εμφανίζεται η συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, όπως και στην παραλλαγή 5. Στο μ. 28, οι συγχορδίες

της επιδεσπόζουσας και της επιτονικής τονικοποιούνται, πράγμα το οποίο συμβαίνει και με την συγχορδία της επιδεσπόζουσας στο μ. 33 (απατηλή πτώση). Το αρμονικό υπόβαθρο των τεσσάρων τελευταίων μέτρων είναι πανομοιότυπο με αυτό των μ. 30-33.

Η όγδοη και τελευταία παραλλαγή της σειράς είναι μία *παραλλαγή χαρακτήρος*. Η μετρική της αγωγή είναι 2/4, η χρονική της αγωγή είναι *Allegro* και δεν υπάρχουν πουθενά σημεία επανάληψης. Στην παραλλαγή αυτή δεν προτάσσεται η εισαγωγή και έτσι ο Mozart ξεκινά να παραλλάσσει απευθείας από το μ. 9 του αρχικού θέματος. Στο πρώτο τμήμα, η μελωδία παραλλάσσεται με ένα συγκοπτόμενο ρυθμικό σχήμα, ενώ είναι χαρακτηριστική η αλλαγή δυναμικής από *piano* σε *forte* από το ένα τετράμετρο στο άλλο. Στην καταγεγραμμένη επανάληψη της πτωτικής διαδικασίας της τέλειας πτώσης (μ. 15-16), η συγχορδία G^6_4 τονικοποιείται από μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης στο προηγούμενο μέτρο. Στο μεσαίο αντιθετικό τμήμα, η μελωδία παραλλάσσεται με μελωδικά περάσματα δεκάτων έκτων. Στο μ. 32 ξεκινάει το συνδετικό πέρασμα προς το τρίτο τμήμα. Το εξάμετρο 32-37 με τα δέκατα έκτα από το δεξί χέρι επαναλαμβάνεται δύο οκτάβες χαμηλότερα από το αριστερό και καταλήγει στο μ. 42 στη συγχορδία της δεσπόζουσας με την έβδομη στο μπάσο. Έπειτα, το συνδετικό πέρασμα συνεχίζεται από το δεξί χέρι μέχρι τα μ. 48-49, προεκτείνοντας ακόμη περισσότερο την δεσπόζουσα.

Το πρώτο οκτάμετρο, μέχρι την ατελή πτώση στο μ. 57, αποτελεί πιστή επαναφορά των μ. 1-8. Ακολουθούν τα μ. 58-59 (= μ. 13-14), τα οποία όμως καταλήγουν στο μ. 60 στην συγχορδία της τονικής του ελάσσονος τρόπου σε δεύτερη αναστροφή. Από το σημείο αυτό και μέχρι το μ. 90, η παραλλαγή διευρύνεται με έναν ελεύθερο τρόπο. Ο φθόγγος λα-ύφεση χρησιμοποιείται ως θεμέλιος της δεσπόζουσας της έκτης βαθμίδας του ελάσσονος τρόπου και στα μ. 64-65 παρατίθενται τα δύο πρώτα μέτρα του πρώτου τμήματος στην Ρε-ύφεση-μείζονα. Η μελωδία αρχικά βρίσκεται στο αριστερό χέρι και ακολούθως επαναλαμβάνεται δύο φορές από το δεξί χέρι, σε ψηλότερες ηχητικές περιοχές. Στην δεύτερη επανάληψη (μ. 68-69) προστίθεται η ένδειξη *crescendo* και από το μ. 70, με την ένδειξη *forte*, ακολουθεί ακόμα ένα οκτάμετρο με μελωδικά περάσματα δεκάτων έκτων, μέχρι την κορώνα με τη συγχορδία G^6_4 της αρχικής (μείζονος) τονικότητας. Αρχικά, το αριστερό χέρι συνοδεύει με άλματα τετάρτης καθαρής, παραπέμποντας εμμέσως στην κεφαλή του θέματος, ενώ στα μ. 74-77 οι φωνές κινούνται ομοφωνικά, δημιουργώντας μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης. Ο Mozart συνεχίζει τα δεξιότεχνικά περάσματα

των δεκάτων έκτων για έντεκα ακόμα μέτρα, μέχρι την δεύτερη κορώνα στο μ. 89 με τη συγχορδία της δεσπόζουσας.

Από το μ. 91 και μέχρι το τέλος του έργου, η παραλλαγή ολοκληρώνεται με μία *coda* με σαφείς αναφορές στην εισαγωγή, στο πρώτο τμήμα και στο καταληκτικό τετράμετρο του αρχικού θέματος. Η εισαγωγή, που δεν είχε εκτεθεί μέχρι τώρα στην τελευταία παραλλαγή, εμφανίζεται στο μ. 91 με την αρχική μετρική αγωγή των 3/4. Στα μ. 91-94 παρατίθεται μόνο το πρώτο τετράμετρο της εισαγωγής, που καταλήγει στη συγχορδία της επιτονικής σε πρώτη αναστροφή. Τα μ. 95-96 αποτελούν τη μεταφορά των μ. 91-92 στο αρμονικό περιβάλλον της επιτονικής. Μετά από τέσσερα ακόμα μέτρα, καταλήγουμε στην συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης σε πρώτη αναστροφή στο μ. 101.

Στα μ. 102-110, ο Mozart αντιπαραθέτει αντιστικτικά τα δύο πρώτα μέτρα της εισαγωγής και του πρώτου τμήματος του θέματος. Στο μ. 107 εμφανίζεται και πάλι η ένδειξη *crescendo* και δύο μέτρα αργότερα οι φωνές αρχίζουν να κινούνται ομοφωνικά με *forte*. Με μία ανιούσα αρμονική διαδοχή φτάνουμε για μία ακόμη φορά, στο μέτρο 113, στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Τα μ. 115-120 αποτελούν μία ελαφρώς παραλλαγμένη επανάληψη των μ. 54-59 της 8^{ης} παραλλαγής, που όμως και πάλι δεν οδηγούν στην τελική πτώση. Έπειτα από άλλο ένα *crescendo*, παρατίθενται δύο ακόμα φορές τα δύο πρώτα μέτρα της εισαγωγής, για να φτάσουμε στην τελική πτώση στο μ. 127. Το έργο ολοκληρώνεται με δύο χρωματικά περάσματα στο δεξί χέρι, που συνοδεύονται από διαδοχές της δεσπόζουσας και της τονικής, με την ένδειξη *piano*.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τα θέματα

Στην πλειονότητά τους, τα θέματα που επιλέγει ο Mozart για τις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών για πληκτροφόρο έχουν κοινά χαρακτηριστικά με τα περισσότερα έργα σε μορφή παραλλαγών της περιόδου: πρόκειται για διμερείς είτε τριμερείς δομές, δανεισμένες ή πρωτότυπες.¹¹⁷ Από τις 19 ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart, οι 16 βασίζονται σε δανεισμένα θέματα, 2 είναι γραμμένες πάνω σε πρωτότυπα θέματα, ενώ η προέλευση του τύπου γκαβόττας θέματος της σειράς παραλλαγών K. 500 δεν μπορεί να προσδιοριστεί, χωρίς να αποκλείεται η περίπτωση να έγραψε ο ίδιος ο Mozart το θέμα αυτό.

Τα πρωτότυπα θέματα παραλλαγών του Mozart μένουν σε μία πιο συμβατική τροχιά. Σπάνια επιλέγει να γράψει ένα θέμα υπό μορφή μενουέτου, αφού φαίνεται να θεωρεί ότι η πρακτική αυτή, που βρισκόταν σε άνθιση κατά τις δεκαετίες του 1760 και του 1770, ήταν πλέον ξεπερασμένη.¹¹⁸ Οι ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών που βασίζονται σε πρωτότυπα θέματα έχουν επίσης κάποια σχέση με μεγαλύτερα έργα. Η σειρά παραλλαγών K. 501 για πληκτροφόρο – 4 χέρια σχετίζεται με το *Allegro για πληκτροφόρο – 4 χέρια* K. 497a/357, ενώ το αυτόγραφο χειρόγραφο της σειράς K. 547b/54 αντιστοιχεί στην παρτιτούρα του πληκτροφόρου από το τρίτο μέρος της *Σονάτας για πληκτροφόρο και βιολί* K. 547.

Τα περισσότερα από τα θέματα που δανείστηκε ο Mozart ανήκουν σε κάποιο θεατρικό είδος. Τέσσερα από αυτά (K. 173c/180, K. 374c/352, K. 416e/398 και K. 454a/460) προέρχονται από ιταλικές και γαλλικές όπερες, ενώ χρησιμοποιήθηκαν θέματα και από άλλα παρεμφερή είδη, όπως γαλλική κωμωδία με τραγούδια (K. 299a/354 και K. 315d/264), γαλλικό vaudeville (K. 300f/353), γερμανική μουσική κωμωδία (K. 455) και φάρσα (K. 613). Ο Mozart επέλεγε συνεχόμενα τμήματα από τα φωνητικά κομμάτια ή δημιουργούσε θέματα χρησιμοποιώντας τμήματά τους κατά βούληση.

Πέντε από τα θέματα των σειρών παραλλαγών αποτελούν δημοφιλή τραγούδια, που δεν είχαν σχέση με κάποιο άλλο συγκεκριμένο είδος. Τα θέματα των δύο πρώτων έργων (K. 24 και K. 25) είναι ολλανδικά τραγούδια, ενώ οι σειρές K. 300e/265 για σόλο πληκτροφόρο και οι K. 374a/359 και K. 374b/360 για πληκτροφόρο και βιολί

¹¹⁷ Βλ. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 198.

¹¹⁸ Ο.π.

βασίζονται σε γαλλικά τραγούδια. Τέλος τα θέματα των έργων K. 189a/179 και K. 573 είναι μενουέτα από μεγαλύτερα έργα ενόργανης μουσικής.

Εκτός από το θέμα της σειράς K. 374b/360 που είναι στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος, όλα τα υπόλοιπα είναι σε μείζονα τονικότητα. Η μετρική αγωγή των θεμάτων είναι δίσημη ή τρίσημη, ενώ η χρονική αγωγή (σε όσα έργα καταγράφεται) είναι ως επί το πλείστον γρήγορη. Πολλά από τα θέματα προέρχονταν από την περιοχή στην οποία βρισκόταν ο Mozart όταν έγραφε τις παραλλαγές. Οι δύο πρώτες σειρές, που γράφτηκαν στην Ολλανδία, βασίζονταν σε ολλανδικά τραγούδια. Τα έργα που γράφτηκαν το διάστημα 1778-1781 (7 σειρές παραλλαγών) ήταν πάνω σε θέματα γαλλικής προέλευσης, γεγονός το οποίο οφείλεται εν μέρει και στο ταξίδι του Mozart στο Παρίσι το 1778. Οι παραλλαγές πάνω σε ένα θέμα αποτελούσαν πρώτης τάξεως ευκαιρία για την ανάδειξη του δεξιοτεχνικού ταλέντου του Mozart στο πληκτροφόρο. Έτσι, τα θέματα επιλέγονταν προς τέρψιν του εκάστοτε κοινού και των συνθετών των θεμάτων, οι οποίοι είτε είχαν φιλικές σχέσεις με τον Mozart, είτε κατείχαν σημαντικές μουσικές θέσεις και θα μπορούσαν να τον βοηθήσουν στην επαγγελματική του εξέλιξη.

Τα θέματα των δεκαεπτά από τις δεκαεννέα ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart ακολουθούν διμερείς ή τριμερείς δομές. Το θέμα της σειράς παραλλαγών K. 613 ξεκινά με μία εισαγωγή, η οποία όμως δεν αλλοιώνει την ξεκάθαρη τριμερή δομή του, ενώ η δομή του θέματος της σειράς παραλλαγών K. 416e/398 δεν ανήκει σε κάποια από αυτές τις κατηγορίες. Η έκταση των θεμάτων διμερούς δομής είναι συνήθως 16 ή 18 μέτρα, ενώ στις τριμερείς δομές υπάρχουν θέματα με έκταση 12 μέτρων αλλά και θέματα με διπλάσια έκταση.¹¹⁹ Το μικρότερο σε έκταση θέμα (8 μέτρα) είναι το αγνώστου προελεύσεως θέμα της σειράς παραλλαγών K. 500, ενώ το θέμα της τελευταίας σειράς, K. 613, είναι το μεγαλύτερο, καθώς εκτείνεται σε 44 μέτρα. Για την έκταση ενός θέματος παραλλαγών έχουν εκφραστεί διάφορες απόψεις από θεωρητικούς. Ο E. D. von Rabenau, για παράδειγμα, θεωρεί ότι το θέμα των παραλλαγών πρέπει να είναι σύντομο και περιοδικό, σε διμερή ή τριμερή ασματική μορφή, ώστε να συγκρατείται στην μνήμη,¹²⁰ ενώ ο Prout αναφέρει ότι «το θέμα δεν

¹¹⁹ Ο Goetschius αναφέρει ότι «το θέμα σε μία μικρή μορφή παραλλαγών είναι συνήθως 16μετρο, διμερές ή κατ' αρχήν τριμερές, ενώ σε μία μεγάλη μορφή παραλλαγών μπορεί να εκτείνεται σε 20-24 μέτρα με τριμερή δομή, έστω και ημιτελή». Βλ. Percy Goetschius, *The larger forms of musical composition*, Schirmer Inc., New York 1915, σ. 58-59.

¹²⁰ Βλ. van Reijen, ό.π., σ. 16.

πρέπει να είναι ούτε πολύ μικρό ούτε πολύ μεγάλο, και στις περισσότερες περιπτώσεις αποτελείται από δύο οκτάμετρες φράσεις». ¹²¹

Περίπου στα μισά από τα θέματα της επιλογής του Mozart, το πρώτο τμήμα είναι μία περίοδος ή μία υβριδική δομή τεσσάρων, έξι ή οκτώ μέτρων. Σε ένα μεγάλο ποσοστό, τα θέματα αυτά περιέχουν ένα πρώτο τμήμα το οποίο κλείνει με πτώση στην αρχική τονικότητα. Στις περιπτώσεις που αποκλίνουν από αυτόν τον κανόνα, το πρώτο τμήμα καταλήγει με μία τέλεια πτώση στην δεσπόζουσα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του μοναδικού θέματος σε ελάσσονα τονικότητα της σειράς παραλλαγών K. 374b/360, όπου το πρώτο οκτάμετρο καταλήγει με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας. Το πρώτο τμήμα του θέματος της σειράς παραλλαγών K. 299a/354 είναι το μοναδικό που κλείνει με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα.

Στα περισσότερα από τα θέματα τα οποία ακολουθούν τριμερή δομή, η επαναφορά του πρώτου τμήματος είναι αυτούσια ή ελάχιστα παραλλαγμένη. Σε δύο σειρές παραλλαγών το πρώτο τμήμα επανέρχεται συνεπτυγμένο (K. 24 και K. 501), ενώ στη σειρά K. 613 το πρώτο τμήμα διευρύνεται στο τέλος κατά τέσσερα μέτρα. Η αντίθεση των μεσαίων τμημάτων στις τριμερείς δομές βασίζεται, στις περισσότερες περιπτώσεις, στον αρμονικό παράγοντα. Στα θέματα που ακολουθούν διμερείς δομές, η διμέρεια επικυρώνεται από τον συσχετισμό των πτωτικών διαδικασιών που ολοκληρώνουν το πρώτο και το δεύτερο τμήμα. Σε γενικές γραμμές, ακολουθείται ο κανόνας του Schoenberg, σύμφωνα με τον οποίο «τα θέματα συνίστανται σε στενά συσχετιζόμενες μοτιβικές μορφές μάλλον παρά σε απομεμακρυσμένες μεταξύ τους», ενώ από δομικής απόψεως οι υποδιαιρέσεις είναι σαφείς. ¹²²

Στην πλειονότητα των θεμάτων σημειώνονται επαναλήψεις και στα δύο τμήματα. Εξαιρεση αποτελούν τα θέματα των έργων K. 24 και K. 613, καθώς και τα δεύτερα τμήματα των θεμάτων στις σειρές παραλλαγών K. 25 και K. 416e/398. Κατά την εξέταση των θεμάτων εύκολα παρατηρείται μια οικονομία υλικού. Ο αριθμός των θεματικών στοιχείων είναι περιορισμένος και ακολουθεί την δομή του θέματος. ¹²³ Όπως άλλωστε επισημαίνει ο van Reijen, «η σημασία ενός θέματος παραλλαγών δεν έγκειται στην συγκεκριμενοποίηση μιας πολύ προσωπικής μουσικής ιδέας ενός συνθέτη, αλλά καθορίζεται από το επίπεδο της χρηστικότητας, δηλαδή από το κατά

¹²¹ Prout, ό.π., σ. 91.

¹²² Arnold Schoenberg, *Fundamentals of musical composition*, επιμ. Gerald Strang & Leonard Stein, Faber & Faber, London 1967, σ. 168.

¹²³ Βλ. Kennedy, ό.π., σ. 31.

πόσον η μελωδία (το διαστηματικό δηλαδή στοιχείο) μπορεί να αποτυπωθεί στην μνήμη του ακροατή καθώς και από την απλότητα με την οποία παρουσιάζεται το θέμα ως μία ενότητα (ή συμφραζόμενα) ικανή να επαναληφθεί, μελωδικώς και αρμονικώς ορισμένη και περιοδικώς διαρθρωμένη· μία “ωραία” [“πλούσια”] πραγμάτωση της μελωδίας θα την καθιστούσε αυτομάτως ακατάλληλη ως θέμα παραλλαγών (“μη λειτουργική”). Αυτά υποστηρίζονται και από θεωρητικούς της εποχής, όπως μεταξύ άλλων ο Koch, ο οποίος όμως αντί του όρου “θέμα” αναφέρεται σε “κύρια μελωδία” ή “Hauptsatz”». ¹²⁴

Στα περισσότερα θέματα η μελωδία είναι απλή, όσον αφορά στο ρυθμικό-μελωδικό της υπόβαθρο, και υποστηρίζεται από ακόμα μία φωνή, που στις περισσότερες περιπτώσεις ακολουθεί τη μελωδία ομοφωνικά. Σε κάποια θέματα (K. 300f/353, K. 454a/460 και K. 500) το αριστερό χέρι συνοδεύει με χαρακτηριστικό τρόπο, ανάλογο με την μετρική και ρυθμική αγωγή. Πιο πυκνή υφή παρατηρείται στα θέματα κάποιων έργων της περιόδου 1778-1781 (K. 299a/354, K. 300f/353, K. 374c/352). Σχετικά πυκνή είναι η υφή των πρωτότυπων θεμάτων των έργων K. 501 και K. 547b/54, στα οποία ο Mozart έχει γράψει μόνο από 5 παραλλαγές. Στα θέματα των σειρών K. 374a/359 και K. 374b/360 για πληκτροφόρο και βιολί, η μελωδία εκφέρεται από το πρώτο, με το βιολί να συνοδεύει.

Το αρμονικό περιεχόμενο των θεμάτων είναι πιο συχνά υποτυπώδες και η αρμονία κινείται κυρίως γύρω από την τονική και την δεσπόζουσα. Ο αρμονικός ρυθμός είναι αργός, με εξαίρεση τις πτωτικές διαδικασίες. ¹²⁵ Τέλος, σε πέντε από τα θέματα των παραλλαγών παρουσιάζονται κορώνες στο σημείο μεταξύ των δύο τελευταίων δομικών τμημάτων. Τα σημεία αυτά αξιοποιούνται ποικιλοτρόπως στις παραλλαγές.

Οι παραλλαγές

Ο αριθμός των παραλλαγών στις ανεξάρτητες σειρές του Mozart κυμαίνεται από 5 έως 12. Εξαιρώντας την σειρά K. 454a/460, της οποίας η μοναδική αυθεντική εκδοχή περιέχει μόνο δύο παραλλαγές, στα υπόλοιπα έργα ο αριθμός παραλλαγών που συναντάται συχνότερα (σε 6 έργα) είναι 12. Οι δύο σειρές στις οποίες το θέμα έχει γραφτεί από τον ίδιο τον Mozart είναι οι μοναδικές με 5 παραλλαγές. Στα περισσότερα έργα (13) ο αριθμός των παραλλαγών είναι ζυγός.

¹²⁴ Βλ. van Reijen, ό.π., σ. 20.

¹²⁵ Τούτο συμπίπτει με την άποψη του Schoenberg για το αρμονικό υπόβαθρο ενός θέματος παραλλαγών. Βλ. Schoenberg, ό.π., σ. 168.

Ο Schoenberg υποστηρίζει ότι ένα μακρύ και πολύπλοκο θέμα ακολουθείται από μικρό αριθμό παραλλαγών.¹²⁶ Ο κανόνας αυτός εφαρμόζεται εν μέρει στις παραλλαγές πάνω στα δύο πρωτότυπα θέματα του Mozart, τα οποία παρουσιάζουν μεγαλύτερη πολυπλοκότητα και στην υφή, αλλά κάποιες σειρές που βασίζονται σε αντίστοιχα θέματα περιέχουν μεγάλο αριθμό παραλλαγών (K. 299a/354, K. 374c/352 και K. 374b/360). Μεγάλος αριθμός παραλλαγών (12) εμφανίζεται σε σειρές των οποίων το θέμα είναι πολύ απλό, όπως οι K. 189a/179, K. 300e/265 και K. 500.

ΤΥΠΟΙ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ

Στις περισσότερες ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart μπορούμε να θεωρήσουμε το θέμα ως ένα σύμπλεγμα κάποιων συγκεκριμένων στοιχείων, καθένα από τα οποία, μεμονωμένα ή σε συνδυασμό, μπορεί να παραλλαχθεί.¹²⁷ Πολλοί θεωρητικοί στα γραπτά τους έχουν αναφέρει αυτήν την άποψη. Ο Viencenz θεωρεί ότι αυτά τα στοιχεία είναι τρία: α) η αρμονία στις τρεις βασικές της λειτουργίες (τονική, υποδεσπόζουσα, δεσπόζουσα) και την μετατροπική της κίνηση, β) η μελωδική γραμμή ως σύνδεση διαστημάτων, και γ) ο ρυθμός και το μέτρο.¹²⁸ Ο Goetschius, από την άλλη πλευρά, υποστηρίζει ότι «τα συστατικά στοιχεία του θέματος που επιδέχονται τροποποιήσεις είναι: α) η μελωδία, β) η αρμονική ακολουθία, γ) το μπάσο και δ) η γενική μορφή, δηλαδή το γενικό περίγραμμα του θέματος».¹²⁹ Τέλος, κατά τον Berry, «τρεις είναι οι βασικές παράμετροι που χρησιμεύουν ως αντικείμενα παραλλαγής: η δομή της επιφάνειας, η αρμονία και η μελωδία».¹³⁰

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, έχουν οριστεί διάφοροι τύποι παραλλαγών με ποικιλία ονομασιών. Ο τύπος που συναντάται στις περισσότερες παραλλαγές στα έργα του Mozart που μελετήθηκαν είναι αυτός στον οποίο ο συνθέτης επεμβαίνει στην μελωδία, την πιο σημαντική παράμετρο του θέματος. Η επέμβαση αυτή μπορεί να γίνει με διάφορους τρόπους. Ο πιο απλός είναι η παραλλαγή της μελωδικής γραμμής κατά τρόπον μελισματικό, που δεν τροποποιεί την ουσία της, παρά μόνο παρουσιάζει πυκνότερη την επιφάνειά της.¹³¹

¹²⁶ Ο.π.

¹²⁷ Αυτή είναι η άποψη του L. Hailparrn (*Variation Form from 1525 to 1750*, 1961) που αφορά γενικότερα στις σειρές παραλλαγών. Βλ. van Reijen, ό.π., σ. 18.

¹²⁸ Βλ. Viencenz, ό.π., σ. 195.

¹²⁹ Βλ. Goetschius, ό.π., σ. 60.

¹³⁰ Βλ. Berry, ό.π., σ. 303.

¹³¹ Ο Viencenz αναφέρει ότι ο τρόπος αυτός ονομάζεται *Variante*. Σχολιάζει δε, ότι πρόκειται για διαδικασία μάλλον μηχανιστική παρά παραγωγική και ότι η τεχνική αυτή ήταν αρχικά αυτονόητη στον αυτοσχεδιασμό καθώς και στην εκτέλεση της παλαιάς καταγεγραμμένης μουσικής. Βλ. Viencenz, ό.π., σ. 189-190.

Η μελωδία μπορεί επίσης να παραλλαχθεί με αυτό που η Sisman ονομάζει μέθοδο της *diminutio*, σύμφωνα με την οποία παραλλάσσεται με φθόγγους μικρότερης αξίας από αυτούς του θέματος, με ποικίλματα, αποτζιατούρες, προηγήσεις και διαβατικούς φθόγγους. Πέραν αυτού, στον καλλωπισμό της μελωδίας χρησιμοποιούνται διάφορα στολίδια, όπως τρίλιες και μελωδικά γυρίσματα, είτε μεμονωμένα είτε συνδυαστικά με τη μέθοδο της *diminutio*. Ο Viezenz διακρίνει μεταξύ της *ποικιλματικής* και της *μελωδικής παραλλαγής*. Στην πρώτη, η προσθήκη ποικιλμάτων, προηγήσεων, τριλιών κ.λπ. στην δεδομένη μελωδική γραμμή δημιουργεί ρυθμικά μοτίβα με κυρίαρχο χαρακτήρα. Η ποικιλματική παραλλαγή ανάγεται σε μελωδική με την συμβολή βημάτων ημιτονίου, χρωματικών περασμάτων και, γενικότερα, περασμάτων που αποσκοπούν στον ουσιώδη εμπλουτισμό της μελωδικής γραμμής του θέματος.¹³²

Σε όλες τις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών για πληκτροφόρο του Mozart, στις πρώτες παραλλαγές η μελωδία παραλλάσσεται με έναν από τους παραπάνω τρόπους, με πιο συχνό αυτόν της *diminutio*. Ανάλογα με τον αριθμό των παραλλαγών που περιέχει μία σειρά, παραλλαγές στις οποίες τροποποιείται η μελωδία του θέματος παρουσιάζονται περίπου μέχρι τα 2/3 της συνολικής έκτασης του έργου. Εξαιρέση αποτελούν οι τρεις πρώτες σειρές παραλλαγών, στις οποίες οι περισσότερες παραλλαγές είναι αυτού του τύπου. Σε αυτές τις σειρές παρουσιάζεται και μία παραλλαγή στην οποία οι φθόγγοι μικρότερης αξίας έχουν μεταφερθεί στη συνοδεία. Σε μεταγενέστερα έργα, ο Mozart συμπεριλαμβάνει τέτοιες παραλλαγές ανά ζεύγη, στα οποία οι αξίες των φθόγγων είναι παρόμοιες. Στις παραλλαγές αυτές, η γραμμή του αριστερού χεριού συνήθως δεν φέρει μελωδικό υλικό, αλλά επηρεάζει τον ρυθμό είτε με μη επαναλαμβανόμενα μελωδικά περάσματα, είτε με συγκεκριμένα ρυθμικό-μελωδικά μοτίβα.

Η τροποποίηση του μελωδικού υποβάθρου του θέματος μπορεί σε κάποιες περιπτώσεις να είναι ριζική. Διατηρώντας μόνο το αρμονικό υπόβαθρο, ο Mozart σε ορισμένες παραλλαγές τροποποιεί τόσο πολύ τη μελωδία, που η μελωδική γραμμή γίνεται δυσδιάκριτη. Η Sisman ονομάζει αυτόν τον τύπο *παραλλαγή στο δεδομένο αρμονικό υπόβαθρο* και η εφαρμογή του εμφανίζεται για πρώτη φορά στο ρεπερτόριο που μελετήθηκε στην 3^η παραλλαγή της σειράς K. 189a/179. Όταν ως βάση λαμβάνεται η αρμονική διαδοχή, ο χειρισμός της μελωδικής γραμμής καθίσταται πολύ περισσότερο ελεύθερος, αν το μελωδικό περίγραμμα του αρχικού θέματος δεν

¹³² Viezenz, ό.π., σ. 200-202.

εξαφανίζεται εντελώς. Σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό αφαίρεσης, από το θέμα απομένει πια μόνο το γενικό δομικό περίγραμμα, αφού ο σκελετός του θέματος επενδύεται με νέο μελωδικό και αρμονικό υλικό.¹³³

Στο πλαίσιο μιας παραλλαγής στην οποία το μελωδικό περίγραμμα του αρχικού θέματος καθίσταται δυσδιάκριτο, ο Mozart μπορεί να δημιουργήσει μία καινούρια μουσική ιδέα (ένα μοτίβο ή ένα ρυθμικό σχήμα), που είτε κυριαρχεί σε ολόκληρη την παραλλαγή, είτε, ακόμα περισσότερο, χρησιμοποιείται ως υλικό και σε επόμενες παραλλαγές. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της σειράς παραλλαγών K. 500, στην οποία ένα μελωδικό μοτίβο από τέταρτα και όγδοα που εμφανίζεται στην δεύτερη παραλλαγή χρησιμοποιείται ως το βασικό μελωδικό υλικό που τροποποιείται στις παραλλαγές από την πέμπτη έως και την δέκατη.

Όσον αφορά στο αρμονικό υπόβαθρο, στις περισσότερες παραλλαγές των ανεξάρτητων σειρών παραλλαγών του Mozart παρατηρείται αυτό που ο Vienezz ονομάζει *κίνηση αρμονικής διευρύνσεως συμπτωματικού τύπου*. Η αρμονία ακολουθεί τις τροποποιήσεις στο μελωδικό περίγραμμα του θέματος και οι αρμονικές αλλαγές προσφέρουν μία αρμονική αποσαφήνιση στην μελωδική πορεία. Τα σημεία στα οποία ο Mozart επιλέγει να κάνει αυτές τις αρμονικές αλλαγές είναι συνήθως τα πτωτικά σχήματα ή κάποια άλλα χαρακτηριστικά σημεία του θέματος. Σε μικρότερο βαθμό χρησιμοποιείται η *αρμονική κίνηση συστατικού τύπου*, η οποία, σύμφωνα με τον Vienezz, υπονομεύει τον αρμονικό σχεδιασμό του θέματος και θέτει σε διαδικασία τροποποίησης την ίδια την αρμονική ακολουθία.¹³⁴

Το μελωδικό και το αρμονικό υπόβαθρο του θέματος στις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart τροποποιείται πολλές φορές και με την χρήση αντιστικτικών τεχνικών, όπως η προσθήκη εσωτερικών φωνών, η μίμηση και ο κανόνας. Η μίμηση ως τεχνική χρησιμοποιείται από τον Mozart ήδη από την πρώτη ανεξάρτητη σειρά παραλλαγών για πληκτροφόρο. Ο πολυφωνικός καλλωπισμός του θέματος εφαρμόζεται είτε σε κάποιο μεμονωμένο τμήμα της παραλλαγής, είτε σε όλη την έκτασή της. *Αντιστικτικές παραλλαγές*, όπως τις ονομάζει ο Berry,¹³⁵ παρουσιάζονται σε αρκετές ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart, με πιο χαρακτηριστικές τις K. 300e/265, K. 300f/353 και K. 374a/359.

¹³³ Goetschius, ό.π., σ. 68 και 70.

¹³⁴ Vienezz, ό.π., σ. 196.

¹³⁵ Berry, ό.π., σ. 323.

Στις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών από την K. 189a/179 και έπειτα, ο Mozart αρχίζει να περιλαμβάνει παραλλαγές στις οποίες επεμβαίνει ουσιαστικά στη δομή και τον χαρακτήρα του αρχικού θέματος. Ο Viezenz θεωρεί ότι «όσο μια παραλλαγή απομακρύνεται από την μελωδική, ρυθμική και αρμονική δομή του δεδομένου θέματος, τόσο περισσότερο αναπτύσσει την αυτόνομη διάρθρωσή της και τον αυτόνομο χαρακτήρα της».¹³⁶ Ο Goetschius αναφέρει τροποποιήσεις που αφορούν στον χαρακτήρα της παραλλαγής ως όλον α) την αλλαγή της τονικότητας, β) την αλλαγή του μέτρου, γ) την υιοθέτηση κάποιου παραδοσιακού τύπου ή συνθετικής τεχνοτροπίας σε κάποια παραλλαγή (π.χ. εμβατήριο, κάποια χορευτική μορφή, κανόνας, φουγκέττα κ.λπ.), δ) μετασχηματισμούς του ρυθμού (μετρικές μετατοπίσεις, μεγέθυνση του θέματος) και ε) τη λεγόμενη “διπλή παραλλαγή” (εφαρμογή δύο διαφορετικών μοτίβων παραλλαγής στην ίδια παραλλαγή, συνήθως ως πλήρης εσωτερική επανάληψη κάθε τμήματος του θέματος).¹³⁷

Παραλλαγές οι οποίες μπορεί να αναπτύσσουν έναν αυτόνομο χαρακτήρα μέσα σε μία σειρά είναι οι *αργές παραλλαγές*. Μόνο σε τέσσερις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του ο Mozart δεν περιλαμβάνει μία παραλλαγή *Adagio*: πρόκειται για τα έργα K. 374b/360, K. 416e/398, καθώς και για τα K. 501 και K. 547b/54 που βασίζονται σε πρωτότυπα θέματα. Τα θέματα στις σειρές παραλλαγών K. 374b/360 και K. 501 έχουν χρονική αγωγή *Andante*. Στις περισσότερες από αυτές τις παραλλαγές παρατηρείται πολυπλοκότητα περιεχομένων (στοιχεία φαντασίας και άριας, εξαιρετικά καλλωπισμένη μελωδική γραμμή, συγκοπές, φιγούρες, τρίλλιες, καντέντσες κ.λπ.). Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η ένατη παραλλαγή της σειράς K. 455, η οποία περιέχει πληθώρα διαφορετικών ρυθμικών και μελωδικών φιγούρων.

Σε όλες τις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart (πλην της ημιτελούς εκδοχής της K. 454a/460), από την K. 299a/354 και μετά, συμπεριλαμβάνεται μία παραλλαγή στον αντίθετο τρόπο. Καθώς η μοναδική σειρά που είναι γραμμένη σε ελάσσονα τονικότητα είναι η K. 374b/360, οι υπόλοιπες από αυτές τις παραλλαγές είναι γραμμένες σε ελάσσονα τονικότητα. Οι παραλλαγές αυτές παρουσιάζονται συνήθως λίγο μετά το μέσον του έργου. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η σειρά K. 455, όπου η παραλλαγή στον αντίθετο τρόπο είναι η πέμπτη από τις δέκα.

¹³⁶ Viezenz, ό.π., σ. 213.

¹³⁷ Goetschius, ό.π., σ. 72-75.

Η ύπαρξη μιας παραλλαγής στον αντίθετο τρόπο (ελάσσονα ή μείζονα) θεωρείται δεδομένη για έναν κύκλο κλαστικών παραλλαγών. Σε αυτήν συνήθως ο αρμονικός-τονικός σχεδιασμός του θέματος διαφοροποιείται: άλλοτε αντικαθίστανται κάποιες αρμονίες και άλλοτε πάλι εξερευνούνται νέες τονικές περιοχές ως μέρος της ίδιας της τεχνικής της παραλλαγής.¹³⁸ Στις περισσότερες παραλλαγές στον αντίθετο τρόπο που παρουσιάζονται στις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart, το μελωδικό υπόβαθρο του θέματος αλλοιώνεται σημαντικά. Όσον αφορά στην αρμονία, σε γενικές γραμμές παρατηρείται αντιστοιχία σε σχέση με το αρχικό θέμα. Σε αρκετά έργα, ο Mozart χρησιμοποιεί επίσης αντιστικτικές τεχνικές στην σύνθεση τέτοιων παραλλαγών.

Στην ανεξάρτητη σειρά παραλλαγών για πληκτροφόρο K. 173c/180, ο Mozart εισάγει για πρώτη φορά μία παραλλαγή όπου μεταβάλλεται η μετρική αγωγή σε σχέση με αυτήν του αρχικού θέματος. Οι παραλλαγές αυτού του τύπου συνοδεύονται από αλλαγή και στην χρονική αγωγή. Όπως είναι φυσικό, ο χαρακτήρας του θέματος αλλοιώνεται σημαντικά, με αποτέλεσμα οι συγκεκριμένες παραλλαγές να κατατάσσονται στον τύπο της *παραλλαγής χαρακτήρος*. Όπως έχει αναφερθεί, ο όρος εισήχθη από τον Marx και αναφέρεται σε παραλλαγές που διαφοροποιούνται σημαντικά από το θέμα και μετατρέπονται π.χ. σε ένα εμβατήριο, ένα βαλς ή μία φούγκα. Ο όρος αυτός θεωρείται ωστόσο προβληματικός από μεταγενέστερους θεωρητικούς, καθώς δεν είναι εύκολο να καθοριστεί ποιες παράμετροι καθορίζουν τον χαρακτήρα του θέματος και με ποιες παρεμβάσεις μπορεί αυτός να αλλοιωθεί.

Στις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart, οι παραλλαγές με αλλαγή της μετρικής και ρυθμικής αγωγής παρατίθενται στο τέλος του έργου, αμέσως μετά από μία αργή παραλλαγή. Εκτός από τις δύο πρώτες σειρές παραλλαγών που γράφτηκαν στην Ολλανδία, τέτοιου τύπου παραλλαγή δεν περιλαμβάνεται στις σειρές K. 189a/179, K. 374b/360, K. 416e/398 και στις σειρές K. 501 και K. 547b/54 που βασίζονται σε πρωτότυπα θέματα. Η σειρά παραλλαγών K. 299a/354 είναι η μόνη στην οποία η *παραλλαγή χαρακτήρος*, όπου σημειώνεται αλλαγή της μετρικής και της χρονικής αγωγής, είναι η όγδοη (από τις δώδεκα) και δεν έπεται μιας αργής παραλλαγής.

Στις παραλλαγές με αλλαγή της μετρικής αγωγής, το θέμα τροποποιείται και προσαρμόζεται στην νέα μετρική αγωγή, με αποτέλεσμα πολύ συχνά να υπόκειται και

¹³⁸ Caplin, ό.π., σ. 218.

σε δομικές αλλαγές. Οι αλλαγές αυτές έχουν να κάνουν με την έκταση της παραλλαγής σε σχέση με το αρχικό θέμα άλλα και με την αλλαγή της μορφής ενός μεμονωμένου τμήματος του θέματος (την μετατροπή μίας περιόδου σε πρόταση ή το αντίστροφο, όπως π.χ. συμβαίνει στην παραλλαγή 10 της σειράς K. 189a/179). Η αύξηση ή η μείωση της έκτασης μιας παραλλαγής μπορεί να οφείλεται στην εξάλειψη των επαναλήψεων (όπως π.χ. στις παραλλαγές 10 και 11 της σειράς K. 299a/354) ή σε δεξιοτεχνικά περάσματα που προσθέτει ο Mozart συνήθως σε κομβικά σημεία του θέματος (όπως π.χ. στην κορώνα, στις παραλλαγές K. 374a/359). Επίσης, δομικές παραλλαγές θεωρούνται αυτές στις οποίες παρουσιάζεται μία καταγεγραμμένη *Eingang* (π.χ. η 4^η παραλλαγή της σειράς K. 315d/264, η 4^η και η 5^η παραλλαγή της σειράς K. 416e/398, και η 12^η παραλλαγή της K. 500) και οι τελευταίες παραλλαγές αρκετών σειρών, στις οποίες προστίθεται μία *coda*, μία *petite reprise* ή μία ελεύθερη ανάπτυξη του θέματος.

Η παραλλαγή τύπου *cantus firmus* χρησιμοποιήθηκε ελάχιστα από τον Mozart στις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του για πληκτροφόρο. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις αποτελούν οι παραλλαγές 10 και 11 της σειράς K. 299a/354. Για πρώτη φορά στην παραλλαγή 9 της σειράς K. 189a/179, εξ άλλου, ο Mozart γράφει μία δεξιοτεχνική παραλλαγή στην οποία ο εκτελεστής καλείται να παίξει την παραλλαγμένη μελωδία με το δεξί χέρι, το οποίο περνάει εκατέρωθεν του αριστερού χεριού που συνοδεύει. Η συνοδεία είναι συνήθως με φθόγγους μικρής αξίας, ενώ η συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιήθηκε από τον Mozart σε αρκετά έργα στη συνέχεια.

ΔΙΑΤΑΞΗ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ

Στα 19 έργα που εξετάστηκαν παρατηρείται μία ποικιλία τεχνικών παραλλαγής. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την δημιουργία παραλλαγών που μπορούν εύκολα να καταταχθούν σε έναν συγκεκριμένο τύπο και παραλλαγών στις οποίες παρατηρείται συνδυασμός των τεχνικών που περιγράφηκαν παραπάνω. Η επιλογή του σχεδιασμού μιας σειράς παραλλαγών από τον Mozart, αν και αποτελεί συνάρτηση πολλών παραμέτρων, ακολουθεί μία συγκεκριμένη λογική, που εξαρτάται κυρίως από την χρονολογική περίοδο.

Οι περισσότερες από τις παραλλαγές σε όλες τις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart έχουν να κάνουν με τροποποιήσεις στον ρυθμικο-μελωδικό σκελετό του θέματος. Οι παραλλαγές αυτές παρατίθενται πρώτες σε ένα έργο και η διάταξή τους

εξαρτάται από την χρονική περίοδο που συνετέθησαν. Στα πρώιμα έργα (K. 24, K. 25, K. 173c/180 και K. 189a/179), με 8, 7 και 6 παραλλαγές αντίστοιχα, οι παραλλαγές μέχρι την *αργή* αφορούν στην μελωδία του αρχικού θέματος. Χρησιμοποιείται η μέθοδος της *diminutio*, με διάφορες ρυθμικές αξίες, και σε γενικές γραμμές παρουσιάζεται μία ενιαία τεχνική σε όλη την έκταση της παραλλαγής, χωρίς μεγάλη αλλοίωση του μελωδικού υποβάθρου του θέματος. Η αργή παραλλαγή εμφανίζεται προς το τέλος, ενώ στις σειρές K. 24 και K. 25 η τελευταία παραλλαγή εμφανίζει τροποποιήσεις στο αριστερό χέρι. Στην σειρά παραλλαγών K. 173c/180, η τελευταία παραλλαγή είναι για πρώτη φορά μία *παραλλαγή χαρακτήρος*, που εμπεριέχει και δομικές αλλαγές, ενώ στο τελευταίο έργο αυτής της περιόδου (K. 189a/179) παρατηρούνται καινοτομίες, όπως η εμφάνιση μίας παραλλαγής με διασταύρωση χεριών και *παραλλαγές στο δεδομένο αρμονικό υπόβαθρο*.

Οι καινοτομίες που εισάγονται στις δύο τελευταίες σειρές αυτής της περιόδου, καθώς και στην πρώτη της περιόδου του Παρισιού (K. 299a/354), καθορίζουν σταδιακά έναν γενικό σχεδιασμό, ο οποίος εφαρμόζεται στα περισσότερα έργα του Mozart από εκεί και έπειτα: όλες οι παραλλαγές μέχρι αυτή στον αντίθετο τρόπο βρίσκονται μελωδικά πολύ κοντά στο αρχικό θέμα· στη συνέχεια, ακολουθεί μία παραλλαγή *Adagio* (συνήθως η προτελευταία), πολύ εμπλουτισμένη μελωδικά, ενώ στην τελική παραλλαγή, με την αλλαγή της μετρικής αγωγής, έχουμε μία μερική ή πλήρη επαναδιατύπωση του θέματος στην αρχική του μορφή.¹³⁹

Οι παραλλαγές που παρατίθενται μέχρι τα πρώτα 2/3 της έκτασης ενός έργου ακολουθούν σε γενικές γραμμές μία διάταξη που περιγράφεται από τον van Reijen. Κάθε επόμενη παραλλαγή εξελίσσεται με νότες μικρότερης αξίας από την εκάστοτε προηγούμενη, πράγμα που οδηγεί σε μία μηχανιστική σταδιακή αύξηση της κίνησης. Στον τύπο αυτόν, οι παραλλαγές συχνά διατάσσονται ανά ζεύγη ως αντικατοπτρισμοί.¹⁴⁰ Εξαιρέσεις αυτού του κανόνα αποτελούν οι σειρές παραλλαγών K. 416e/398 και K. 455. Στην πρώτη, όπως είδαμε, το θέμα παραλλάσσεται με την τεχνική της *diminutio* ακολουθώντας διαφορετικές μεθόδους στα επιμέρους δομικά τμήματα μέχρι το μέσον του έργου, ενώ στη δεύτερη η παραλλαγή στον ελάσσονα τρόπο εμφανίζεται ως πέμπτη (από τις 10 συνολικά) και η διάταξη που περιγράφεται από τον van Reijen ακολουθείται μόνο στις τρεις πρώτες παραλλαγές. Στις δύο

¹³⁹ Kennedy, *ό.π.*, σ. 34.

¹⁴⁰ Βλ. van Reijen, *ό.π.*, σ. 240.

ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών για πληκτροφόρο και βιολί, στην παραπάνω διάταξη συμμετέχει και το βιολί.

Στο τελευταίο 1/3 της έκτασης των ανεξάρτητων σειρών παραλλαγών του Mozart από το 1778 και έπειτα περιλαμβάνονται κατά κανόνα συγκεκριμένοι τύποι παραλλαγών. Σε δώδεκα από αυτές συμπεριλαμβάνεται μία παραλλαγή στον αντίθετο τρόπο, ενώ σε δέκα παρουσιάζεται μία αργή παραλλαγή. Στις περισσότερες από τις σειρές του Παρισιού και των πρώτων χρόνων της Βιέννης παρουσιάζεται προς το τέλος μία παραλλαγή με διασταύρωση χεριών, ενώ, αρχής γενομένης από τη σειρά παραλλαγών K. 189a/179, δέκα από τα έργα του ρεπερτορίου αυτού ολοκληρώνονται με ένα ζεύγος αργής – γοργής παραλλαγής.

Σε τρία από τα έργα εμφανίζονται καταγεγραμμένες *Eingänge*. Πιο χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της σειράς παραλλαγών K. 416e/398, στην οποία παρατίθενται δύο τέτοια δεξιοτεχνικά περάσματα που παίζουν το ρόλο της μετάβασης από τη μία παραλλαγή στην άλλη. Στην σειρά K. 500, η *Eingang* εμφανίζεται στην τελευταία παραλλαγή και οδηγεί σε μία *da capo* επαναφορά του αρχικού θέματος. Γενικότερα, σε σημεία στα οποία το θέμα εμπεριέχει κορώνα (σε τέσσερα έργα), παρουσιάζονται δεξιοτεχνικά περάσματα που οδηγούν στην επόμενη ενότητα. Επίσης, σε τρεις σειρές παραλλαγών (K. 315d/264, K. 416e/398 και K. 455), ο Mozart παραθέτει στην τελευταία παραλλαγή μία καταγεγραμμένη καντέντσα. Η σειρά παραλλαγών K. 299a/354 είναι η μόνη στην οποία η καντέντσα εμφανίζεται στην 8^η παραλλαγή και όχι στο τέλος. Οι καντέντσες αυτές ενσωματώνονται σε *παραλλαγές χαρακτήρος*. Η μεγαλύτερη σε έκταση (61 μέτρων!) εντοπίζεται στην τελευταία παραλλαγή της σειράς K. 455, αυτή της σειράς K. 299a/354 είναι 6 μέτρα, ενώ στα έργα K. 315d/264 και K. 416e/398 οι καντέντσες είναι άμετρες.

Οκτώ από τις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart ολοκληρώνονται με μία *coda*. Η πρώτη σειρά στην οποία εμφανίζεται κάτι τέτοιο είναι η K. 315d/264, ενώ η πρακτική αυτή βρίσκει εφαρμογή σε έργα όλων των μετέπειτα χρονικών περιόδων. Η ολοκλήρωση του κύκλου με μία *coda* προκύπτει συνήθως από το ίδιο το θέμα. Η *coda* μπορεί να εμφανίζεται ως κορύφωση του κύκλου ή ως ελεύθερη ανάπτυξη μιας καταληκτικής ιδέας προερχόμενης από το θέμα. Στην *coda* συνήθως παρουσιάζονται πολλές καταλήξεις και αλυσίδες, επαναλήψεις ρυθμικών σχημάτων, ισοκράτες και

αρμονική στασιμότητα, αποφυγή περαιτέρω εξέλιξης ή, ακόμη, μπορεί να υφίσταται και σταδιακή κορύφωση με χαρακτήρα ζωνής κατακλείδας.¹⁴¹

Οι πιο μεγάλες σε έκταση *coda* (30-40 μέτρων) εμφανίζονται στα δύο τελευταία έργα και στην σειρά Κ. 501 πάνω σε ένα πρωτότυπο θέμα. Σε κάποιες από τις σειρές παραλλαγών, η *coda* ακολουθεί αμέσως μετά την τελευταία παραλλαγή του θέματος, ενώ στις περισσότερες περιπτώσεις κλείνει το έργο αμέσως μετά από μία καντέντσα ή μία ελεύθερη ανάπτυξη του θέματος. Στη σειρά παραλλαγών Κ. 300e/265, η *coda* περιέχει μία *petite reprise*. Τέλος, δύο έργα (Κ. 299a/354 και Κ. 500) κλείνουν με μία *da capo* επαναφορά του αρχικού θέματος.

¹⁴¹ Vienez, ό.π., σ. 211.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του Mozart είναι έργα τα οποία φανερώνουν την πολυσχιδή μουσική του προσωπικότητα και τις διαφορετικές πτυχές του ταλέντου του. Η προσέγγισή του σε αυτά τα έργα αποκαλύπτει τόσο την ευφάνταστη δεξιοτεχνία με την οποία αυτοσχεδίαζε, όσο και την απaráμιλλη ικανότητά του να παραλλάσσει τις βασικές πτυχές ενός μουσικού θέματος αλλά και να εντάσσει το τελικό αποτέλεσμα μέσα σε μία άρτια δομημένη μορφή.

Με τη μελέτη των έργων που παρουσιάστηκαν και την εξαγωγή των συμπερασμάτων μέσα από την συγκριτική τους διερεύνηση, η παρούσα εργασία συνέβαλε στο σχηματισμό μιας, όσο γίνεται, πληρέστερης άποψης για τον τρόπο με τον οποίο ο Mozart δημιούργησε τις ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών του. Όπως άλλωστε έχει ήδη αναφερθεί, αυτό το πολύ μικρό μέρος του τεράστιου συνθετικού του έργου αποτελεί, πράγματι, ένα πρώτης τάξεως υλικό μελέτης για κάθε επίδοξο συνθέτη αλλά και μουσικό εκτελεστή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Hermann Abert, *W. A. Mozart* (μτφρ. Stewart Spencer), Yale University Press, New Haven & London 2007.
- Eva Badura-Skoda κ.ά., “Cadenza”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43023>.
- Wallace Berry, *Form in music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1966.
- Peter Branscombe, “Posse”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/22173>.
- Peter Branscombe και David J. Buch, “Schack, Benedikt”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/24728>.
- Peter Branscombe και David J. Buch, “Schikaneder, Emanuel (Johann Joseph [Baptist])”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/44709>.
- Bruce Alan Brown, “Gluck, Christoph Willibald”, στο: Cliff Eisen – Simon P. Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, New York 2006, σ. 201.
- William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998.
- Cliff Eisen, “Torricella, Christoph”, στο: Cliff Eisen – Simon P. Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, New York 2006, σ. 509.
- Cliff Eisen, “Traeg, Johann”, στο: Eisen – Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, New York 2006, σ. 509.
- Cliff Eisen κ.ά., “Mozart, Wolfgang Amadeus”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/40258>.
- Kurt von Fischer, “Zum vorliegenden Band”, στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Variationen für Klavier*, επιμ. Kurt von Fischer, Bärenreiter (Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX: Klaviermusik / Werkgruppe 26), Kassel 1961, σ. vii-xiv.

- Kurt von Fischer, *Kritischer Bericht*, στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Variationen für Klavier*, επιμ. Kurt von Fischer, Bärenreiter (Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX: Klaviermusik / Werkgruppe 26), Kassel 1962.
- William Glock, “K. 25, 7 Variations on ‘Willem van Nassau’ in D major”, στο: Neal Zaslaw (επιμ.), *The Compleat Mozart: A guide to the musical works of Wolfgang Amadeus Mozart*, Norton, New York & London 1991, σ. 318.
- Percy Goetschius, *The larger forms of musical composition*, Schirmer Inc., New York 1915.
- April Nash Greenan, “Eingang”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.Ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/08649>.
- George Grove και David Fallows, “A piacere”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezpprod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/01085>.
- Bruce Gustafson, “Reprise”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezpprod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/23223>.
- James A. Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of sonata theory: norms types and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006.
- John Irving, “Shorter piano pieces”, στο: Cliff Eisen – Simon P. Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, New York 2006, σ. 455-459.
- Nicholas Stephen Isaacs, *The keyboard cadenza*, διδακτορική διατριβή, Stanford University, Ιούλιος 1986.
- Simon P. Keefe, “Paisiello, Giovanni”, στο: Cliff Eisen – Simon P. Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, New York 2006, σ. 386.
- Simon P. Keefe, “Rumbeke, Marie Karoline”, στο: Cliff Eisen – Simon P. Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, New York 2006, σ. 428.

- Simon P. Keefe, “Sarti Giuseppe”, στο: Cliff Eisen – Simon P. Keefe (επιμ.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, New York 2006, σ. 445.
- Linda Dale Kennedy, *Mozart’s keyboard variations*, διδακτορική διατριβή, Southeastern Louisiana University, 1975.
- Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadè Mozarts / 6.Auflage* (επιμ. Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1964.
- François Lesure, “Heina, François-Joseph”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezpprod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/12683>.
- Victoria Rider Neve, *Virtuosity in Mozart’s independent piano variations*, διδακτορική διατριβή, University of Kansas, Αύγουστος 1969.
- Ebenezer Prout, *Applied forms: A sequel to “Musical form”*, Augener, London 1895.
- Wolfgang Rehm, *Kritischer Bericht*, στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Werke für Klavier zu vier Händen*, επιμ. Wolfgang Rehm, Bärenreiter (Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX: Klaviermusik / Werkgruppe 24 / Abteilung 2), Kassel 1957.
- Wolfgang Rehm, *Kritischer Bericht*, στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Werke zweifelhafter Echtheit – Band 2*, επιμ. Franz Giegling, Wolfgang Plath και Wolfgang Rehm, Bärenreiter (Neue Mozart-Ausgabe, Serie X: Supplement / Werkgruppe 29), Kassel 1996.
- Arnold Schoenberg, *Fundamentals of musical composition*, επιμ. Gerald Strang & Leonard Stein, Faber & Faber, London 1967.
- Erich Schwandt, “Capriccio”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/04867>.
- Elaine R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) & London 1993.
- Elaine R. Sisman, “Variations”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/29050>.

- Paul Willem van Reijen, *Vergleichende Studien zur Klaviervariationstechnik von Mozart und seinen Zeitgenossen*, Frits Knuf (Keyboard Studies, Vol. 8), Buren 1988.
- Herbert Viecenz, “Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst, mit besonderer Berücksichtigung Mozarts”, στο: Hermann Abert (επιμ.), *Mozart-Jahrbuch 2*, Drei Masken Verlag, München 1924, σ. 183-232.
- Alexander Weinmann και Rupert Ridgewell, “Artaria”, στο: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/01364>.
- Jack Westrup, “Da Capo”, στο: *Grove Music Online*, (<http://www.oxfordmusiconline.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/subscriber/article/grove/music/07043>).
- Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2010.