

II. Wolfgang Amadeus Mozart

Τα νεανικά έργα του Wolfgang Amadeus Mozart (1761-1768)

Τα πρώτα μέρη σε αργή χρονική αγωγή στην ενόργανη συνθετική παραγωγή του Mozart εμφανίζονται σε σονάτες για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού καθώς και σε συμφωνίες. Η μορφή τους ακολουθεί σχεδόν αποκλειστικά τις προδιαγραφές της σονάτας και δη του διμερούς είτε του τριμερούς τύπου. Για συστηματικούς λόγους, η εξέταση των αργών αυτών μερών θα γίνει ξεχωριστά για τα δύο αυτά δομικά πρότυπα, λαμβάνοντας υπ' όψιν και την χρονολογική τοποθέτηση των υπό συζήτηση έργων.

Το πρώτο λοιπόν αργό μέρος σε διμερή μορφή σονάτας του Mozart εντοπίζεται στην *σονάτα για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Ντο-μείζονα* KV 6 (η οποία ολοκληρώθηκε τον Ιανουάριο του 1764) και αφορά ειδικότερα σε ένα *Andante σε Φα-μείζονα*,⁶⁷² το οποίο όμως σώζεται και σε μια λιγότερο επεξεργασμένη, αποκλειστικά πιανιστική εκδοχή (χρονολογημένη τον Οκτώβριο του 1763) στο “μουσικό σημειωματάριο” (“Notenbuch”) της αδελφής του Mozart, Maria Anna (ή Nannerl).⁶⁷³ Τόσο το κύριο θέμα όσο και το πλάγιο βασίζονται στο ίδιο μοτιβικό υλικό,⁶⁷⁴ γεγονός που καθιστά ελάχιστα αντιληπτή την διαδοχή τους: στην Φα-μείζονα βρίσκονται τα έξι πρώτα μέτρα, ενώ στο δίμετρο 7-8 πραγματοποιείται στροφή προς την Ντο-μείζονα, η οποία παγιώνεται από εκεί και ύστερα στα μ. 9-18 και επικυρώνεται περαιτέρω με ένα άμεσα διακριτό καταληκτικό θέμα στα μ. 19-24. Μετά την επανάληψη της *εκθέσεως*, η δεύτερη μακροδομική ενότητα ανοίγει με μια ελάχιστα παρηλλαγμένη παράθεση του αρχικού εξαμέτρου στην Ντο-μείζονα στα μ. 25-30, αλλά αντικαθιστά τα μετατροπικά μ. 7-8 με ένα εκτενέστερο – αλλά λειτουργικώς ανάλογο – απόσπασμα στα μ. 31-35,⁶⁷⁵ όπου μέσω της σολ-ελάσσονος επαναπροσεγγίζεται τελικά η Φα-μείζονα, για την ακόλουθη επανέκθεση τόσο του πλαγίου θέματος (με την αποκοπή του διμέτρου 11-12· πρβλ. μ. 36-37 με 9-10 και μ. 38-43 με 13-18) όσο και του καταληκτικού θέματος στα μ. 44-49 (πρβλ. μ. 19-24). Κατά συνέπειαν, οι δύο ενότητες περιλαμβάνουν τα ίδια δομικά και λειτουργικά μέλη, τα οποία συνολικά διαμορφώνουν μια πολύ ισορροπημένη μακροδομική αναλογία (24 έναντι 25 μέτρων).

Το 1764 με 1765 ακολούθησαν άλλα δύο αργά μέρη σε μορφή διμερούς σονάτας. Το ένα εξ αυτών είναι το εναρκτήριο *Andante maestoso της σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 15,⁶⁷⁶ η “τριμηματική” *έκθεση* του οποίου παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Το κύριο θέμα συνίσταται σε μια οκτάμετρη περίοδο, η οποία στο μ. 4 καταλήγει στην τονική, αλλά στο μ. 8 φθάνει απ' ευθείας σε μισή πτώση στην

⁶⁷² Πρβλ. Jürgen Hunkemöller, *W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert*, Francke Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Bern – München 1970, σ. 46. Ο Klaus Weising, επίσης, στο παράρτημα της μονογραφίας του *Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Hamburg 1970, σ. 170, υπαινίσσεται τον διμερή τύπο σονάτας περιγράφοντας μια τριμερή “ελλιπή” μακροδομή με επανέκθεση μόνο του πλαγίου θέματος.

⁶⁷³ Συγκρίνοντας τις δύο διαφορετικές εκδοχές του αργού αυτού μέρους, ο Hunkemöller (ό.π., σ. 18-20) επισημαίνει μικρές δομικές και υφολογικές βελτιώσεις στην τελική καταγραφή για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού.

⁶⁷⁴ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170.

⁶⁷⁵ Ο Weising (ό.π., σ. 170) αντιλαμβάνεται τα μ. 25-35 ως *επεξεργασία* βασισμένη πρωτίστως στο κύριο θέμα, αλλά η οπτική του είναι εμφανώς παραωχημένη.

⁶⁷⁶ Πρβλ. Hunkemöller (ό.π., σ. 46) και Weising (ό.π., σ. 170).

Φα-μείζονα, δημιουργώντας έτσι την προσδοκία ότι πρόκειται να ακολουθήσει άμεσα ένα πλάγιο θέμα. Αντ' αυτού όμως, τα μ. 9-18 περιστρέφονται γύρω από την Φα-μείζονα – δίχως να την κατοχυρώνουν – και έπειτα από δύο ακόμη παραφράσεις του αρχικού τετραμέτρου (στα μ. 9-12 και 13-16) καταλήγουν εκ νέου στην διπλή δεσπόζουσα δια της απομόνωσης της αρχικής χειρονομίας στα μ. 17-18. Αλλά ακόμη και μετά την μακροσκελή αυτή μετάβαση, η πτωτική φράση των μ. 19-21 και 22-24 (σε επανάληψη) στην Φα-μείζονα, καθώς επίσης οι καταληκτικές φιγούρες των μ. 25-30, φαίνεται να εκπληρώνουν μόνο τις συμβατικές υποχρεώσεις ενός πλαγίου θέματος (και πιθανόν μιας κατακλείδας), αφού η υπόστασή τους μόλις και μετά βίας θα μπορούσε να εκληφθεί ως “θεματική”. Παρ’ όλα αυτά, είναι γεγονός ότι η *απαράλλακτη* μεταφορά αυτών ακριβώς των μέτρων (μ. 19-30) στην αρχική Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 55-66 διαμορφώνει εν τέλει το επανεκθεσιακό δεύτερο “ήμισυ” της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Προηγούμενος βέβαια, στα μ. 31-54, λαμβάνει χώραν ένα πληθωρικό αναπτυσιακό τμήμα επί τη βάσει του μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος:⁶⁷⁷ σε πρώτη φάση, μια παράφραση του αρχικού τετραμέτρου στα μ. 31-34 κατευθύνεται από την Φα-μείζονα προς την ρε-ελάσσονα, ενώ η δεύτερη απόπειρα παρουσίασης της ίδιας φράσεως μένει ημιτελής στα μ. 35-36, αφού στα μ. 37-42 αλυσιδοποιείται ένα ανάπτυγμα του μ. 36 οδηγώντας τελικά στην Μι-ύφεση-μείζονα· στην συνέχεια, μια ακόμη μετατροπική παράφραση του αρχικού τετραμέτρου στα μ. 43-46 στρέφεται προς την ντο-ελάσσονα και επιχειρεί εκ νέου να επαναληφθεί παρηλλαγμένη στα μ. 47-49, πλην όμως διακόπτεται από περαιτέρω αλυσιδοποίηση του δίμετρου μοντέλλου 49-50 στα μ. 51-52 και συνδέεται με την μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη των μ. 17-18 (της μετάβασης) στα μ. 53-54, τα οποία προετοιμάζουν κατάλληλα την οριστική επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας. Σε αντίθεση λοιπόν με την προαναφερόμενη περίπτωση, εδώ η δεύτερη μακροδομική ενότητα διαθέτει ένα πολύ ανεπτυγμένο αναπτυσιακό τμήμα (στην θέση τόσο του κυρίου θέματος όσο και της μετάβασης της *εκθέσεως*), αλλά επανεκθέτει πιστά το πλάγιο και καταληκτικό θεματικό υλικό της πρώτης ενότητας.

Ανάμεσα στις δύο αυτές συνθετικές δυνατότητες μπορεί να τοποθετηθεί η διμερής μακροδομή του *Andante* σε ντο-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 16.⁶⁷⁸ Το κύριο θέμα ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση στο μ. 6, πράγμα όμως που δεν εμποδίζει το πλάγιο θέμα να εκτεθεί αμέσως μετά στην σχετική Μι-ύφεση-μείζονα· εντύπωση πάντως προξενεί το ότι στο συμφωνικό αυτό πρωτόλειο η φημισμένη μελωδική επινοητικότητα του Mozart όχι μόνο δεν κάνει πουθενά την εμφάνισή της, αλλά και το πλάγιο θέμα δεν είναι ουσιαστικά τίποτε περισσότερο από μια διευρυμένη μεταφορά του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (πρβλ. μ. 7-10 με 1-4), που προεκτείνεται σε επτά μέτρα (μ. 7-13) και επαναλαμβάνεται αμετάβλητη (στα μ. 14-20) πριν την αρμονική της ολοκλήρωση στο δίμετρο 21-22 (πρβλ. ακόμη και το μ. 21a με το 6a)!⁶⁷⁹ Παρ’ όλα αυτά, το μεν κύριο θέμα παρατίθεται ολόκληρο στην δευτερεύουσα τονικότητα στην έναρξη της δεύτερης ενότητας (πρβλ. μ. 23-28 με 1-6), ενώ και το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται αυτούσιο στην αρχική ντο-ελάσσονα στο τέλος της (πρβλ. μ. 35-50 με 7-22).⁶⁸⁰ Έτσι, όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Gersthofer, η μόνη δομική αναντιστοιχία μεταξύ των δύο ενοτήτων συνίσταται στο εμβόλιμο αναπτυσιακό τμήμα των μ. 29-34,⁶⁸¹ στο οποίο μια διαδικασία αλυσιδοποίησης των διαθέσιμων μοτιβικών φιγούρων αντιστρέφει – σταδιακά και μάλιστα με πύκνωση του αρμονικού ρυθμού – την τονική πορεία της *εκθέσεως*.

Τρία ακόμη δείγματα διμερούς μορφής σονάτας αφορούν σε αργά μέρη σονατών του 1766. Στην περίπτωση μάλιστα του *Adagio poco Andante* σε ντο-ελάσσονα της *σονάτας για*

⁶⁷⁷ Πρβλ. την σχετική υπόδειξη του Weising, *ό.π.*, σ. 170.

⁶⁷⁸ Πρβλ. Wolfgang Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772): Aspekte frühklassischer Sinfonik*, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg – Bärenreiter, Salzburg – Kassel 1993, σ. 48· Weising, *ό.π.*, σ. 170.

⁶⁷⁹ Πρβλ. εν μέρει Gersthofer (*ό.π.*, σ. 48) και Weising (*ό.π.*, σ. 170).

⁶⁸⁰ Πρβλ. Gersthofer, *ό.π.*, σ. 48.

⁶⁸¹ *Ο.π.*

πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε *Μι-ύφεση-μείζονα* KV 26, αμφότερες οι επαναλαμβανόμενες ενότητες εκτείνονται σε δώδεκα μέτρα, γεγονός που καθιστά την συνολική μακροδομή απόλυτα ισορροπημένη.⁶⁸² Εν προκειμένω, το κύριο θέμα συνίσταται σε ένα αρμονικώς ολοκληρωμένο τετράμετρο, το οποίο διαδέχεται άμεσα το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* στην σχετική *Μι-ύφεση-μείζονα* στα μ. 5-12. Στην δεύτερη ενότητα, η κεφαλή του κυρίου θέματος υπόκειται σε σύντομο αναπτυξιακό χειρισμό στα μ. 13-16 και στρέφεται φυσιολογικά προς την ντο-ελάσσονα, όπου κατόπιν (στα μ. 17-24) επανεκτίθεται με ελάχιστες τροποποιήσεις ολόκληρο το πλάγιο θέμα.

Το εναρκτήριο *Andante poco Adagio* της *σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Σολ-μείζονα* KV 27 διαθέτει παρόμοια δομικά χαρακτηριστικά,⁶⁸³ αν και η δεύτερη ενότητα εδώ είναι κατά τι μεγαλύτερη της πρώτης. Το κύριο θέμα καταλαμβάνει τα έξι πρώτα μέτρα και καταλήγει στην τονική. Μεγαλύτερο όμως ενδιαφέρον παρουσιάζει η τονική πλοκή των μ. 7-14 της *εκθέσεως*, καθώς η αναμενόμενη Ρε-μείζονα προσεγγίζεται σταδιακά και ουσιαστικά επικυρώνεται μόλις στα τελευταία δύομισυ μέτρα· ως εκ τούτου, εύλογα θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει ότι στην προκειμένη περίπτωση το πλάγιο θέμα εμπεριέχει σε μεγάλο βαθμό και μια μεταβατική λειτουργία, παρ' ότι βέβαια μεταβατικό τμήμα δεν υφίσταται εδώ ως αυτόνομη οντότητα από καθαρά θεματικής επόψεως. Παρακάτω, το πρώτο ήμισυ της δεύτερης μακροδομικής ενότητας αφιερώνεται στην ανάπτυξη μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος:⁶⁸⁴ η παράθεση του πρώτου μέτρου στην δευτερεύουσα τονικότητα (στο μ. 15) οδηγεί με αρκετή μοτιβική ελευθερία (στα μ. 16-17) σε πτώση στην Σολ-μείζονα στο μ. 18, ενώ η μετέπειτα μετατροπική πορεία των μ. 19-24, βασιζόμενη πρωτίστως στην αλυσιδοποίηση και εξύφανση της φιγούρας του μ. 4a, ολοκληρώνεται με μια μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Για την ακόλουθη επανέκθεση του πλάγιου θέματος πάντως, ο Mozart δεν αισθάνεται την ανάγκη να προβεί σε σημαντικές μεταβολές των περιεχομένων των μ. 7-14, τα οποία μεταφέρει απλώς στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 25-32, στο πλαίσιο μιας αρμονικής πορείας από την υποδεσπόζουσα προς την τονική της Σολ-μείζονος.

Αργό πρώτο μέρος σε διμερή μορφή *σονάτας* διαθέτει επίσης η *σονάτα για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Φα-μείζονα* KV 30, με την ένδειξη *Adagio*.⁶⁸⁵ Καθ' όλην την διάρκεια του κομματιού αυτού, η συνεχής ροή τριήχων ογδών συσκοτίζει τα διαρθρωτικά σημεία μεταξύ των δομικών μελών, σε συνδυασμό μάλιστα και με την απουσία χαρακτηριστικών θεματικών ιδεών: ενδεικτική, φερ' ειπείν, είναι η διαμόρφωση του οκταμέτρου κυρίου θέματος από σύντομες, καταληκτικής φύσεως φιγούρες που επαναλαμβάνονται αρκετές φορές μέχρι την τελική πτώση στο μ. 8. Περαιτέρω, η εκτενής μετάβαση των μ. 9-18, αξιοποιώντας το ίδιο πάντοτε μοτιβικό απόθεμα, στρέφεται μεν γρήγορα προς την Ντο-μείζονα (πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 14), αλλά ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσάς της – με ταυτόχρονη παρεμβολή και του ελάσσονος τρόπου – στα μ. 15-18 αναβάλλει την επικύρωση της δευτερεύουσας αυτής τονικότητας για τα μ. 19-26, όπου τελικά ως πλάγιο θέμα εμφανίζεται μονάχα μια τετράμετρη πτωτική φράση με την επανάληψή της.⁶⁸⁶ Αμέσως μετά την διπλή διαστολή, ο Mozart παραθέτει στην Ντο-μείζονα

⁶⁸² Πρβλ. Hunkemöller (ό.π., σ. 46)· ο Weising (ό.π., σ. 170), αντιθέτως, χαρακτηρίζει την μακροδομή αυτή ως “διμερή *σονάτα*” με πλήρη επανέκθεση, έχοντας ατυχώς κατά νου το δομικό πρότυπο της *σονάτας* χωρίς επεξεργασία.

⁶⁸³ Ως προς την διμερή *σονατοειδή* μακροδομή, πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170.

⁶⁸⁴ Πρβλ. σχετικά: Hunkemöller (ό.π., σ. 47) και Weising (ό.π., σ. 170).

⁶⁸⁵ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170· τουναντίον, ο Hunkemöller (ό.π., σ. 47) αναφέρεται ουδέτερα σε τρία δομικά μέλη, εκ των οποίων το δεύτερο επαναλαμβάνεται μετά το τρίτο στην αρχική τονικότητα.

⁶⁸⁶ Πρβλ. περίπου Hunkemöller, ό.π., σ. 47. Παραμένει βεβαίως αβίαστος γιατί ο συγγραφέας δεν αντιλαμβάνεται τα δύο πρώτα δομικά μέλη (που εντοπίζει στα μ. 1-18 και 19-26) ως κύριο θέμα συν μετάβαση και πλάγιο θέμα μιας *εκθέσεως* *σονάτας*, την στιγμή μάλιστα που πληρούνται στο έπακρον οι σχετικές αρμονικές προϋποθέσεις.

μια συνεπτυγμένη εκδοχή του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 27-30 με 1-4) και συνεχίζει αναπτύσσοντας το υλικό του στο περιβάλλον της σχετικής ρε-ελάσσονος (στα μ. 31-39),⁶⁸⁷ την οποία μάλιστα επικυρώνει με μια ισχυρή τέλεια πτώση. Από εκεί και ύστερα, η περαιτέρω ανάπτυξη του μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος στα μ. 40-45 είναι περισσότερο μετατροπικής φύσεως, καθώς αποσκοπεί στην επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας της Φα-μείζονος για την ελάχιστη παρηλλαγμένη επανέκθεση του πλαγίου θέματος στα μ. 46-53,⁶⁸⁸ με την οποία και ολοκληρώνεται η δεύτερη αυτή μακροδομική ενότητα.

Η επόμενη χρονικά περίπτωση διμερούς σονάτας σε μέρος αργής χρονικής αγωγής του Mozart εντοπίζεται στο Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* KV 42a / 76 του έτους 1767.⁶⁸⁹ Το κύριο θέμα αποτελείται από δύο τετράμετρες ιδέες που καταλήγουν σε τέλεια (μ. 4) και μισή πτώση (μ. 8), αντιστοίχως, και οι οποίες, ενώ διαμορφώνουν μια αρμονική ολότητα, διαφοροποιούνται έντονα μεταξύ τους σε υφολογικό επίπεδο (εναλλαγή εκτέλεσης με δοξάρι και pizzicato στα έγχορδα).⁶⁹⁰ Αντίστοιχη όμως διαφοροποίηση υφίσταται και εντός της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Φα-μείζονα, η οποία εισάγεται χωρίς διαμεσολάβηση στα μ. 9-13, 14-16 (pizzicato) και 17-22. Μετά την επανάληψη της *εκθέσεως*, το πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 23-26, ενώ το δεύτερο τροποποιείται σημαντικά στα μ. 27-30 (πρβλ. περίπου τα μ. 5-8) και καταλήγει στην σχετική σολ-ελάσσονα. Από εκεί ξεκινά και η μετέπειτα μετατροπική πορεία επαναπροσέγγισης της αρχικής Σι-ύφεση-μείζονος στα μ. 31-37, όπου κατά τρόπον ασυνήθιστο αναπτύσσεται υλικό από την πλάγια θεματική ομάδα: ακόμη και έτσι πάντως, το αργό αυτό μέρος καταλήγει φυσιολογικά σε μια επουσιωδώς παρηλλαγμένη επανέκθεση ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 38-51.

Το ίδιο δομικό πρότυπο ακολουθείται επίσης στο Andante σε Ντο-μείζονα της – γραμμένης το ίδιο έτος – *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* KV 43.⁶⁹¹ Παρά το γεγονός ότι το δωδεκάμετρο κύριο θέμα, σε δομή διευρυμένης προτάσεως, ολοκληρώνεται στην δεσπόζουσα, στα μ. 13-16 κάνει την εμφάνισή του ένα σύντομο μεταβατικό πέρασμα με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα που προηγείται του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα των μ. 17-26 (που και αυτό διαθέτει δομή προτάσεως) καθώς και της μικρής καταληκτικής ιδέας των μ. 27-30. Στην *έκθεση* αυτή αξίζει να παρατηρηθεί και ο λειτουργικός χειρισμός των φλάουτων, τα οποία αρχικά περιβάλλουν την κατ' εξοχήν μελωδική γραμμή του κυρίου θέματος, κατόπιν σιγούν κατά την διάρκεια της μεταβάσεως, επανακάμπτουν όμως στην πορεία του πλαγίου θέματος και τελικά στολίζουν με γρήγορα περάσματα την κατακλείδα. Στην δεύτερη ενότητα, η παρηλλαγμένη παράθεση στην δευτερεύουσα τονικότητα του αρχικού τετραμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 31-34, αλλά και η μετέπειτα εξύφανση του ιδίου στα μ. 35-44 γύρω από την Σολ-μείζονα, δίνουν την εντύπωση ότι πρόκειται να οδηγήσουν άμεσα στην επανέκθεση του πλαγίου και του καταληκτικού θεματικού υλικού στην αρχική Ντο-μείζονα. Αυτό όμως λαμβάνει τελικά χώραν μόνο στα μ. 54-63 και 64-67, διότι προηγουμένως (στα μ. 45-53) ο Mozart εισάγει απρόσμενα μια νέα θεματική ιδέα στην Ντο-μείζονα. Με τον τρόπο αυτόν βέβαια, η τονική “επανέκθεση” δεν συμπίπτει πλέον με την θεματική στο δεύτερο “ήμισυ” της μακροδομικής αυτής ενότητας και η αρχική τονικότητα εδραιώνεται σε πολύ μεγαλύτερη της αναμενόμενης έκταση. Η συνθετική αυτή επιλογή είναι πάντως ιδιαιτέρως παράδοξη αν αναλογισθεί κανείς ότι ο τονικός σχεδιασμός του “αναπτυξιακού” τμήματος της δεύτερης ενότητας (μ. 31-44), όντας μη-μετατροπικός,

⁶⁸⁷ Πρβλ. εν μέρει Hunkemöller (ό.π., σ. 47) και Weising (ό.π., σ. 170).

⁶⁸⁸ Πρβλ. Hunkemöller, ό.π., σ. 47.

⁶⁸⁹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 172.

⁶⁹⁰ O Gersthofner (ό.π., σ. 395) στέκεται ιδιαίτερα σε αυτήν την υφολογική “τομή” αμέσως μετά το πρώτο τετράμετρο, για την οποία μάλιστα υποστηρίζει ότι δεν είναι καθόλου συνηθισμένη στο έργο του Mozart.

⁶⁹¹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 172· ο Tobel (ό.π., σ. 119), τουναντίον, υποδεικνύει ασαφώς μια μορφή σονάτας με ένα σταθερό συνοδευτικό μοντέλλο καθ' όλην την διάρκεια της εξέλιξής της.

εμμένει ουσιαστικά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας! Κατά συνέπεια, η παρεμβολή μιας καινούργιας θεματικής ιδέας με “επανεκθεσιακή” λειτουργία στο σημείο αυτό δεν μπορεί ασφαλώς να αναχθεί σε κάποια πραγματική λειτουργική αναγκαιότητα, αλλά θα μπορούσε ενδεχομένως να εκληφθεί ως μια μάλλον αυθαίρετη προσθήκη που εν τέλει αποσκοπεί στο να καταστήσει εκτενέστερη την δεύτερη μακροδομική ενότητα από την πρώτη, έστω και αν ο αρμονικός σχεδιασμός της δεύτερης δεν συμβάλλει όσο θα έπρεπε (και θα μπορούσε) προς την ίδια κατεύθυνση.

Με το μικρής εκτάσεως Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 48 του 1768 ολοκληρώνεται η εξέταση των διμερών μορφών σονάτας της πρώτης αυτής δημιουργικής περιόδου του Mozart.⁶⁹² Η δομή της *εκθέσεως* είναι πολύ απλή, καθώς συνίσταται στην άμεση σύνδεση του εξαμέτρου κυρίου θέματος (που καταλήγει σε μισή πτώση-τομή) με το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα των μ. 7-16. Στην δεύτερη ενότητα, τώρα, το κύριο θέμα παρατίθεται αρχικά σχεδόν ολόκληρο στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα στα μ. 17-22 (πρβλ. όμως το μ. 21 πρωτίστως με το μ. 15) και με μια μάλλον απότομη τονική στροφή στο μ. 22 αλυσιδοποιείται στην σχετική μι-ελάσσονα στα μ. 23-28· η κατάληξή του όμως επικαλύπτεται με ένα οκτάμετρο τμήμα επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας (στα μ. 28-35), όπου αναπτύσσεται αλυσιδωτά – και εν μέρει αντιστικτικά – το μοτίβο του μ. 14 από το πλάγιο θέμα,⁶⁹³ προτού τελικά επανεκτεθεί αυτούσιο στην Σολ-μείζονα το πλάγιο θέμα στα μ. 36-45.

Την ίδια περίοδο, ο νεαρός Mozart διερευνούσε παράλληλα και τις δυνατότητες που του προσέφερε ο τριμερής τύπος σονάτας. Στην *σονάτα για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Ρε-μείζονα* KV 7, τα μέρη της οποίας γράφηκαν μεταξύ 1762 και 1764, το μεσαίο Adagio σε Σολ-μείζονα πραγματώνει όντως το δομικό αυτό πρότυπο και μάλιστα κατά τρόπον ιδιαίτερα διερευνητικό.⁶⁹⁴ Η *έκθεση* αποτελείται από ένα σχετικώς σύντομο και αρμονικώς ολοκληρωμένο κύριο θέμα (στα μ. 1-6), καθώς και από ένα υπερδιπλάσιο τμήμα (μ. 7-22) που με διακριτά μοτιβικά στοιχεία στρέφεται γρήγορα προς την Ρε-μείζονα και παραμένει σε αυτήν μέχρι τέλους.⁶⁹⁵ οι λειτουργίες της μετάβασης και του πλάγιου θέματος εδώ έχουν προφανώς συγχωνευθεί σε ένα ενιαίο τμήμα. Η ενότητα της *επεξεργασίας* βρίσκεται ακόμη σε ένα πρώιμο στάδιο εξέλιξης, αλλά παρ’ όλα αυτά είναι αρκετά πειστική ως προς τον χαρακτήρα της: από το αρχικό μέτρο του κυρίου θέματος εξυφαίνεται ένα πρωτότυπο μετατροπικό τετράμετρο στα μ. 23-26 που πραγματοποιεί μια πτώση στην λα-ελάσσονα και στην συνέχεια αλυσιδοποιείται στα μ. 27-30 καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Η τάση ανάδειξης νέων μοτιβικών είτε θεματικών στοιχείων στην μεσαία μακροδομική ενότητα, που είναι συχνή εν γένει στο έργο του Mozart, εδώ θα μπορούσε να θεωρηθεί ήδη παρούσα, αν και σε πολύ περιορισμένο βαθμό ακόμη. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η διπλή επαναφορά της Σολ-μείζονος και του κυρίου θέματος στα μ. 31-36 παρουσιάζεται πολύ καλά προετοιμασμένη και δεν διαφοροποιείται καθόλου από την πρώτη ενότητα: αντιθέτως, η επανέκθεση του πλάγιου θέματος περιλαμβάνει σημαντικές τροποποιήσεις, με εσωτερικές αναδιατάξεις και περικοπές υλικού: ήδη από την άρση του μ. 36 εισάγεται το δίμετρο 16b-18a που αλυσιδοποιείται μέχρι το μ. 40a, στην συνέχεια στα μ. 40b-42a παραλλάσσεται το υλικό των μ. 12b-14a κατά τρόπον τέτοιο ώστε να παγιώνεται σαφέστατα στην αρχική τονικότητα και τελικά στα μ. 42b-46 μεταφέρονται αυτούσια στην υποκείμενη πέμπτη τα καταληκτικά μ. 18b-22 της *εκθέσεως*. Η παρατηρούμενη βράχυνση

⁶⁹² Πρβλ. σχετικά και Weising, ό.π., σ. 172.

⁶⁹³ Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 421.

⁶⁹⁴ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170· ο Hunkemöller (ό.π., σ. 46), αντιθέτως, επισημαίνει εσφαλμένα μια διμερή μακροδομή, παρά το γεγονός ότι μετά την διπλή διαστολή το μετατροπικό τμήμα ακολουθείται από μια αρκετά ελεύθερη επανάληψη των περιεχομένων της πρώτης ενότητας.

⁶⁹⁵ Δεν αντιλαμβάνομαι πού ακριβώς έγκειται η μοτιβική συγγένεια των δύο θεμάτων, την οποία υποδεικνύει ο Weising, ό.π., σ. 170.

του πλαγίου θέματος στην *επανεκθεση* θα μπορούσε εν μέρει να αποδοθεί στην αποκοπή των κατ' εξοχήν μετατροπικών μ. 7-10, φαίνεται όμως ότι δεν οφείλεται μόνο σε αυτό· πιθανότερη λοιπόν, κατά την γνώμη μου, είναι η θεώρηση μιας συνειδητής προσπάθειας του συνθέτη να περιορίσει την έκταση της *επανεκθέσεως* σε τέτοιο βαθμό, ώστε από κοινού με την ενότητα της *επεξεργασίας* να μην υπερβαίνει κατά πολύ το μέγεθος της πρώτης ενότητας: πράγματι, στα 22 μέτρα πριν την διπλή διαστολή προστίθενται μόλις 24 (8 συν 16), διαμορφώνοντας συνεπώς μια πολύ ισορροπημένη συνολική διάρθρωση.

Τέτοιο ζήτημα, αντιθέτως, δεν τίθεται ούτε κατά διάνοια στην περίπτωση του *Andante* σε Ντο-μείζονα της *σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Σολ-μείζονα* KV 9,⁶⁹⁶ που και αυτή ολοκληρώθηκε στις αρχές του 1764. Το περιοδικά δομημένο κύριο θέμα των μ. 1-8 ολοκληρώνεται στην τονική, ενώ οι δύο επισυναπτόμενες πλάγιες θεματικές ιδέες ακολουθούν άμεσα στην Σολ-μείζονα, στα μ. 9-16 (επίσης σε δομή περιόδου) και 16-24. Η *επανεκθεση* (μ. 48-71), εξ άλλου, συνίσταται στα ίδια ακριβώς θεματικά στοιχεία, με την μόνη διαφορά ότι η δίμετρη κατάληξη των μ. 7-8 του κυρίου θέματος αντικαθίσταται στα μ. 54-55 από μια ακόμη παράθεση των μ. 50-51 (πρβλ. μ. 3-4), αλλά με στάση στην δεσπόζουσα, κάτι που παραδόξως καθιστά εν προκειμένω λιγότερο άμεση την σύνδεση του κυρίου θέματος με την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, καθώς η τελευταία εκκινεί από την περιοχή της υποδεσπόζουσας, όπως ακριβώς και στην *έκθεση* (πρβλ. εν γένει τα μ. 56-71 με τα 9-24). Από την άλλη πλευρά, η μεσαία μακροδομική ενότητα καταλαμβάνει 23 μέτρα, οπότε ισορροπεί θαυμάσια ανάμεσα στις αναλόγου εκτάσεως *έκθεση* και *επανεκθεση*. Με μια μείξη μοτιβών του κυρίου θέματος και της δεύτερης πλάγιας ιδέας (βλ. μ. 1, 19 και 23-24), ο Mozart διαμορφώνει ένα καινοφανές εξάμετρο τμήμα που αρχικά παγιώνεται στην ρε-ελάσσονα στα μ. 25-30 και έπειτα αλυσιδοποιείται σχεδόν αυτούσιο στα μ. 31-36 καταλήγοντας σε μισή πτώση στην Ντο-μείζονα. Από εκεί, με την αλυσιδοποίηση του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος (αλλά και το συνοδευτικό μοντέλλο των μ. 9 κ.εξ. της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στο αριστερό χέρι) στα μ. 37-42, η μετατροπική πορεία της *επεξεργασίας* οδηγείται στην σχετική λα-ελάσσονα, η οποία εδραιώνεται στα μ. 42-47 και μάλιστα επικυρώνεται πτωτικά με την ανάκληση των καταληκτικών μ. 7-8 του κυρίου θέματος στα μ. 46-47.⁶⁹⁷ Δεδομένου όμως του ότι εδώ ακριβώς ολοκληρώνεται η *επεξεργασία*, παρατηρεί κανείς με ενδιαφέρον ότι η ακόλουθη επαναφορά της αρχικής Ντο-μείζονος στην έναρξη της *επανεκθέσεως* (μ. 48 κ.εξ.) όχι μόνον είναι τελείως αδιαμεσολάβητη, αλλά και καθιστά εκ των πραγμάτων επιτακτική μια αποσαφηνιστική χειρονομία εκ μέρους των εκτελεστών (ένα ανεπαίσθητο σταμάτημα ανάμεσα στα μ. 47 και 48), αφού ο Mozart δεν έχει παρεμβάλλει στο σημείο αυτό ούτε καν μια σύντομη παύση!

Αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας βρίσκουμε σε τέσσερεις ακόμη σονάτες του 1764, αρχής γενομένης από το *Andante* σε Μι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 10.⁶⁹⁸ Η δομή της *εκθέσεως* είναι σχετικώς απλή: το κύριο θέμα δομείται ως οκτάμετρη περίοδος με τέλεια (στο μ. 4) και μισή πτώση (στο μ. 8), το πλάγιο θέμα ακολουθεί άμεσα στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 9-20, διατυπωμένο ως οκτάμετρη πρόταση με παρηλλαγμένη επανάληψη του δευτέρου τετραμέτρου (πρβλ. μ. 17-20 με 13-16), ενώ στο τέλος εμφανίζεται μια σύντομη κατακλείδα σε δομική επικάλυψη (μ. 20-23). Παρακάτω, η *επεξεργασία* ανοίγει στα μ. 24-31 με μια σχεδόν αυτούσια παράθεση ολόκληρου του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα,⁶⁹⁹ η κατάληξη της οποίας πραγματοποιείται στην δεσπόζουσα της αρχικής

⁶⁹⁶ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 170) και εν μέρει Hunkemöller (ό.π., σ. 46).

⁶⁹⁷ Η υποτιθέμενη εξάρτηση της *επεξεργασίας* από το κύριο θέμα και μόνον, την οποία υποστηρίζουν τόσο ο Hunkemöller (ό.π., σ. 46) όσο και ο Weising (ό.π., σ. 170), αποκρύπτει ουσιαστικά τις ενδιαφέρουσες μοτιβικές προσμίξεις που παρατηρούνται καθ' όλην σχεδόν την διάρκεια της μεσαίας αυτής ενότητας.

⁶⁹⁸ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170· ο Hunkemöller (ό.π., σ. 47), αντιθέτως, αρκείται σε μια συνοπτική κατάδειξη των θεματικών αναλογιών στην εξέλιξη του κομματιού, αποφεύγοντας όμως να τις νοηματοδοτήσει.

⁶⁹⁹ Πρβλ. Hunkemöller, ό.π., σ. 47.

τονικότητας· από εκεί και ύστερα, το μετατροπικό τετράμετρο 32-35 παραπέμπει σε μοτιβικά στοιχεία του πλαγίου θέματος και αλυσιδοποιούμενο στα μ. 36-39 ανακατευθύνεται προς έναν εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος στα μ. 40-43 και (σε επανάληψη με απόχρωση ελάσσονος τρόπου) στα μ. 44-47. Έτσι, η επανέκθεση του κυρίου θέματος λαμβάνει χώραν στα μ. 48-55 δίχως μεταβολές, σε αντίθεση με την τονική μεταφορά του πλαγίου θέματος στα μ. 56-63, όπου παραδόξως ο Mozart επιλέγει να αποκόψει το πρώτο τετράμετρο (μ. 9-12) και να διατηρήσει μονάχα το δεύτερο από κοινού με την παρηλλαγμένη επανάληψή του (μ. 13-20),⁷⁰⁰ πιθανότατα προς ενίσχυση της καταληκτικής επενέργειας του κομματιού συνολικά, η οποία πάντως επισφραγίζεται μόνο με την επαναφορά της καταληκτικής ιδέας στα μ. 63-66.

Στο εναρκτήριο *Andante* της *σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Σολ-μείζονα* KV 11,⁷⁰¹ το κύριο θέμα της *εκθέσεως* ολοκληρώνεται στο μ. 6 στην τονική, αλλά ακολουθείται από τετράμετρη μετάβαση στα μ. 7-10 που φθάνει σε πτώση στην δεσπόζουσα, προτού δηλαδή το πλάγιο θέμα έλθει στα μ. 11-23 να τονικοποιήσει την Ρε-μείζονα με μια σειρά επικαλυπτόμενων πτωτικών χειρονομιών. Στην *επανεκθεση*, τόσο το κύριο όσο και το πλάγιο θέμα παρουσιάζονται στην Σολ-μείζονα με επουσιώδεις διαφοροποιήσεις (στα μ. 32-37 και 38-50, αντιστοίχως), δίχως όμως να μεσολαβεί πλέον ανάμεσά τους το μεταβατικό τμήμα που απαλείφεται εντελώς.⁷⁰² Στην *επεξεργασία*, εν τω μεταξύ, ο Mozart επιλέγει να παρουσιάσει στα μ. 24-27 μια νέα, εν πολλοίς, τετράμετρη ιδέα πάνω από έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, η οποία ακολούθως (στα μ. 28-31) επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στο περιβάλλον του ελάσσονος τρόπου· συνεπώς, η μεσαία μακροδομική ενότητα στην περίπτωση αυτή δεν είναι αναπτυξιακού χαρακτήρος, αλλά λειτουργεί περισσότερο ως ένα αρκετά σύντομο πεδίο θεματικής αντίθεσης που συγχρόνως προετοιμάζει αρμονικά την *επανεκθεση*.⁷⁰³

Στο αργό πρώτο μέρος (*Andante*) της *σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Λα-μείζονα* KV 12 η μακροδομική οργάνωση μοιάζει αρκετά συγκεχυμένη. Στην *έκθεση*, το κύριο θέμα διαμορφώνεται ως αρμονικώς ανοικτή οκτάμετρη πρόταση, γεγονός που του επιτρέπει να συνδεθεί αδιαμεσολάβητα με το – μοτιβικώς συγγενές – πλάγιο θέμα στην Μι-μείζονα των μ. 8b-18 και την κατακλείδα των μ. 19-22.⁷⁰⁴ Μετά την διπλή διαστολή όμως, συμβαίνει το εξής ενδιαφέρον: το πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 23-26, ενώ το δεύτερο (μ. 5-8a) επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα πολύ αργότερα, στα μ. 35-38a, και ακολουθείται απ' ευθείας από την τονική μεταφορά ολόκληρου του πλαγίου θέματος (στα μ. 38b-48) και της κατακλείδας (στα μ. 49-52). Στο ενδιάμεσο οκτάμετρο 27-34, εξ άλλου, το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος εμφανίζεται σε τέσσερα διαφορετικά παραλλάγματα περιστρεφόμενο γύρω από την αρχική Λα-μείζονα. Ως εκ τούτου, δύο ερμηνευτικές προσεγγίσεις φαίνονται πιθανές: α) η διμερής μακροδομική θεώρηση,⁷⁰⁵ σύμφωνα με την οποία τα μ. 23-38a διαμορφώνουν το αναπτυξιακό πρώτο ήμισυ και τα μ. 38b-52 το επανεκθεσιακό δεύτερο ήμισυ της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, ή αντιθέτως, β) η τριμερής μακροδομική έποψη, στο πλαίσιο της οποίας τα μ. 23-34 (ή ενδεχομένως μόνο τα μ. 23-32, καθ' ότι τα μ. 33-34 είναι σχεδόν ταυτόσημα των μ. 3-4) διαμορφώνουν μια μη-μετατροπική *επεξεργασία* και τα μ. 35 κ.εξ. (ή τα μ. 33 κ.εξ.) συνιστούν

⁷⁰⁰ Πρβλ. και τις σχετικές υπαινικτικές ενδείξεις των Weising (ό.π., σ. 170) και Hunkemöller (ό.π., σ. 47).

⁷⁰¹ Ως προς την δομική ταυτότητα του αργού αυτού μέρους, πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170· τουναντίον, ο Hunkemöller (ό.π., σ. 46), για ακόμη μια φορά, παρουσιάζει ένα ελάχιστο κατατοπιστικό διάγραμμα δύο επαναλαμβανόμενων ενότητων.

⁷⁰² Βλ. σχετικά και Hunkemöller, ό.π., σ. 46.

⁷⁰³ Πρβλ. ιδίως Weising, ό.π., σ. 170· ο Hunkemöller (ό.π., σ. 46) αντιλαμβάνεται εδώ ορθώς την θεματική ανεξαρτησία του οκταμέτρου 24-31 από τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*, παράλληλα όμως το χαρακτηρίζει “μετατροπικό”, κάτι που εμφανώς δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

⁷⁰⁴ Την μοτιβική συγγένεια των δύο θεμάτων υποδεικνύει και ο Weising, ό.π., σ. 170.

⁷⁰⁵ Την οποία υποστηρίζει ο Hunkemöller, ό.π., σ. 46.

μια επανέκθεση με αποκοπή του εναρκτήριου τμήματος του κυρίου θέματος.⁷⁰⁶ Η δεύτερη αυτή δυνατότητα αποδεικνύεται εν τέλει ότι βρίσκεται εγγύτερα στην πραγματικότητα, αφού η επαναφορά των μ. 3-8α του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα στα μ. 33-38α είναι μάλλον αδύνατον να εκληφθεί σοβαρά ως μέρος ενός αναπτυξιακού τμήματος είτε ακόμη ως διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας! Εν προκειμένω λοιπόν, η τριμερής μακροδομική διάρθρωση καθίσταται σίγουρα λιγότερο εμφανής εξαιτίας της απουσίας της τυπικής “διπλής επαναφοράς”, αλλά σε τελική ανάλυση δεν αίρεται από αυτήν την πολύ στενή διασύνδεση της επεξεργασίας με την – σχεδόν πλήρη, κατά τα λοιπά – επανέκθεση.

Σαφέστατα τριμερής, από την άλλη πλευρά, είναι η μακροδομή του Andante σε φα-ελάσσονα της σονάτας για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού σε Φα-μείζονα KV 13.⁷⁰⁷ Το κύριο θέμα διατυπώνεται ως οκτάμετρη περίοδος με τέλεια (μ. 4) και μισή πτώση (μ. 8) και συνδέεται απ’ ευθείας με το πλάγιο θέμα στην σχετική Λα-ύφεση-μείζονα· ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζει η “μονοθεματική” μεταφορά του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος τόσο στην έναρξη του πλαγίου (μ. 9-10) – η περαιτέρω εξέλιξη του οποίου, στα μ. 11-19, είναι βεβαίως τελείως διαφορετική – όσο και προς το τέλος της εκθέσεως (στα μ. 20-21 και 23-24) εν είδει κατακλείδας (μ. 20-26).⁷⁰⁸ Στην επανέκθεση, ο Mozart επαναλαμβάνει αυτούσιο το κύριο θέμα στα μ. 47-54, αλλά παραλείποντας – ως “πλεοναστικό” – το δίμετρο 9-10 μεταφέρει πλέον στην φα-ελάσσονα μόνο τα υπόλοιπα μ. 11-19 του πλαγίου θέματος (στα μ. 55-63) καθώς και την κατακλείδα (στα μ. 64-70).⁷⁰⁹ Παράλληλα, η αρχική τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος ανοίγει και την ενότητα της επεξεργασίας, παρατιθέμενη πρώτα στην Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 27-30) και αμέσως μετά στην σι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 31-34). Στην συνέχεια όμως, η περιοχή της υποδεσπόζουσας εδραιώνεται επί μακρόν στα μ. 35-42 και με την αυτούσια παράθεση σχεδόν ολόκληρου του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 11-18). Έτσι, η μεσαία ενότητα ολοκληρώνεται στα μ. 43-46 (με την αλυσιδοποίηση του διμέτρου 41-42 στα μ. 43-44 και μία πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας), δίχως να έχει ουσιαστικά αναπτύξει το διαθέσιμο θεματικό υλικό, παρά μόνον έχοντας ανακαλέσει τις βασικές ιδέες της εκθέσεως σε διαφορετικά τονικά συμφραζόμενα.⁷¹⁰

Άλλες περιπτώσεις τριμερούς μορφής σονάτας βρίσκουμε σε αργά συμφωνικά μέρη του έτους 1765, όπως στο Andante σε Σολ-μείζονα της συμφωνίας σε Ρε-μείζονα KV 19.⁷¹¹ Η έκθεση διαθέτει ένα αρμονικώς ανοικτό κύριο θέμα, το οποίο συνίσταται ουσιαστικά σε έναν δίμετρο μοτιβικό πυρήνα που ακολουθείται από λιγότερο χαρακτηριστικές χειρονομίες στα μ. 3-8α. Από εκεί και ύστερα, η δευτερεύουσα τονικότητα της Ρε-μείζονος επιβάλλεται απ’ ευθείας στα μ. 8b-12a με έναν ισοκράτη δεσπόζουσας και παγιώνεται οριστικά με τις έντονα καταληκτικές ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος των μ. 12b-15 και 16-19.⁷¹² Η ενότητα της επεξεργασίας είναι αρκετά σύντομη (μ. 20-26), αλλά παρ’ όλα αυτά ιδιαίτερα αναπτυξιακή, τουλάχιστον από θεματικής πλευράς: το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος εισάγεται διαδοχικά ανά μέτρο στα βαθύφωνα έγχορδα, στις βιόλες, στα πρώτα βιολιά και τα κόρνα, στα δεύτερα βιολιά και τελικά εκ νέου στα πρώτα βιολιά στα μ. 20-24, συνοδευόμενο από το μ. 22 και εξής από φιγούρες τριήχων (στοιχείο οικείο από τα μ. 3-6 της εκθέσεως): εντούτοις, αρμονικά μένει στάσιμο στην δευτερεύουσα τονικότητα και έτσι στα μ. 25-26 αρκείται στην μεθερμίνευση της ίδιας ως δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας.⁷¹³ Με αυτόν τον τρόπο

⁷⁰⁶ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170.

⁷⁰⁷ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 170) και εν μέρει Hunkemöller (ό.π., σ. 46).

⁷⁰⁸ Πρβλ. το σχετικό σχόλιο του Weising (ό.π., σ. 170): ο Hunkemöller (ό.π., σ. 46), αντιθέτως, απομονώνει το δίμετρο 9-10 της εκθέσεως ως “μετατροπικό-μεταβατικό”!

⁷⁰⁹ Πρβλ. Hunkemöller, ό.π., σ. 46.

⁷¹⁰ Πρβλ. εν μέρει Hunkemöller, ό.π., σ. 46.

⁷¹¹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 170· Gersthofer, ό.π., σ. 396.

⁷¹² Για την δομή της συγκεκριμένης εκθέσεως, βλ. επίσης Gersthofer, ό.π., σ. 396.

⁷¹³ Ο Gersthofer (ό.π., σ. 396) αντιμετωπίζει μάλιστα την ενότητα αυτή πρωτίστως ως μια προετοιμασία της επανεκθέσεως, παρ’ ότι βεβαίως υποδεικνύει και την ανάπτυξη υλικού του κυρίου θέματος που λαμβάνει χώραν στο πλαίσιο της.

λοιπόν, η επανέκθεση ξεκινά στα μ. 27-28 με την επαναφορά του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος,⁷¹⁴ συνεχίζεται όμως στα μ. 29-32a με υλικό που όχι μονάχα είναι διαφορετικό από εκείνο των μ. 3-8a της εκθέσεως, αλλά επιπλέον αποσταθεροποιεί την Σολ-μείζονα και στρέφεται προς την λα-ελάσσονα. Η τονική αυτή παρέκκλιση εντός της επεξεργασίας επιρρεάζει περαιτέρω και την επαναφορά της πρώτης πλάγιας ιδέας (των μ. 8b-12a) στα μ. 32b-34a, καθώς μόνο στα μ. 34b-36a επιτυγχάνεται η (απότομη) αποκατάσταση της Σολ-μείζονος και προφανώς γι' αυτόν τον λόγο ακολουθεί στα μ. 36b-38a μια εμβόλιμη πτωτική χειρονομία που προαναγγέλλει την οριστική επαναφορά της αρχικής τονικότητας κατά την επανέκθεση των δύο τελευταίων πλαγίων θεματικών ιδεών, στα μ. 38b-41 και 42-45 (πρβλ. μ. 12b-15 και 16-19) αντιστοίχως. Εδώ λοιπόν δημιουργείται το παράδοξο μιας επανεκθέσεως που έχει την ίδια ακριβώς έκταση με την έκθεση (19 μέτρων έκαστη) αλλά σημαντικά τροποποιημένη φραστική δομή,⁷¹⁵ κατά την γνώμη μου ωστόσο, η αλλαγή αυτή δεν οφείλεται απλώς στην αντικατάσταση του μεγαλύτερου τμήματος του κυρίου θέματος (μ. 3-8a) από νέο υλικό μικρότερης εκτάσεως (στα μ. 29-32a) και στην δομική "εξισορρόπηση" που προσφέρει η προσθήκη του διμέτρου 36b-38a ανάμεσα στις δύο πρώτες πλάγιες θεματικές ιδέες, αλλά κυρίως στην λειτουργική μετάπτωση μέρους τόσο του κυρίου θέματος (τα υποκατάστατα μ. 29-32a) όσο και της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 32b-38a) σε μεταβατικό-μετατροπικό τμήμα στο πλαίσιο της επανεκθέσεως, που κατά πάσαν πιθανότητα έρχεται να αποτελέσει το αντίβαρο της αρμονικής στασιμότητας που παρατηρήθηκε στην κεντρική ενότητα της επεξεργασίας.

Στο Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα της συμφωνίας σε Φα-μείζονα KV 19a, το τριμερές μακροδομικό πρότυπο πραγματώνεται κατά τρόπον πιο συμβατικό. Για ακόμη μια φορά, μία οκτάμετρη περίοδος με καταλήξεις στην τονική (μ. 4) και στην δεσπόζουσα (μ. 8) λειτουργεί ως το κύριο θέμα της εκθέσεως που ακολουθείται άμεσα από το πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα στα μ. 9-24.⁷¹⁶ Η επεξεργασία συνίσταται σε δύο οκτάμετρα τμήματα: το πρώτο από αυτά (μ. 25-32) αφορά σε μια παράθεση του αρχικού τετραμέτρου του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα που κατόπιν αλυσιδοποιείται στην σχετική σολ-ελάσσονα, αλλά καταλήγει σε μισή πτώση· το γεγονός αυτό επιτρέπει στο δεύτερο τμήμα της μεσαίας μακροδομικής ενότητας (μ. 33-40) να επικυρώσει κατ' αρχάς με μια τέλεια πτώση την ελάσσονα αυτή τονικότητα στο πλαίσιο ενός τετραμέτρου που εξάγεται μοτιβικά από το πλάγιο θέμα, προτού το ίδιο αυτό τετράμετρο αλυσιδοποιηθεί στην Φα-μείζονα λειτουργώντας έτσι και ως προετοιμασία της επανεκθέσεως. Η τρίτη μακροδομική ενότητα, παρ' ότι εμπεριέχει μόνο την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 41-44 με 5-8), δεν προξενεί ερμηνευτικά προβλήματα ανάλογα της περιπτώσεως του αργού μέρους του KV 12, λόγω της περιοδικής δόμησης του συγκεκριμένου θέματος που καθιστά απολύτως εύληπτη την "διπλή επαναφορά" στο σημείο αυτό, παρά την εξάλειψη του αρχικού τετραμέτρου. Στην συνέχεια πάντως, ολόκληρο το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται αυτούσιο στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 45-60,⁷¹⁷ ολοκληρώνοντας συμμετρικά την δομή του αργού αυτού μέρους.

Η συμφωνία σε Σολ-μείζονα KV 45a, η σύνθεση της οποίας τοποθετείται χρονικά στα 1766-1767, διαθέτει επίσης ένα (αρκετά μακρύ) τριμερές Andante σε Ντο-μείζονα.⁷¹⁸ Η έκθεση ανοίγει με ένα δεκάμετρο κύριο θέμα που καταλήγει στην δεσπόζουσα και επιτρέπει έτσι στο πλάγιο θέμα να παρουσιασθεί άμεσα στην Σολ-μείζονα στα μ. 11-22, ενώ η ηχοχρωματική διαφοροποίηση των μ. 23-30 (σολιστικό πέραςμα των κόρνων και

⁷¹⁴ Ορθώς ο Weising (ό.π., σ. 170) επισημαίνει εδώ την συνεπτυγμένη επανέκθεση του κυρίου θέματος.

⁷¹⁵ Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 396· David H. Smyth, "»Balanced Interruption« and the Formal Repeat", *Music Theory Spectrum* 15/1, 1993, σ. 83.

⁷¹⁶ Πρβλ. και τις παρατηρήσεις του Gersthofer, ό.π., σ. 396. Ο ίδιος (ό.π., σ. 397) φαίνεται πάντως να αντιλαμβάνεται τα μ. 20-24 ως ξεχωριστή καταληκτική ιδέα, αν και από υφολογικής πλευράς αυτή δεν διαφέρει σε τίποτε από τα περιεχόμενα του πλαγίου θέματος.

⁷¹⁷ Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 397.

⁷¹⁸ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 172.

“απάντηση” από τα πρώτα βιολιά) καθιστά ευδιάκριτη στο σημείο αυτό την εμφάνιση μιας καταληκτικής ιδέας.⁷¹⁹ Η ενότητα της *επεξεργασίας*, ακολούθως, είναι μια από τις εκτενέστερες στο έργο του Mozart αυτής της δημιουργικής περιόδου. Σε πρώτη φάση, το κύριο θέμα παρατίθεται σε μια συνεπτυγμένη και ελαφρώς τροποποιημένη εκδοχή στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 31-38 (πρβλ. τα μ. 1-4 και περίπου τα μ. 5-6 και 9-10) και έπειτα από τέλεια πτώση σε αυτήν το πρώτο του τετράμετρο παρατίθεται και στην (σχετική της δεσπόζουσας) μι-ελάσσονα στα μ. 39-42. Κατόπιν, στα μ. 43-46, ένα νέο τετράμετρο, που συγκροτείται από τον αντιστικτικό χειρισμό του μοτιβικού αποθέματος των μ. 5 κ.εξ. του κυρίου θέματος, στρέφεται προς την λα-ελάσσονα, αλλά αμέσως μετά αλυσιδοποιείται στα μ. 47-50 επιστρέφοντας στο περιβάλλον της Σολ-μείζονος.⁷²⁰ Έτσι, δεν απομένει τίποτε άλλο πέρα από έναν θεματικώς ουδέτερο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 51-56, ο οποίος οδηγεί αφ’ ενός μεν σε μια νέα συνοπτικότερη εκδοχή του κυρίου θέματος στα μ. 57-64 της *επανεκθέσεως* (πρβλ. τα μ. 57-60 με τα 1-4· στην θέση των μ. 5-10, εντούτοις, εμφανίζονται τα λειτουργικώς ισοδύναμα μ. 61-64)⁷²¹ και αφ’ ετέρου στην τονική επαναφορά τόσο του πλαγίου όσο και του καταληκτικού θέματος, στα μ. 65-76 και 77-84 αντιστοίχως. Ένα σημαντικό επομένως ζήτημα που ανακύπτει στην παρούσα σύνθεση αφορά στον συνεχή μετασηματισμό της εξέλιξης του κυρίου θέματος μετά το πρώτο τετράμετρο: η αρμονικώς ανοικτή, δεκάμετρη εκδοχή της *εκθέσεως*, στην *επεξεργασία* περιορίζεται μεν σε οκτώ μέτρα και επιπλέον ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση, αλλά η περίτεχνη, ρωγμώδης μελωδική του εξύφανση μοιάζει να εξυπηρετεί πρωτίστως τις ανάγκες της αναπτυξιακής αυτής ενότητας· ως εκ τούτου, η επίσης οκτάμετρη εκδοχή της *επανεκθέσεως*, που καταλήγει εκ νέου στην δεσπόζουσα (προκειμένου να συνδεθεί ομαλά με το ακόλουθο πλάγιο θέμα, όπως και στην *έκθεση*), αλλά παράλληλα διαθέτει πιο ομοιογενή και συνεχή μελωδική – καθώς και αρμονική – εξέλιξη, συνιστά κατά τα φαινόμενα την βέλτιστη δυνατή επιλογή για την τελική παρουσίαση του θέματος, στον βαθμό που η δομική συμμετρία (2 + 2 + 4 μέτρα) συμπορεύεται πλέον με την μελωδική και αρμονική ενότητα του όλου.

Μια τελευταία τριμερής μορφή σονάτας σε αργό μέρος της παρούσας περιόδου εντοπίζεται στο Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 45b του έτους 1768.⁷²² Στην προκειμένη περίπτωση μάλιστα, ο Mozart αρκείται σε απέρριπτες δομικές επιλογές, δίχως τίποτε το απρόσμενο ή το εξεζητημένο. Το κύριο θέμα αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις που ολοκληρώνονται στην τονική (μ. 4) και στην δεσπόζουσα (μ. 8), ενώ το πλάγιο θέμα στην Σι-ύφεση-μείζονα των μ. 9-15 συνδέεται στενά με την κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 16-20.⁷²³ Εξαιρουμένης, τώρα, της απαραίτητης τονικής μεταφοράς του πλαγίου και του καταληκτικού θέματος, η *επανεκθεση* (μ. 29-48) ταυτίζεται απολύτως με την προαναφερόμενη δομική οργάνωση της *εκθέσεως*!⁷²⁴ Αλλά και η σύντομη *επεξεργασία* των μ. 21-28 δεν περιλαμβάνει τίποτε περισσότερο από μια πλήρη παράθεση του κυρίου θέματος στην Σι-ύφεση-μείζονα:⁷²⁵ μόνο τα μ. 26b-28 διαφοροποιούνται αρμονικώς από τα θεματικώς αντίστοιχα μ. 6b-8, προκειμένου η δευτερεύουσα τονικότητα να

⁷¹⁹ Στην κατακλείδα αυτή αναφέρεται και ο Gersthofer, ό.π., σ. 404. Ο Weising (ό.π., σ. 172), εξ άλλου, υποδεικνύει μια μοτιβική συγγένεια ανάμεσα στο κύριο και το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως*, η οποία πάντως καθίσταται ελάχιστα αντιληπτή και έτσι ουδόλως δύναται να οδηγήσει σε σκέψεις περί “μονοθεματικότητας”.

⁷²⁰ Μια αναφορά του Gersthofer (ό.π., σ. 421) στο εν λόγω απόσπασμα δεν υπερβαίνει το επίπεδο της απλής περιγραφής και – το χειρότερο – δεν πραγματεύεται τίποτε ουσιαστικό γύρω από την σχέση των μ. 43-50 ως προς τα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*, ούτε εξετάζει την λειτουργία τους στο γενικότερο μορφολογικό πλαίσιο.

⁷²¹ Εκ παραδρομής, πιθανότατα, ο Weising (ό.π., σ. 172) θεωρεί ότι το κύριο θέμα δεν επανεκτίθεται καθόλου στην τρίτη μακροδομική ενότητα.

⁷²² Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 172) αλλά και Gersthofer (ό.π., σ. 396).

⁷²³ Πρβλ. επίσης την περιγραφή του Gersthofer (ό.π., σ. 396), ο οποίος προσδίδει σαφέστατα στο τελικό πεντάμετρο της *εκθέσεως* (και της *επανεκθέσεως*) ρόλο κατακλείδας (βλ. ό.π., σ. 397).

⁷²⁴ Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 396 και 397.

⁷²⁵ Πρβλ. ό.π., σ. 396.

επικυρωθεί με μια ακόμη τέλεια πτώση, προτού τελικά μεθερμηνευτεί σε δεσπόζουσα της αρχικής προετοιμάζοντας την έλευση της επανεκθέσεως.

Από τις παραπάνω παρατηρήσεις επί των δομικών χαρακτηριστικών των αργών μερών σε μορφές σονάτας στα έργα του Mozart της περιόδου 1761-1768, προκύπτουν τα ακόλουθα συμπεράσματα:

α) Μέχρι το 1768 ο Mozart δοκιμάζει εξίσου τις περιπτώσεις της τριμερούς και της διμερούς μακροδομής, τόσο στις συμφωνίες όσο και στις σονάτες. Ο τριμερής τύπος σονάτας είναι πάντως συνηθέστερος κατά τα έτη 1764 και 1765, ενώ ο διμερής επικρατεί σχεδόν ολοκληρωτικά στα 1766-1767.⁷²⁶ Σε αμφοτέρους τους δομικούς αυτούς τύπους, εξ άλλου, προβλέπονται πάντοτε από δύο μακροδομικές επαναλήψεις ενοτήτων.

β) Ο τονικός σχεδιασμός της εκθέσεως – τόσο της τριμερούς όσο και της διμερούς μορφής σονάτας – περιορίζεται στις τυπικές ακολουθίες από την μείζονα τονική προς την δεσπόζουσα καθώς και από την ελάσσονα τονική προς την σχετική μείζονα: τυχόν παρεκκλίσεις προς άλλα τονικά κέντρα (βλ. KV 15) ή παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο (βλ. KV 30) εμφανίζονται μόνο κατ' εξαίρεσιν και αποκλειστικά στο πλαίσιο ενός μεταβατικού τμήματος ανάμεσα στις δύο τονικές-θεματικές περιοχές. Από θεματικής επόψεως, το κύριο θέμα είναι πάντοτε σχετικά περιορισμένης εκτάσεως και συνήθως αποτελείται από ένα ενιαίο τμήμα, κατά κανόνα σε δομή προτάσεως ή περιόδου.⁷²⁷ ακόμη όμως και αν κάποτε συνίσταται σε δύο φράσεις που διαφοροποιούνται μεταξύ τους σε μοτιβικό είτε υφολογικό επίπεδο, η αρμονική συνιστώσα διασφαλίζει την ενότητά τους και δεν επιτρέπει εν τέλει την θεώρηση μιας κύριας θεματικής ομάδος σε καμμία περίπτωση. Η εμφάνιση μιας μεταβάσεως την περίοδο αυτή δεν είναι καθόλου συνηθής,⁷²⁸ πολλώ δε μάλλον η συγκρότηση μιας “τριμηματικής” εκθέσεως. Εξ άλλου, στην δεύτερη τονική περιοχή κατά κανόνα παρουσιάζεται μία μόνο πλάγια θεματική ιδέα (που αρκετά συχνά εμπεριέχει ορισμένες αυτούσιες ή παρηλλαγμένες επαναλήψεις),⁷²⁹ ενώ οι περιπτώσεις διαμόρφωσης μιας πλάγιας θεματικής ομάδος σπανίζουν εξίσου όπως και οι “μονοθεματικές” αναφορές του πλαγίου θεματικού υλικού στο κύριο θέμα.⁷³⁰ Παρ' όλα αυτά, η έκθεση ολοκληρώνεται συχνά με μια

⁷²⁶ Για τον διμερή τύπο σονάτας, ο Tobel (ό.π., σ. 151) υποδεικνύει ορθώς ότι ο Mozart τον εφαρμόζει πρωτίστως σε έργα της δεκαετίας του 1760. Παρομοίως, ο Weising (ό.π., σ. 172), που εξετάζει το ίδιο ζήτημα κατά τρόπον διεξοδικότερο, εντοπίζει την μακροδομική διμέρεια κυρίως σε αργά συμφωνικά μέρη των ετών 1767-1769, αλλά δευτερευόντως και σε έργα της περιόδου 1763-1766.

⁷²⁷ Παρά την αποστροφή περί του αντίθετου εκ μέρους του W. Fischer, ό.π., σ. 61. Ο Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 125), εντούτοις, διακρίνει στα θέματα των αργών μερών σε μορφή σονάτας του Mozart έναν περισσότερο “ασματικό” χαρακτήρα σε σχέση με εκείνα που εκτίθενται στα γρήγορα μέρη, πράγμα που πιθανότατα εξηγεί και τον λόγο της προκειμένης διάστασης απόψεων.

⁷²⁸ Δεδομένου του ότι ο Mozart εκμεταλλεύεται συχνά (και μάλιστα διαχρονικά) την δυνατότητα άμεσης τονικοποίησης της δευτερεύουσας τονικότητας και εμφάνισης του πλαγίου θέματος κατόπιν μισής πτώσεως στο κλείσιμο του κυρίου θέματος. Βλ. σχετικά: Rita Kurzman, “Über die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts”, *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Zwölftes Heft*, Universal-Edition, Wien 1925, σ. 66-67· Cuthbert Morton Girdlestone, *Mozart's Piano Concertos*, Cassell, London 1958, σ. 44· Winter, ό.π., σ. 337.

⁷²⁹ Κατά τον Weising (ό.π., σ. 172) μάλιστα, το πλάγιο θέμα την περίοδο αυτή αποτελείται ως επί το πλείστον μόνον από μια ακολουθία ασήμαντων μοτίβων.

⁷³⁰ Η κατά κανόνα σαφής (από αρμονικής-πτωτικής αλλά και θεματικής επόψεως) διάκριση του πλαγίου θέματος από το κύριο στα έργα του Mozart εν γένει εντοπίζεται από πολλούς ερευνητές και μάλιστα ήδη από πολύ παλιά, όπως φαίνεται από τις συμβολές των Klauwell (ό.π., σ. 76), Jalowetz (ό.π., σ. 422) και W. Fischer (ό.π., σ. 59 και 61), μεταξύ άλλων. Υπάρχουν όμως και εκείνοι που διατείνονται ότι ο θεματικός αυτός διαχωρισμός δεν είναι τόσο απόλυτος, ιδίως όσον αφορά στα αργά μέρη: ο Girdlestone (ό.π., σ. 44), για παράδειγμα, εντοπίζει στα αργά μέρη μια υφολογική συνέχεια και συνοχή που συγκαλύπτει ως έναν βαθμό την διαφοροποίηση των θεματικών ιδεών της εκθέσεως, ενώ ο Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 125) προσθέτει σε αυτήν την παρατήρηση και άλλες ομοιότητες μεταξύ των θεμάτων που αφορούν σε ρυθμικά μοτίβα, στον αρμονικό τους ρυθμό, ακόμη δε και στην αξιοποίηση της ίδιας ηχητικής περιοχής.

διακριτή καταληκτική θεματική ιδέα, η οποία ενίοτε μπορεί κάλλιστα να παραπέμπει και στα περιεχόμενα του κυρίου θέματος.⁷³¹

γ) Η ενότητα της *επεξεργασίας* στα νεανικά έργα του Mozart ενδέχεται να είναι μικρής εκτάσεως και να δίνει περισσότερο την εντύπωση μιας μεταβάσεως προς την *επανεκθεση*,⁷³² κατά κανόνα όμως υστερεί ελάχιστα (ενίοτε μάλιστα και καθόλου) σε μέγεθος των δύο εξωτερικών ενοτήτων. Ο αρμονικός της σχεδιασμός εκκινεί σχεδόν πάντοτε από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*⁷³³ και μόνο κατ' εξαίρεσιν ξεκινά από την σχετική της υποδεσπόζουσας ή κινείται προς αυτήν· εν συνεχεία, οι πιθανοί ενδιάμεσοι τονικοί σταθμοί αφορούν για τον μεν μείζονα τρόπο στην σχετική της τονικής, της δεσπόζουσας αλλά και της υποδεσπόζουσας, ενώ για τον ελάσσονα τρόπο στην υποδεσπόζουσα.⁷³⁴ Συχνά όμως η μετατροπική πορεία δεν επικεντρώνεται σε καμμία τονική περιοχή, αλλά οδηγεί απ' ευθείας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας,⁷³⁵ η οποία συνιστά εν γένει τον τελικό στόχο της *επεξεργασίας*⁷³⁶ – παρ' ότι βέβαια στην μεμονωμένη περίπτωση του KV 9 η μεσαία μακροδομική ενότητα ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση στην σχετική ελάσσονα. Ως εκ τούτου, η *επεξεργασία* στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο είναι συχνά μονοτμηματική ή υποδιαιρείται σε δύο μικρότερα τμήματα, σπανιώτατα όμως σε τρία.⁷³⁷ Το υπό ανάπτυξη θεματικό υλικό προέρχεται σχεδόν πάντοτε από το κύριο θέμα της *εκθέσεως*, το οποίο άλλωστε ειθίσαι να παρατίθεται σε πλήρη ή αποσπασματική μορφή και στην έναρξη της *επεξεργασίας*.⁷³⁸ Σπανιότερα βέβαια, στην μεσαία αυτή ενότητα ο Mozart αξιοποιεί και υλικό από το πλάγιο θέμα ή ακόμη εισάγει καινούργια μοτιβικά-θεματικά στοιχεία⁷³⁹ – τα οποία ειδικά στην περίπτωση του KV 11 υποκαθιστούν οιαδήποτε αναφορά στο θεματικό υλικό της πρώτης μακροδομικής ενότητας.

δ) Η *επανεκθεση* του τριμερούς τύπου σονάτας τείνει εν γένει να επαναφέρει αυτούσια στην αρχική τονικότητα τα βασικά θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*,⁷⁴⁰ παρ' ότι βέβαια μόνο στην περίπτωση του KV 45b οι δύο εξωτερικές ενότητες είναι απολύτως ταυτόσημες από θεματικής επόψεως. Το κύριο θέμα συχνά δεν υπόκειται σε καμμία τροποποίηση, άλλοτε όμως είτε η αντικατάσταση ενός ύστερου τμήματός του είτε η αποκοπή της κεφαλής του (KV 12 και 19a) προσδίδουν νέο ενδιαφέρον στην εξέλιξη της τρίτης μακροδομικής ενότητας. Από την άλλη πλευρά, οι πλάγιες θεματικές ιδέες επανεκτίθενται κατά κανόνα αμετάβλητες και σπανιότερα ένα τμήμα τους απαλείφεται, διευρύνεται είτε μετατίθεται σε άλλη θέση.

⁷³¹ Πρβλ. Jalowetz (ό.π., σ. 422) και W. Fischer (ό.π., σ. 59 και 61).

⁷³² Σε αυτήν την δυνατότητα στέκεται ιδίως ο Girdlestone, ό.π., σ. 44.

⁷³³ Πρβλ. Kurzmann, ό.π., σ. 67.

⁷³⁴ Η Shamgar (ό.π., σ. 140) θεωρεί πάντως ότι οι ενδιάμεσοι αρμονικοί σταθμοί της *επεξεργασίας* στον Mozart τείνουν κατά κανόνα να συνδεθούν στενά με ό,τι ακολουθεί, δίνοντας ως εκ τούτου την αίσθηση της συνέχειας μάλλον παρά μιας ισχυρής πτωτικής τομής.

⁷³⁵ Σύμφωνα με την Kurzmann (ό.π., σ. 68-69), η μετατροπική πορεία της *επεξεργασίας* την περίοδο αυτή είναι ως επί το πλείστον διατονική, ακολουθεί συνήθως έναν κύκλο πεμπτών ή βηματική κατιούσα (και σπανιότερα ανιούσα) πρόοδο και δεν επικυρώνει πτωτικά ενδιάμεσα τονικά κέντρα. Αν εξαίρεσουμε την τελευταία παρατήρηση, που ευσταθεί μόνον εν μέρει, οι υπόλοιπες επισημάνσεις της ανταποκρίνονται αδιαμφισβήτητα στην πραγματικότητα.

⁷³⁶ Όπως άλλωστε αναφέρει χαρακτηριστικά ο Schwarting (“Ungewöhnliche Repriseneintritte...”, ό.π., σ. 170 και 181), ο Mozart αποφεύγει γενικά τις αρμονικές “εκπλήξεις” στην σύνδεση της *επεξεργασίας* με την *επανεκθεση*.

⁷³⁷ Η Kurzmann (ό.π., σ. 67), αντιθέτως, υποστηρίζει ότι οι *επεξεργασίες* αυτής της περιόδου είναι κατά κανόνα διτμηματικές και σπανιότερα τριτμηματικές.

⁷³⁸ Πρβλ. Kurzmann, ό.π., σ. 67. Ο Weising (ό.π., σ. 172) διαπιστώνει περαιτέρω ότι η παράθεση αυτή γίνεται συχνότερα σε μια συνεπτυγμένη (αποσπασματική) εκδοχή του κυρίου θέματος της *εκθέσεως* και μόνο κατ' εξαίρεσιν είναι πλήρης.

⁷³⁹ Ως προς την εμφάνιση νέων θεματικών ιδεών στην *επεξεργασία*, πρβλ. Klauwell, ό.π., σ. 77. Ο Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 131), πάντως, παρατηρεί γενικότερα ότι η εμφάνιση νέου υλικού στην έναρξη της *επεξεργασίας* είναι λιγότερο συνήθης στα αργά μέρη του Mozart απ' ό,τι στα γρήγορα.

⁷⁴⁰ Πρβλ. Jalowetz (ό.π., σ. 433), W. Fischer (ό.π., σ. 70) και Kurzmann (ό.π., σ. 67).

Περαιτέρω, η κατακλείδα της *εκθέσεως* μεταφέρεται πάντοτε αυτούσια στο τέλος της *επανεκθέσεως*, σε αντίθεση με την μετάβαση που εξαλείφεται πλήρως. Ιδιάζουσα, τέλος, είναι η περίπτωση της *επανεκθέσεως* του KV 19, όπου στοιχεία από το κύριο θέμα και την πλάγια θεματική ομάδα διαμορφώνουν ένα ενδιάμεσο μεταβατικό τμήμα που μάλιστα παρεκκλίνει και από την αρχική τονικότητα.

ε) Η δεύτερη μακροδομική ενότητα του διμερούς τύπου σονάτας συνδυάζει σε γενικές γραμμές τις τεχνικές που ακολουθούνται στην *επεξεργασία* και την *επανεκθεση* του τριμερούς τύπου. Από αρμονικής πλευράς, η απλή αντιστροφή της τονικής πορείας της *εκθέσεως* (δεσπόζουσα προς μείζονα τονική ή σχετική προς ελάσσονα τονική) στον μείζονα τρόπο εμπλουτίζεται ενίοτε με την ενδιάμεση επικύρωση μιας ακόμη τονικής περιοχής, συνήθως της σχετικής ελάσσονος ή (σπανιότερα) της υποδεσπόζουσας. Σε ό,τι αφορά στα θεματικά περιεχόμενα, η δεύτερη αυτή ενότητα ανοίγει πάντοτε με μια πλήρη ή (συνηθέστερα) αποσπασματική παράθεση του κυρίου θέματος,⁷⁴¹ το οποίο στην συνέχεια δύναται και να αναπτυχθεί περαιτέρω· αντιθέτως, υλικό από τις πλάγιες θεματικές ιδέες σπανίως κάνει την εμφάνισή του εντός του αναπτυξιακού πρώτου τμήματος της μακροδομικής αυτής ενότητας, δεδομένου του ότι η μετέπειτα οριστική επαναφορά της αρχικής τονικότητας συνδυάζεται οπωσδήποτε με την επανεκθεση του δευτέρου “ημίσεως” της *εκθέσεως* και μάλιστα δίχως τροποποιήσεις (μόνο σε μία μεμονωμένη περίπτωση παρατηρείται η αποκοπή ενός μικρού τμήματος). Εξ άλλου, η εμφάνιση μιας νέας θεματικής ιδέας στην δεύτερη ενότητα του KV 43 είναι εξαιρετικά ιδιότυπη, καθ’ ότι λειτουργεί ως μέλος του επανεκθεσιακού τμήματος πριν την επαναφορά του καθ’ εαυτού πλαγίου θεματικού υλικού της *εκθέσεως*.

⁷⁴¹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 172.