

Τα εφηβικά χρόνια του Mozart (1769-1774)

Η ενόργανη παραγωγή του Mozart κατά την περίοδο που χρονικά συμπίπτει κυρίως με τα ταξίδια του σε πόλεις της ιταλικής χερσονήσου αφορά πρωτίστως σε πολυάριθμες συμφωνίες και κουαρτέτα εγχόρδων· λίγες σονάτες για πιάνο, κοντσέρτα καθώς και το πρώτο κουϊντέττο εγχόρδων προστίθενται σε αυτά από το 1772 και έπειτα. Σε μορφολογικό επίπεδο, ο τριμερής τύπος σονάτας κυριαρχεί πλέον κατά κράτος του διμερούς αλλά και της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* που από το 1770 συνιστά μια ακόμη μακροδομική επιλογή για τα αργά μέρη. Η εξέταση του ρεπερτορίου της χρονικής αυτής περιόδου θα γίνει πρωτίστως επί τη βάση της χρονολόγησης των έργων και δευτερευόντως κατά είδος καθώς και δομικό πρότυπο.

Το 1769 ο Mozart δεν έγραψε κάποιο μείζον έργο ενόργανης μουσικής, αλλά την αμέσως επόμενη χρονιά είδαν το φως πέντε συμφωνίες καθώς και το πρώτο του κουαρτέττο εγχόρδων. Μεταξύ αυτών, η *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* KV 731 / 81 είναι η μόνη με αργό μέρος σε διμερή μορφή σονάτας, ένα Andante σε Σολ-μείζονα.⁷⁴² Το οκτάμετρο κύριο θέμα αποτελείται από δύο σχεδόν ταυτόσημες τετράμετρες φράσεις που αμφότερες καταλήγουν στην τονική· στο μ. 8 ωστόσο, η εμφάνιση ενός νέου μοτίβου δεκάτων έκτων στα δύο όμποε σηματοδοτεί και την έναρξη ενός μεταβατικού τμήματος που σύντομα καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, στα μ. 13-14. Παρακάτω, η δομή του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως* στην Ρε-μείζονα παρουσιάζει την ιδιαιτερότητα ότι συνίσταται σε μια οκτάμετρη πρόταση (μ. 15-22) που επαναλαμβάνεται αυτούσια στα μ. 23-30,⁷⁴³ προτού ένα μικρό καταληκτικό τμήμα (βασισμένο και αυτό σε μοτίβα του πλαγίου θέματος) έλθει στα μ. 31-35 να επικυρώσει την δευτερεύουσα τονικότητα. Η δεύτερη ενότητα του αργού αυτού μέρους έχει συντεθεί κατ' αναλογία της πρώτης, αφού στα μ. 36-43 το κύριο θέμα παρατίθεται ολόκληρο, αρχικά στην Ρε-μείζονα (στα μ. 36-39) και κατόπιν στην Σολ-μείζονα (στα μ. 40-43, εν είδει μιας “άμεσης

⁷⁴² Πρβλ. ό.π., σ. 173.

⁷⁴³ Ειδική αναφορά στην δομή των μ. 15-30 κάνει ο Gersthofer, ό.π., σ. 404.

επαναφοράς” του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη ενός αναπτυξιακού τμήματος), ενώ στην συνέχεια εμφανίζεται μια διευρυμένη εκδοχή του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως* (στα μ. 43-52) καθώς και η αυτούσια μεταφορά στην Σολ-μείζονα τόσο του πλαγίου θέματος (στα μ. 53-68) όσο και της μικρής κατακλείδας (στα μ. 69-73). Έτσι η δεύτερη αυτή ενότητα καθίσταται εκτενέστερη της πρώτης κατά τρία μέτρα, μόνο και μόνο εξαιτίας της αναπτυξιακής διεύρυνσης του ενδιάμεσου μεταβατικού τμήματος: οι εναλλαγές ανάμεσα στα όμποε και τα βιολιά των μ. 8-11 εδώ επεκτείνονται σε έξι μέτρα (μ. 43-48) καθώς τονικοποιούνται ακροθιγώς οι περιοχές της υποδεσπόζουσας και της σχετικής της (Ντο-μείζονα και λα-ελάσσονα), ενώ το μ. 12 αντικαθίσταται από το παρεμφερές δίμετρο 49-50 που καταλήγει στην μεταφορά των μ. 13-14 στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 51-52.

Τριμερής, αντιθέτως, είναι η μορφή σονάτας του εναρκτήριου *Adagio* του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* KV 73f / 80,⁷⁴⁴ η *έκθεση* του οποίου ανοίγει με ένα οκτάμετρο κύριο θέμα που καταλήγει στην δεσπόζουσα στο μ. 8 και ως εκ τούτου, δίχως καμμία άλλη διαμεσολάβηση, η Ρε-μείζονα παγιώνεται απ’ ευθείας στα μ. 9 κ.εξ.⁷⁴⁵ Εκεί εισάγεται παράλληλα η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα (μ. 9-14), στην οποία δεσπόζουν το πρώτο και κατόπιν το δεύτερο βιολί, σε αντίθεση με την δεύτερη ιδέα που ακολουθεί στα μ. 15-21 και στην οποία η συμμετοχή της βιόλας και του τσέλλου καθίσταται ενεργότερη (τουλάχιστον μέχρι το μ. 18).⁷⁴⁶ Από εκεί και ύστερα, στα μ. 22-25 και 26-28 εμφανίζονται δύο ακόμη δομικά μέλη στην Ρε-μείζονα, το περιεχόμενο των οποίων έχει πρωτίστως καταληκτικό χαρακτήρα και άρα θα μπορούσαν κάλλιστα να εκληφθούν ως κατακλείδα της *εκθέσεως*.⁷⁴⁷ Ο θεματικός αυτός πλουραλισμός δεν έχει πάντως αντίκτυπο στην ενότητα της *επεξεργασίας*, όπου τόσο η ψευδο-αντιστικτική φράση των μ. 29-33 όσο και η αλυσιδωτή εξέλιξη των μ. 34-39 βασίζονται ελάχιστα έως καθόλου σε μοτίβα της *εκθέσεως* (πρβλ. ιδίως τα τρίηχα δεκάτων-έκτων στα μ. 35 και 37 με εκείνα του μ. 20).⁷⁴⁸ το γεγονός αυτό μάλιστα, σε συνδυασμό και με την αρμονική στατικότητα της μεσαίας αυτής ενότητας (μια επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας),⁷⁴⁹ προσδίδει στα μ. 29-39 περισσότερο τον χαρακτήρα ενός “επεισοδίου”⁷⁵⁰ παρά μιας πραγματικής *επεξεργασίας*! Η τρίτη μακροδομική ενότητα, τέλος, είναι ταυτόσημη της πρώτης, δεδομένου του ότι οι πολλές και ενδιαφέρουσες παραλλαγές κατά την επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 40-47 (ας προσεχθούν ιδίως η διάσπαση της μελωδικής γραμμής του πρώτου βιολιού των μ. 1-4 στα δύο βιολιά στα μ. 40-43 καθώς και η σημαντική τροποποίηση όλων των φωνών στα μ. 45-46α σε σχέση με τα μ. 6-7α) δεν επιφέρουν καμμία ουσιαστική αλλοίωση σε αυτό, ενώ τόσο οι πλάγιες όσο και οι καταληκτικές θεματικές ιδέες μεταφέρονται στην Σολ-μείζονα σχεδόν αμετάβλητες (στα μ. 48-60 και 61-67, αντιστοίχως).⁷⁵¹

Πολλές ομοιότητες με το προηγούμενο έργο παρουσιάζουν όμως και τα αργά μέρη δύο συμφωνιών του 1770. Στην περίπτωση του μικροσκοπικού *Andante* σε Σολ-μείζονα της

⁷⁴⁴ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173· Wolf-Dieter Seiffert, “»Absatzformeln« in den frühen Streichquartetten Mozarts”, στο: Dietrich Berke – Harald Heckmann (επιμ.), *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1989, σ. 128-131· Wolf-Dieter Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, Wilhelm Fink Verlag (Studien zur Musik, Bd. 11), München 1992, σ. 73.

⁷⁴⁵ Πρβλ. Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 128-129, 130 και 131· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 135.

⁷⁴⁶ Πρβλ. Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 129 και 131. Ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 135), εξ άλλου, υποστηρίζει ότι οι πλάγιες θεματικές ιδέες, παρά τις ρυθμικές και μελωδικές τους διαφορές, διαθέτουν κοινή μοτιβική βάση.

⁷⁴⁷ Με την άποψη αυτή συμφωνεί και ο Seiffert (“»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 129 και 131), που εκλαμβάνει ό,τι ακολουθεί την τέλεια πτώση των μ. 21-22 στην *έκθεση* ως αρμονική προέκταση-ενίσχυση της δευτερεύουσας τονικότητας.

⁷⁴⁸ Πρβλ. σχετικά Weising (ό.π., σ. 173) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 135).

⁷⁴⁹ Πρβλ. ιδίως τις παρατηρήσεις του Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 129 και 131.

⁷⁵⁰ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Weising, ό.π., σ. 173.

⁷⁵¹ Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 173), Seiffert (“»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 129 και 131) καθώς και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 135).

συμφωνίας σε Ρε-μείζονα KV 73m / 97,⁷⁵² το κύριο θέμα περιορίζεται σε ένα μόλις τετράμετρο που είναι αρμονικώς ολοκληρωμένο, γι' αυτό και μια παράφραση των μ. 1-2 στα μ. 5-6 λειτουργεί ως μετάβαση προς το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα των μ. 7-14 (σε δομή περιόδου με δύο τέλειες πτώσεις, στα μ. 10 και 14). Τα 14 αυτά μέτρα επανεκτίθενται με επουσιώδεις μόνο τροποποιήσεις στην Σολ-μείζονα στα μ. 23-36, γεγονός που καθιστά εν τέλει ταυτόσημες τις δύο εξωτερικές ενότητες.⁷⁵³ Εν τω μεταξύ, στην μεσαία ενότητα της *επεξεργασίας* διακρίνονται σαφέστατα δύο ακόμη τετράμετρα, η αρμονική πορεία των οποίων περιστρέφεται απλώς γύρω από την αρχική τονικότητα: σε θεματικό επίπεδο, εντούτοις, μόνο το πρώτο από αυτά (μ. 15-18) βασίζεται στο επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος, ενώ το δεύτερο (μ. 19-22) συνίσταται στην αλυσιδοποίηση μιας νέας μελωδικο-ρυθμικής φιγούρας.⁷⁵⁴

Στο Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 73n / 95, όπου πραγματώνεται το ίδιο τριμερές μακροδομικό πρότυπο,⁷⁵⁵ αξιοπερίεργο είναι το γεγονός ότι το κύριο θέμα καταλαμβάνει από μόνο του τα δύο τρίτα της *εκθέσεως*, καθώς αποτελείται από μια αρμονικώς ανοικτή οκτάμετρη πρόταση που αρχικά παρουσιάζεται από τα έγχορδα και ακολούθως (στα μ. 9-16) επαναλαμβάνεται σχεδόν απαράλλακτη με τον διπλασιασμό της κύριας μελωδικής γραμμής στην άνω οκτάβα από τα δύο διαθέσιμα φλάουτα. Επιπροσθέτως δε, το σύντομο πλάγιο θέμα δεν απομακρύνεται από το περιβάλλον της αρχικής τονικότητας στο πρώτο του ήμισυ (μ. 17-20) και έτσι η στροφή προς την Ρε-μείζονα και η τελική πτώση σε αυτήν στα μ. 21-24 είναι αμφίβολο αν τελικά επιτυγχάνουν να εδραιώσουν σε ικανοποιητικό βαθμό την δευτερεύουσα αυτή τονικότητα στο τέλος της πρώτης ενότητας. Μετά την διπλή διαστολή, ο Mozart σχηματίζει ένα ακόμη οκτάμετρο (στα μ. 25-32) με μοτίβα που παραπέμπουν τόσο στο πλάγιο θέμα (στα πρώτα έξι μέτρα) όσο και στο κύριο (πρβλ. ιδίως τα μ. 31-32 με τα 15-16): από αρμονικής επόψεως πάντως, η αρχική μετατροπική κίνηση οδηγεί μάλλον γρήγορα πίσω στην αρχική τονικότητα για την επανέκθεση ολόκληρου του δεκαεξάμετρου κυρίου θέματος στα μ. 33-48. Με επουσιώδεις μεταβολές επανέρχονται κατόπιν και τα τέσσερα πρώτα μέτρα του πλαγίου θέματος στα μ. 49-52: στην θέση όμως των μ. 21-24 της *εκθέσεως*, στην τρίτη μακροδομική ενότητα εμφανίζεται μία νέα καταληκτική φράση στην Σολ-μείζονα στα μ. 53-56. Επομένως, μπορεί μεν η φραστική δομή και η έκταση της *επανεκθέσεως* να είναι ταυτόσημες με τις αντίστοιχες της *εκθέσεως*,⁷⁵⁶ θα πρέπει όμως να επισημανθεί με ιδιαίτερη έμφαση ότι το πλάγιο θέμα του συγκεκριμένου συμφωνικού μέρους μόλις και μετά βίας εκπληρώνει τις συμβατικές του υποχρεώσεις – αρμονικές και θεματικές – στο πλαίσιο μιας μορφής σονάτας. Η χαλαρότητα, μάλιστα, με την οποία ο συνθέτης αντιμετωπίζει το δομικό αυτό στοιχείο παραπέμπει, κατά την γνώμη μου, σε πρακτικές που εφαρμόζονται σε μενουέττα μάλλον, παρά σε καθ' εαυτά αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας – υπόθεση, η οποία ενισχύεται περαιτέρω από το τρίσημο μέτρο της παρούσας συνθέσεως αλλά και από την αποκλειστική παρουσία οκτάμετρων δομικών μελών καθ' όλην την διάρκειά της.⁷⁵⁷

Στην (τέταρτη κατά σειρά) *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* KV 73q / 84 του 1770, το μεσαίο Andante όχι μόνο τίθεται στην Λα-μείζονα, αλλά και ακολουθεί το δομικό πρότυπο της

⁷⁵² Ως προς την τριμερή του μακροδομή, πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 419· ο Weising (ό.π., σ. 173), παραδόξως, αντιμετωπίζει το κομμάτι αυτό με όρους του διμερούς τύπου σονάτας, μη αναγνωρίζοντας έτσι την επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 23-26.

⁷⁵³ Πρβλ. Gersthofer (ό.π., σ. 419) και Smyth ("»Balanced Interruption«...", ό.π., σ. 83).

⁷⁵⁴ Ως προς τα περιεχόμενα της *επεξεργασίας*, πρβλ. επίσης Gersthofer, ό.π., σ. 419 και 421.

⁷⁵⁵ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173.

⁷⁵⁶ Όπως παρατηρεί ο Smyth, "»Balanced Interruption«...", ό.π., σ. 83.

⁷⁵⁷ Παρ' όλα αυτά, δεν θα έπρεπε να θεωρήσει κανείς ότι το αργό αυτό μέρος υποκαθιστά όντως ένα μενουέττο, αφού η *συμφωνία* KV 73n / 95 διαθέτει ούτως ή άλλως ένα μενουέττο (με trio) ως τρίτο μέρος: πρόκειται απλώς για μια ενδιαφέρουσα επίδραση χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του μενουέττου στην διαμόρφωση ενός αργού μέρους σε μορφή τριμερούς σονάτας.

σονάτας χωρίς επεξεργασία,⁷⁵⁸ δίχως επομένως να εμπεριέχει μακροδομικές επαναλήψεις όπως όλα τα προγενέστερα αργά μέρη σε μορφές σονάτας. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται ως δεκαεξάμετρη περίοδος, τα επιμέρους οκτάμετρα της οποίας καταλήγουν στην δεσπόζουσα (μ. 8) και στην τονική (μ. 16), ενώ το δεύτερο εξ αυτών εμπλουτίζεται ηχοχρωματικά από την σύμπραξη των όμποε και των κόνων με την ομάδα των εγχόρδων. Η ακόλουθη μετάβαση στα μ. 17-24 συνίσταται σε μια νέα μοτιβική ιδέα που εξελίσσεται κατά το μικροδομικό πρότυπο της προτάσεως και καταλήγει σε πώση στην διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου στα μ. 25-35 να την διαδεχθεί το πλάγιο θέμα στην Μι-μείζονα με μάλλον ακανόνιστη δομή (4 και 3 + 4 μέτρων). Θεωρητικά, η τέλεια πώση-τομή στο μ. 35 θα μπορούσε να οδηγήσει απ' ευθείας στην επανέκθεση του κυρίου θέματος· εντούτοις, ο Mozart παρεμβάλλει στο σημείο αυτό ένα τετράμετρο συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* (στα μ. 36-39),⁷⁵⁹ επιδιώκοντας έτσι να καταστήσει σαφή την επανεμφάνιση της Μι-μείζονος ως δεσπόζουσας (μεθ' εβδόμης) της αρχικής τονικότητας. Μόνο κατόπιν τούτου λοιπόν, επανεκτίθενται στην Λα-μείζονα με επουσιώδεις αλλαγές το κύριο θέμα (μ. 40-55), η μετάβαση (μ. 56-63) καθώς και το πλάγιο θέμα (πρβλ. μ. 64-73 με 25-34), του οποίου η τελική πώση προεκτείνεται στα μ. 74-79, κατ' αναλογία προς το σύντομο συνδετικό πέρασμα μετά το πέρας της *εκθέσεως*.⁷⁶⁰

Η ίδια μακροδομική οργάνωση τηρείται και στο Andante σε Ντο-μείζονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* KV 74.⁷⁶¹ Εν προκειμένω όμως, το κύριο θέμα συνίσταται σε μια ασύμμετρη κατασκευή δέκα μέτρων με κατάληξη σε μισή πώση,⁷⁶² γεγονός που επιτρέπει την αδιαμεσολάβητη εμφάνιση της Σολ-μείζονος και της πλάγιας θεματικής ομάδος, που περιλαμβάνει τουλάχιστον δύο διαφορετικές θεματικές ιδέες, στα μ. 11-19 και 20-29.⁷⁶³ Στα μ. 30-39, εξ άλλου, εμφανίζεται μία ακόμη, καταληκτική θεματική ιδέα, η οποία μάλιστα επικαλύπτεται με ένα πεντάμετρο συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* (στα μ. 39-43),⁷⁶⁴ όπου και πάλι η δευτερεύουσα τονικότητα επανακτά την λειτουργία δεσπόζουσας της αρχικής Ντο-μείζονος. Έτσι, όλα τα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως* επανεμφανίζονται κατόπιν (το κύριο θέμα, στα μ. 44-53) είτε μεταφέρονται (οι πλάγιες και καταληκτικές ιδέες, στα μ. 54-82) στην Ντο-μείζονα δίχως ουσιώδεις τροποποιήσεις.⁷⁶⁵ Εδώ λοιπόν, το ενδιάμεσο συνδετικό πέρασμα δεν βρίσκει κάτι το ανάλογο στο τέλος της *επανεκθέσεως*, η οποία ολοκληρώνεται ακριβώς όπως η πρώτη ενότητα.

Από τις έξι συμφωνίες του 1771, μόνον η *συμφωνία σε Ντο-μείζονα* KV 111b / 96 διαθέτει αργό μέρος σε διμερή μορφή σονάτας, ένα σύντομο Andante σε ντο-ελάσσονα.⁷⁶⁶ Το κύριο θέμα αποτελείται από μια τρίμετρη ιδέα που επαναλαμβάνεται στα μ. 4-6 και καταλήγει στην τονική στο μ. 7. Αμέσως μετά, το πλάγιο θέμα εισάγεται στην σχετική Μι-

⁷⁵⁸ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173· Hugh Macdonald, "Repeats in Mozart's Instrumental Music", στο: Dietrich Berke – Harald Heckmann (επιμ.), *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, Bärenreiter, Kassel 1989, σ. 123.

⁷⁵⁹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173.

⁷⁶⁰ Ο Weising (ό.π., σ. 173) εκλαμβάνει την σύντομη αυτή καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως* ως *coda*, αλλά η άποψή του αυτή δεν δικαιώνεται ούτε από την έκταση ούτε από τα αρμονικά και θεματικά περιεχόμενα του επιπρόσθετου αυτού τμήματος.

⁷⁶¹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173· Macdonald, ό.π., σ. 123· Gersthofer, ό.π., σ. 396-397.

⁷⁶² Πρβλ. Gersthofer (ό.π., σ. 396-397) – αν και διαφωνώ με την ιδέα ότι το αρχικό δίμετρο λειτουργεί ως διαμεσολάβηση ανάμεσα στο γρήγορο πρώτο μέρος της συμφωνίας που συνδέεται άμεσα με το αργό δεύτερο: διότι αν όντως ίσχυε κάτι τέτοιο, τότε τα μ. 1-2 του Andante δεν επρόκειτο να επανέλθουν αργότερα, στην έναρξη της ενότητας της *επανεκθέσεως* (στα μ. 44-45).

⁷⁶³ Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 396.

⁷⁶⁴ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173. Ο Gersthofer (ό.π., σ. 396), εξ άλλου, τοποθετεί την έναρξη του μικροσκοπικού αυτού τμήματος στο μ. 40.

⁷⁶⁵ Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 397.

⁷⁶⁶ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.

ύφεση-μείζονα στα μ. 8-19, εμπεριέχοντας και αυτό μια τμηματική επανάληψη (πρβλ. μ. 12-15 με 16-19). Μετά την διπλή διαστολή, η τρίμετρη κύρια ιδέα παρατίθεται στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 20-22 και επιχειρεί μάλιστα να επαναληφθεί άμεσα στα μ. 23-25 (κατά το πρότυπο της *εκθέσεως*), στην πορεία της όμως στρέφεται προς την φα-ελάσσονα, απ' όπου η αναπτυξιακή εξύφανση των μ. 26-31 οδηγεί εν τέλει ομαλά στην αρχική τονικότητα για την επανέκθεση ολόκληρου του πλαγίου θέματος στα μ. 32-43.

Κατά τα λοιπά, άλλα τέσσερα αργά συμφωνικά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας προστίθενται την ίδια χρονιά. Το Andantino σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* KV 75⁷⁶⁷ ξεκινά με ένα οκτάμετρο κύριο θέμα που συνίσταται σε δύο μικρές μελωδικές φράσεις (στα δίμετρα 1-2 και 3-4 η πρώτη, στα 5-6 και 7-8 η δεύτερη). Η επαναφορά της πρώτης από αυτές στα μ. 9-10, εντούτοις, προσλαμβάνει μεταβατική πλέον λειτουργία και μάλιστα προεκτείνεται μέχρι το μ. 12a, μετατρέποντας προς την Φα-μείζονα. Το πλάγιο θέμα, στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα, εξελίσσεται κατόπιν στα μ. 12b-21 υπό μορφήν ασύμμετρης περιόδου και βασίζεται ουσιαστικά σε έναν καινοφανή μετασηματισμό μοτίβων του κυρίου θέματος:⁷⁶⁸ έπεται δε μια καταληκτική ιδέα στα μ. 22-25, η οποία αφού επισφραγίσει την κατάληξη στην Φα-μείζονα οδηγεί εκ νέου στην αρχική τονικότητα, τόσο για την επανάληψη της *εκθέσεως* όσο και για την έναρξη της *επεξεργασίας*. Η τελευταία πάντως δεν στέκεται καθόλου στην Σι-ύφεση-μείζονα, παρά μέσω της υποδεσπόζουσάς της (στα μ. 26-27) και της σχετικής της ελάσσονας (στα μ. 28-29) οδηγείται στην σχετική σολ-ελάσσονα (στα μ. 30-33a) και από εκεί ανακατευθύνεται προς την δεσπόζουσα της αρχικής Σι-ύφεση-μείζονος (στα μ. 33b-35). Παράλληλα, το θεματικό υλικό της μεσαιάς αυτής ενότητας είναι ανεξάρτητο της *εκθέσεως*,⁷⁶⁹ αν και ο χειρισμός του (αλυσιδοποίηση της χειρονομίας των μ. 26-27 στα μ. 28-29 και μελωδική εξύφανση στα μ. 32-35 με αφετηρία το περιεχόμενο των μ. 30-31) είναι σαφέστατα αναπτυξιακός. Στην *επανάληψη*, τέλος, το κύριο θέμα επανέρχεται αναλλοίωτο στα μ. 36-43, η μετάβαση διατηρεί την δομική της υπόσταση στα μ. 44-47a, αλλά μεταβάλλεται αρμονικώς για να οδηγήσει στην Σι-ύφεση-μείζονα, όπου στην συνέχεια μεταφέρονται τόσο το πλάγιο θέμα (στα μ. 47b-56, με ορισμένες επουσιώδεις τροποποιήσεις) όσο και το καταληκτικό (στα μ. 57-60, με διπλή κατάληξη που εξυπηρετεί αφ' ενός την επανάληψη των δύο τελευταίων ενότητων και αφ' ετέρου το οριστικό κλείσιμο του μέρους).⁷⁷⁰

Στο Andante σε Ντο-μείζονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* KV 75b / 110 ο Mozart πειραματίζεται εκτενώς με μιμητικές διαδικασίες, οι οποίες ενσωματώνονται σχεδόν σε κάθε δομικό μέλος των δύο εξωτερικών ενότητων.⁷⁷¹ Έτσι, το κύριο θέμα εκτείνεται σε εννέα μέτρα, μόνο και μόνο επειδή στα μ. 3-5 τα μοτίβα των δύο ομάδων βιολιών εναλλάσσονται μιμητικά μεταξύ τους, προτού ακολουθήσει το (ομοφωνικής υφής) καταληκτικό τετράμετρο 6-9. Αλλά και η πρώτη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος, που εισάγεται στην Σολ-μείζονα δίχως διαμεσολάβηση στα μ. 10-13, συνίσταται αποκλειστικά στην μιμητική εναλλαγή δύο μονόμετρων μοτίβων μεταξύ των δύο ομάδων βιολιών (η μελωδική γραμμή των οποίων διπλασιάζεται επιπλέον στην υποκείμενη οκτάβα από τα δύο φαγγόττα), ενώ στην καταληκτική ιδέα των μ. 18-22 το σύνολο των οργάνων εισάγεται δύο φορές σταδιακά με έναν μικρό ανιόντα αρπισμό.⁷⁷² Εκ των πραγμάτων λοιπόν, μόνον η δεύτερη πλάγια θεματική

⁷⁶⁷ Ως προς την τριμερή μακροδομή του, πρβλ. Weising (ό.π., σ. 173) και Gersthofer (ό.π., σ. 425).

⁷⁶⁸ Την μοτιβική αυτή ομοιότητα παρατηρεί και ο Weising, ό.π., σ. 173.

⁷⁶⁹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 173 (ο οποίος μάλιστα χαρακτηρίζει την μεσαιά ενότητα ως "επεισόδιο"), αλλά και Gersthofer, ό.π., σ. 425.

⁷⁷⁰ Εσφαλμένως ο Smyth ("»Balanced Interruption«..."), ό.π., σ. 83) υποδεικνύει στην περίπτωση αυτή μια *επανάληψη* ίδιας εκθέσεως με την *έκθεση* αλλά διαφοροποιημένης φραστικής δομής, αφού είναι προφανές ότι οι δύο αυτές εξωτερικές ενότητες ταυτίζονται απολύτως από δομικής απόψεως.

⁷⁷¹ Πρβλ. Gersthofer, ό.π., σ. 253-254. Ως προς την τριμερή μακροδομή, πρβλ. επίσης Weising (ό.π., σ. 173) αλλά και Gersthofer (ό.π., σ. 396).

⁷⁷² Όλες οι παραπάνω μιμητικές διαδικασίες μνημονεύονται και από τον Gersthofer, ό.π., σ. 253-254· ως προς την διαμόρφωση της καταληκτικής ιδέας, βλ. ακόμη ό.π., σ. 397.

ιδέα των μ. 14-17 διακρίνεται από τον περίγυρό της, εξαιτίας της σαφέστατα ομοφωνικής της υφάνσεως (όπως δηλαδή και τα μ. 6-9 ανάμεσα στα μ. 3-5 και 10-13). Η υφολογική αυτή εναλλαγή διατηρείται αναλλοίωτη και στην *επανεκθεση* (μ. 31-52), η οποία ούτως ή άλλως δεν διαφοροποιείται σε τίποτε σχεδόν από την *έκθεση*,⁷⁷³ αν και το ύστερο τετράμετρο του κυρίου θέματος (μ. 36-39) προσλαμβάνει τώρα μια μεταβατική λειτουργία, φθάνοντας μέσω της υποδεσπόζουσας σε μια καλά αρθρωμένη μισή πτώση πριν την μεταφορά στην Ντο-μείζονα των πλαγίων θεματικών ιδεών (στα μ. 40-47, με ενδιαφέρουσες ενορχηστρωτικές παρεμβάσεις) και της κατακλείδας (στα μ. 48-52). Ανάμεσα στις δύο αυτές ταυτόσημες εξωτερικές ενότητες, η *επεξεργασία* αποτελείται από ένα ομοφωνικό τετράμετρο στα μ. 23-26 που επαναλαμβάνεται ελάχιστα παρηλλαγμένο στα μ. 27-30 και όπου ένας συνεχής ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας πραγματώνεται δια της εξύφανσης ρυθμικών μοτίβων της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως*.⁷⁷⁴

Στην *συμφωνία σε Φα-μείζονα* KV 112, το Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα ακολουθεί το ίδιο δομικό πρότυπο,⁷⁷⁵ αν και σε αρκετά σημεία του καθίσταται φανερή μια περισσότερο εκλεπτυσμένη διαμόρφωση, σε σχέση τουλάχιστον με τα προηγούμενα αργά μέρη. Στην *έκθεση*, το κύριο θέμα συνίσταται σε ένα απλό τετράμετρο που κινείται από την τονική προς την δεσπόζουσα και αφού επαναληφθεί αυτούσιο στα μ. 5-8 καταλήγει στο μ. 9 στην τονική· η μετάβαση κατόπιν, αναπτύσσοντας μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 10-13 με 9 και μ. 14-17 με 1-3), οδηγείται σταδιακά προς την Φα-μείζονα, την οποία και επικυρώνει το πλάγιο θέμα με ένα αρμονικώς κλειστό τετράμετρο που παρουσιάζεται εις διπλούν, στα μ. 18-21 και 22-25.⁷⁷⁶ Μετά την διπλή διαστολή, το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται δύο φορές στην έναρξη της *επεξεργασίας*,⁷⁷⁷ πρώτα ξεκάθαρα στην Φα-μείζονα (στα μ. 26-27) και έπειτα υφιστάμενο αρμονική αλλοίωση (στα μ. 28-29) που εξυπηρετεί μια στροφή προς την σχετική σολ-ελάσσονα, η οποία επικυρώνεται πτωτικά στα μ. 30-31 με σαφείς αναφορές στο υλικό του μ. 4. Ακολούθως, η ίδια διαδικασία επαναλαμβάνεται ελαφρώς συνεπτυγμένη στα μ. 32-36 (πρβλ. μ. 26-28 και 30-31), ακολουθώντας όμως την αντίθετη τονική πορεία, από την σολ-ελάσσονα προς την Φα-μείζονα, η οποία τελικά στο μ. 37 επανεμφανίζεται ως η δεσπόζουσα της αρχικής Σι-ύφεση-μείζονος, προκειμένου να ακολουθήσει από εκεί και ύστερα η ενότητα της *επανεκθέσεως*. Εδώ, τόσο κύριο θέμα (στα μ. 38-46) όσο και το πλάγιο θέμα (στα μ. 57-64) επανέρχονται στην αρχική τονικότητα δίχως καμμία μεταβολή· η μετάβαση, εντούτοις, μετά την αυτούσια παράθεση και των μ. 10-13 στα μ. 47-50, εξαλείφει τα μ. 14-15 και μεταφέρει το παρεμφερές δίμετρο 16-17 αρχικά στην υποδεσπόζουσα Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 51-52), κατόπιν στην σχετική της ντο-ελάσσονα (μ. 53-54) και τέλος στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 55-56), έχοντας ως εκ τούτου ακολουθήσει μια πιο πολύπλοκη αρμονική πορεία αλλά παράλληλα και διευρυνθεί κατά ένα δίμετρο σε σχέση με το αντίστοιχο τμήμα της *εκθέσεως*.⁷⁷⁸

Στην αμέσως επόμενη *συμφωνία σε Λα-μείζονα* KV 114, το Andante σε Ρε-μείζονα παρουσιάζει επίσης ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά.⁷⁷⁹ Το κύριο θέμα καταλαμβάνει μεγάλο

⁷⁷³ Πρβλ. Smyth, «»Balanced Interruption«...», ό.π., σ. 83.

⁷⁷⁴ Παρ' ότι λοιπόν η θεματική διασύνδεση της μεσαίας ενότητας προς την πρώτη δεν είναι τόσο άμεση, μου είναι δύσκολο να συμφωνήσω με τους Weising (ό.π., σ. 173) και Gersthofer (ό.π., σ. 396), οι οποίοι εκλαμβάνουν τα μ. 23-30 ως «επεισόδιο» και ως απλή περίοδο «επαναφοράς προς την *επανεκθεση*» με τελείως αυτόνομο μοτιβικό υλικό.

⁷⁷⁵ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174· Gersthofer, ό.π., σ. 396.

⁷⁷⁶ Η μοτιβική συγγένεια μεταξύ των δύο θεμάτων, την οποία επικαλείται ο Weising (ό.π., σ. 174), δεν επαληθεύεται· πιθανότατα, ο Weising έχει εκλάβει ως πλάγιο θέμα και τα μ. 14-17 της μεταβάσεως.

⁷⁷⁷ Ο Gersthofer (ό.π., σ. 396) υποδεικνύει την αξιοποίηση του υλικού του κυρίου θέματος στο σημείο αυτό, αν και δίχως κανένα προφανή λόγο αντιλαμβάνεται την μεσαία αυτή ενότητα περισσότερο ως μία περίοδο επαναφοράς προς την *επανεκθεση* παρά ως πραγματική *επεξεργασία*. Αντιθέτως, ο Weising (ό.π., σ. 174) δεν φαίνεται να έχει τέτοιους ενδοιασμούς και αναγνωρίζει την αναπτυξιακή φύση των μ. 26-37.

⁷⁷⁸ Πρβλ. εν μέρει και Gersthofer, ό.π., σ. 396.

⁷⁷⁹ Για την τριμερή μακροδομή του, πρβλ. επίσης Weising, ό.π., σ. 174.

τιμήμα της *εκθέσεως*, διαρθρωμένο ως δεκαεξάμετρη περίοδος με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 8) και στην τονική (μ. 16), ενώ η μεσολάβηση μιας μικρής μεταβάσεως στα μ. 17-20 (με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα) ανοίγει τον δρόμο για την παρουσίαση του πλαγίου θέματος στην Λα-μείζονα, στα μ. 21-28.⁷⁸⁰ Στην *επανεκθεση* όμως, από το κύριο θέμα απομένει πλέον μόνον η πρώτη οκτάμετρη φράση (στα μ. 47-54), η τελική μισή πτώση της οποίας συγχωνεύεται με εκείνη της μεταβάσεως (πρβλ. το μ. 54 εξίσου με το μ. 8 καθώς και με το μ. 20), οδηγώντας έτσι άμεσα στην τονική επαναφορά του πλαγίου θέματος στα μ. 55-62 (με ορισμένες επουσιώδεις τροποποιήσεις στο τελευταίο τετράμετρο)· ως εκ τούτου, από τα 28 μέτρα της *εκθέσεως* επανεκτίθενται μόλις τα 16.⁷⁸¹ Η ενότητα της *επεξεργασίας*, πάντως, εκτείνεται σε 18 μέτρα, εξισορροπώντας έτσι σε σημαντικό βαθμό τις απώλειες της *επανεκθέσεως*. Η κεφαλή του κυρίου θέματος (στα βαθύφωνα έγχορδα) συνδυάζεται εδώ με μία νέα φιγούρα ογδόων εν είδει “αντιθέματος”, διαμορφώνοντας ένα τετράμετρο στην Λα-μείζονα (μ. 29-32) που αμέσως μετά αλυσιδοποιείται στην Ρε-μείζονα (μ. 33-36) και στην συνέχεια ρευστοποιείται σε ολοένα και μικρότερες δομικές μονάδες (δίμετρες στα μ. 37-42 και μονόμετρες στα μ. 43-46),⁷⁸² ακολουθώντας παράλληλα μια μετατροπική πορεία που δίχως ισχυρές τονικοποιήσεις ενδιάμεσων τονικών σταθμών καταλήγει εν τέλει ομαλά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.

Τα αργά μέρη των συμφωνιών του 1772 είναι στο σύνολό τους γραμμένα σε τριμερή μορφή σονάτας. Στο Andante σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* KV 73,⁷⁸³ μάλιστα, το περιοδικής δόμησης κύριο θέμα της *εκθέσεως* αναλαμβάνει συγχρόνως και την λειτουργία της μετάβασης, καθώς η πρώτη πτώση του (στο μ. 4) γίνεται στην δεσπόζουσα, ενώ η δεύτερη (στο μ. 8a) καταλήγει ήδη στην διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου οι πλάγιες θεματικές ιδέες των μ. 8b-14a και 14b-21 να παρουσιαστούν άμεσα στην δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος.⁷⁸⁴ Στην *επανεκθεση*, αντιθέτως, τα μ. 31-36a ταυτίζονται απολύτως με τα μ. 1-6a του κυρίου θέματος, αλλά τα μ. 6b-8a μεταφέρονται στα μ. 36b-38a στην υπερκείμενη τετάρτη, οδηγώντας με τον τρόπο αυτόν εκ νέου σε μισή πτώση στην Φα-μείζονα που επιτρέπει από εκεί και ύστερα την τονική επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 38b-51.⁷⁸⁵ Για την αναπτυξιακή φύση της μεσαιάς ενότητας, εξ άλλου, δεν θα έπρεπε να αμφιβάλλει κανείς:⁷⁸⁶ στα μ. 22-23 και 24-25, κατ’ αρχάς, το εναρκτήριο δίμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται δύο φορές, σε μια μετατροπική πορεία προς την σολ-ελάσσονα και κατόπιν προς την Φα-μείζονα, ενώ στην συνέχεια (μ. 26-30) η αλυσιδοποίηση μιας νέας μοτιβικής ιδέας οδηγεί ομαλότατα στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, προετοιμάζοντας έτσι την έναρξη της *επανεκθέσεως*.

Απλή δομικώς είναι επίσης η περίπτωση του Andante σε Ντο-μείζονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* KV 124.⁷⁸⁷ Το κύριο θέμα παρουσιάζει πάντως ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς η

⁷⁸⁰ Η μοτιβική συγγένεια που παρατηρεί ο Weising (ό.π., σ. 174) ανάμεσα στο κύριο και στο πλάγιο θέμα, για εμένα τουλάχιστον δεν είναι καθόλου προφανής.

⁷⁸¹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.

⁷⁸² Παρ’ ότι είναι σαφές ότι η κεφαλή του κυρίου θέματος σταδιακώς εκτοπίζεται από το νέο μοτιβικό στοιχείο, η *επεξεργασία* αυτή απέχει παρασάγγας από το να θεωρηθεί θεματικώς ελεύθερη από την *έκθεση* ή από το να χαρακτηριστεί ως “επεισόδιο”, όπως υποστηρίζει ο Weising, ό.π., σ. 174.

⁷⁸³ Όσον αφορά στην τριμερή διάρθρωσή του, πρβλ. Weising (ό.π., σ. 173) και Gersthofer (ό.π., σ. 396).

⁷⁸⁴ Η μοτιβική συγγένεια της πλάγιας θεματικής ομάδος με το κύριο θέμα, την οποία υποστηρίζει ο Weising (ό.π., σ. 173), στην πραγματικότητα περιορίζεται στην ρυθμική μόνον ομοιότητα των εναρκτήριων μοτίβων του κυρίου θέματος και της πρώτης πλάγιας ιδέας· κατά συνέπεια, στην δεδομένη περίπτωση δεν είναι δυνατόν να γίνει λόγος για “μονοθεματικότητα”.

⁷⁸⁵ Η συγκεκριμένη *επανεκθεση* έχει συνεπώς την ίδια φραστική δομή και το ίδιο μέγεθος με την *έκθεση*, όπως επισημαίνει και ο Smyth, “»Balanced Interruption«...”, ό.π., σ. 83.

⁷⁸⁶ Όπως ίσως κάνει ο Gersthofer (ό.π., σ. 396), αν και στην συνέχεια (ό.π., σ. 421) περιγράφει εξονυχιστικά τις αναπτυξιακές διαδικασίες που λαμβάνουν χώραν τόσο στα μ. 22-25 όσο και στα μ. 26-30 της *επεξεργασίας*.

⁷⁸⁷ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.

περιοδική του δόμηση ενσωματώνει αμέσως μετά την τέλεια πτώση του μ. 4 μια σύντομη μετατροπική πορεία στα μ. 5-7 (υποστηριζόμενη από ένα χρωματικό κατιόν βάσιμο) που ουσιαστικά επιφέρει την μετάθεση της ολοκλήρωσης της δεύτερης φράσεως (σε μισή πτώση) στο μ. 10. Κατόπιν παρουσιάζεται το πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα στα μ. 11-19 – σε δομή περιόδου επίσης, αλλά με νέα θεματικά περιεχόμενα και με την πολύ χαρακτηριστική πρώτη είσοδο των πνευστών (ζευγών όμποε και κόρνων) – ενώ η *έκθεση* ολοκληρώνεται με μια εμφαντική κατακλείδα στα μ. 20-24. Η *επεξεργασία*, που ακολουθεί στα μ. 25-32, αρμονικά εμμένει καθ' όλην την διάρκειά της στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, ενόσω από θεματικής πλευράς εκμεταλλεύεται το αρχικό μοτίβο του κυρίου θέματος στην διαμόρφωση μιας οκτάμετρης προτασιακής δομής. Η *επανάκθεση*, τέλος, ακολουθεί πιστά την δομή της *εκθέσεως*, επαναφέροντας στην Ντο-μείζονα τόσο το κύριο (στα μ. 33-42) όσο και το πλάγιο θέμα με την κατακλείδα (στα μ. 43-51 και 52-56) δίχως ουσιαστικές αλλαγές.⁷⁸⁸

Στο Andante grazioso σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* KV 128,⁷⁸⁹ το κύριο θέμα παρουσιάζει την ίδια περιοδική ασυμμετρία (αποτελούμενο από δύο φράσεις των 4 και 6 μέτρων, αντιστοίχως), αν και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του έγκειται στην μιμητική είσοδο των φωνών, αρχικά από τις υψηλότερες προς τις χαμηλότερες (στα μ. 1-3 που οδηγούν σε μισή πτώση στο μ. 4) και έπειτα από τις χαμηλότερες προς τις υψηλότερες (στα μ. 5-7, με ομοφωνική εξέλιξη στα μ. 8-9 και τέλεια πτώση στο μ. 10). Μια τρίτη φράση, στα μ. 11-14, συγγενής μοτιβικά προς το κύριο θέμα, λειτουργεί ως μετάβαση και καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα. Στην συνέχεια, το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα συνίσταται εκ νέου στην διαδοχική εμφάνιση ενός απλού μοτίβου δεκάτων-έκτων στα πρώτα βιολιά (μ. 15), στα δεύτερα βιολιά (μ. 16), στα τσέλλα με τα κοντραμπάσσα (μ. 17) και τελικά στις βιόλες (μ. 18) καθώς και σε ένα πτωτικό μέτρο (μ. 19), που συνδέεται άμεσα με τις καταληκτικές ιδέες των μ. 20-23 και 24-26 (στην τελευταία μάλιστα, καθίσταται σαφής η μοτιβική αναφορά στο επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος).⁷⁹⁰ Μετά την διπλή διαστολή, η ενότητα της *επεξεργασίας* ανοίγει – κατ' αναλογία προς την *έκθεση* – με την διαδοχική εμφάνιση των πρώτων βιολιών, των δεύτερων βιολιών και κατόπιν των υπόλοιπων βαθύφωνων εγχόρδων από κοινού, αλλά τώρα το εναρκτήριο μοτίβο του κυρίου θέματος κάνει μία μόνο εμφάνιση στην άρση του μ. 26 και αμέσως μετά εγκαταλείπεται προς όφελος μιας μετατροπικής μοτιβικής ανασύνθεσης γνώριμου υλικού (πρβλ. π.χ. τα μ. 27 και 11, 28 και 21, 29 και 3) που καταλήγει στην λα-ελάσσονα στο μ. 30 και κατόπιν μερικής αλυσιδοποίησης (πρβλ. μ. 30b-31 με 26b-27) και διαφορετικής εξέλιξης (στα μ. 32-33) στρέφεται προς την δεσπόζουσα της σχετικής μι-ελάσσονος. Ένα δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας* ξεκινά σε δομική επικάλυψη στο μ. 34, όπου η πρώτη καταληκτική ιδέα αναπλάθεται στο νέο αυτό αρμονικό περιβάλλον (πρβλ. μ. 34-37 με 20-23), ενώ ακολούθως η χαρακτηριστική φιγούρα ανιούσας κλίμακας αποσπάται στα πρώτα βιολιά (μ. 38-40) κατά την πορεία επαναπροσέγγισης της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στο μ. 41. Έτσι, η *επανάκθεση* μπορεί πλέον να ξεκινήσει με την αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 42-51, την οποία διαδέχεται μια ελαφρώς τροποποιημένη εκδοχή της μεταβάσεως στα μ. 52-55 (με μικρή παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα και τελική μισή πτώση στην αρχική τονικότητα), μια επίσης παρηλαγμένη μεταφορά του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα στα μ. 56-60 – με διαφορετική ακολουθία εισόδου των φωνών (πρώτα βιολιά – βιόλες – τσέλλα και κοντραμπάσσα – δεύτερα βιολιά) αλλά και περισσότερη κίνηση στις “αντιθεματικές” φιγούρες – καθώς και η σχεδόν απαραίλακτη επαναφορά της καταληκτικής ομάδος στα μ. 61-67.⁷⁹¹

⁷⁸⁸ Πρβλ. Smyth, “»Balanced Interruption«...”, ό.π., σ. 83.

⁷⁸⁹ Ως προς την τριμερή μακροδομή, πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.

⁷⁹⁰ Με την υποδειχθείσα κατανομή της *εκθέσεως* συμφωνεί εμμέσως και ο Seiffert (“»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 138), υποδεικνύοντας ως σημεία (πρωτικής) τομής τα μ. 10, 14 και 20.

⁷⁹¹ Η *επανάκθεση* συνεπώς είναι ταυτόσημη της *εκθέσεως*, όπως παρατηρεί και ο Smyth, “»Balanced Interruption«...”, ό.π., σ. 83.

Η αμέσως επόμενη *συμφωνία σε Σολ-μείζονα* KV 129 διαθέτει επίσης αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας, ένα Andante σε Ντο-μείζονα.⁷⁹² Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, το κύριο θέμα διαμορφώνεται ως τυπική δεκαεξάμετρη περίοδος, αποτελούμενη από δύο οκτάμετρες προτάσεις (με κατάληξη στην δεσπόζουσα η πρώτη, στο μ. 8, και στην τονική η δεύτερη, στο μ. 16), ενώ η επικαλυπτόμενη με την κατάληξη του κυρίου θέματος μετάβαση των μ. 16-18 στρέφεται απ' ευθείας προς την Σολ-μείζονα, η οποία κατόπιν επικυρώνεται με το πλάγιο θέμα των μ. 19-26 και την κατακλείδα των μ. 26-30.⁷⁹³ Η *επεξεργασία* περιορίζεται σε ένα μόλις οκτάμετρο (μ. 31-38) και σε γενικές γραμμές περιστρέφεται γύρω από την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, δίνει όμως έμφαση σε αναπτυξιακές διαδικασίες, με τον αντιστικτικό συνδυασμό μιας νέας θεματικής ιδέας – που εισάγεται εν είδει *fugato* από τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά (σε *stretto* στα μ. 31a και 31b), τις βιόλες (στο μ. 33) και τα τσέλλα με τα κοντραμπάσσα (στο μ. 35) – με την “αντιθεματική” εξύφανση της χαρακτηριστικής φιγούρας της κατακλείδας στις δύο ομάδες βιολιών (στα μ. 33-36).⁷⁹⁴ Η μετέπειτα επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 39-54 δεν διαφοροποιείται σε τίποτε, εν αντιθέσει προς το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα (στα μ. 54-59) που αναπτύσσεται σημαντικά και μέσω της υποδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας επιστρέφει αλυσιδωτά στην Ντο-μείζονα για την επαναφορά του πλαγίου θέματος στα μ. 60-67, αλλά και της καταληκτικής ιδέας στα μ. 67-73 – η οποία διευρύνεται κατά δύο μέτρα, εξαιτίας της ενσωματωμένης επέκτασης της τελικής πτώσεως στα μ. 71-72 (μια αναδόμηση του μ. 66 εις διπλούν· πρβλ. αντιθέτως τα μ. 67-70 με τα 26-29 και το μ. 73 με το μ. 30).⁷⁹⁵

Στο Andantino *grazioso* σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* KV 130, ο Mozart επιχειρεί να ανανεώσει σημαντικά το δεδομένο τριμερές μακροδομικό πρότυπο.⁷⁹⁶ Στην *έκθεση*, για παράδειγμα, αφιερώνονται από δέκα μέτρα στο κύριο θέμα (μισή πτώση στο μ. 10) αλλά και στην μετάβαση προς την Φα-μείζονα (τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα στο μ. 20).⁷⁹⁷ τα δύο αυτά δομικά μέλη σε θεματικό επίπεδο δίνουν μάλιστα την εντύπωση μιας ενιαίας περιόδου (πρβλ. ιδίως την ταυτόσημη έναρξή τους στα μ. 1-3 και 11-13),⁷⁹⁸ αλλά η αρμονική τους λειτουργία τα διαφοροποιεί σαφέστατα, συνεπικουρούμενη και από την ενίσχυση του ορχηστρικού σώματος με την είσοδο των πνευστών στα μ. 11 κ.εξ. Από εκεί και ύστερα πάντως, το πλάγιο θέμα εκτίθεται στην Φα-μείζονα στα μ. 21-33 και ακολουθεί μια σύντομη κατακλείδα στα μ. 34-39. Η *επεξεργασία* χαρακτηρίζεται από πολύ συμμετρική δόμηση, καθώς στο πλαίσιό της μοτίβα του κυρίου και του πλαγίου θέματος αντιπαρατίθενται σε δύο οκτάμετρα τμήματα.⁷⁹⁹ αρχικά, στα μ. 40-43 δημιουργείται από το κύριο θέμα ένα τετράμετρο στην δευτερεύουσα τονικότητα, το οποίο αμέσως μετά επαναλαμβάνεται στην ομώνυμη φα-ελάσσονα (στα μ. 44-47)· κατόπιν δε, στα μ. 48-55, η ανάπλαση υλικού του πλαγίου θέματος προσλαμβάνει την δομή μιας οκτάμετρης προτάσεως, που από την (απρόσμενα εμφανιζόμενη στο σημείο αυτό) σχετική σολ-ελάσσονα κατευθύνεται προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Έτσι, η περαιτέρω εξέλιξη του μέρους μοιάζει αναμενόμενη και φυσιολογική: το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 56-65, η μετάβαση στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα και επανέρχεται στην Σι-ύφεση-μείζονα δίχως

⁷⁹² Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.

⁷⁹³ Η δομική διάκριση της κατακλείδας από το πλάγιο θέμα, παρά την μοτιβική τους συγγένεια και την στενή διασύνδεσή τους (επικάλυψη στο μ. 26), υποστηρίζεται τόσο από τον Seiffert (“»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 138) όσο και από τον Gersthofer (ό.π., σ. 397).

⁷⁹⁴ Δεν πρόκειται επομένως για μια ελεύθερη θεματικός μεσαία ενότητα, όπως ισχυρίζεται ο Weising, ό.π., σ. 174.

⁷⁹⁵ Ο Weising (ό.π., σ. 174), αντιθέτως, εκλαμβάνει τα μ. 71-73 ως επιπρόσθετη μικρή *coda*.

⁷⁹⁶ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174· Finscher, “Zur Coda bei Mozart”, ό.π., σ. 83.

⁷⁹⁷ Πρβλ. Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 138.

⁷⁹⁸ Βλ. ειδικότερα και Günther Massenkeil, *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1962, σ. 42.

⁷⁹⁹ Πρβλ. σχετικά: Massenkeil, ό.π., σ. 42· Finscher, “Zur Coda bei Mozart”, ό.π., σ. 83.

δομικές μεταβολές (στα μ. 66-75) και το πλάγιο θέμα μεταφέρεται με επουσιώδεις αλλαγές στην αρχική τονικότητα στα μ. 76-88. Στο μ. 89, εντούτοις, η σύντομη καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως* δεν εμφανίζεται ποτέ, αντ' αυτής όμως παρουσιάζονται δύο νέες, στα μ. 89-96 και 97-104.⁸⁰⁰ επιπλέον, στα μ. 104-112 προστίθεται μια καταληκτική αναφορά στο κύριο θέμα (πρβλ. μ. 104-108 με 1-5),⁸⁰¹ ενώ μια ανάλογη δεύτερη, αλλά ιδιαίτερος ηχηρή και πλήρως ενορχηστρωμένη, εμφανίζεται μετά το σημείο επαναλήψεως (στα μ. 113-120), φέροντας μάλιστα και την ένδειξη “coda”.⁸⁰² Το ζήτημα που εγείρεται βέβαια εδώ είναι το κατά πόσον η ένδειξη αυτή θα πρέπει να εκληφθεί στην κυριολεξία ως *coda*, πράγμα για το οποίο προσωπικά έχω πολλές αντιρρήσεις: διότι η πολύ χαρακτηριστική αναφορά στο κύριο θέμα δεν περιορίζεται μόνο στα μ. 113 κ.εξ., αλλά έχει ήδη προηγηθεί στα μ. 104-112 σε λιτότερη ορχηστρική γραφή σχεδόν μόνο για τα έγχορδα. Δεδομένου λοιπόν του ότι η προσθήκη μιας *coda*, όπως ήδη έχουμε διαπιστώσει, δεν είναι απαραίτητο να τεθεί πέραν των επαναλαμβανόμενων μακροδομικών ενοτήτων, ισχυρίζομαι ότι στην συγκεκριμένη περίπτωση η έναρξή της θα πρέπει να τοποθετηθεί στο μ. 104 και όχι στο μ. 113: με αυτόν τον τρόπο, η *coda* διαδέχεται άμεσα τις καταληκτικές ιδέες της *επανεκθέσεως* (των μ. 89-104) και μετά την πραγμάτωση της δεύτερης μακροδομικής επαναλήψεως διευρύνεται περαιτέρω, με την προσθήκη μιας καταληκτικής προεκτάσεως που σε ενορχηστρωτικό και δυναμικό επίπεδο παραπέμπει έντονα στην ακουλουθία κυρίου θέματος – μεταβάσεως εντός της *εκθέσεως* αλλά και της *επανεκθέσεως*.⁸⁰³

Το ζήτημα του αργού μέρους της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 132 απασχόλησε τον συνθέτη περισσότερο απ' ό,τι συνήθως, αφού το *Andantino grazioso* σε Σι-ύφεση-μείζονα που έγραψε αρχικά φαίνεται ότι δεν τον άφησε ικανοποιημένο και έτσι λίγο αργότερα πήρε την απόφαση να το αντικαταστήσει με ένα νέο, πολύ εκτενέστερο του προηγουμένου, *Andante* στην ίδια τονικότητα. Αμφότερα πάντως τα αργά αυτά μέρη ακολουθούν τις προδιαγραφές του τριμερούς τύπου σονάτας,⁸⁰⁴ αν και ειδικά στο πρώτο εξ αυτών (στο *Andantino grazioso*) ο Mozart απαλείφει την τυπική δεύτερη μακροδομική επανάληψη μετά την διπλή παρουσίαση της *εκθέσεως*.⁸⁰⁵ Στο σχετικώς σύντομο αυτό μέρος, το κύριο θέμα συνίσταται ουσιαστικά σε μια τρίμετρη ιδέα που επαναλαμβάνεται ελάχιστα παρηλλαγμένη στα μ. 4-6 και συνδέεται άμεσα με την μετάβαση των μ. 7-14, η οποία σχεδόν εξ αρχής κινείται στο περιβάλλον της δευτερεύουσας τονικότητας της Φα-μείζονος, που πάντως επικυρώνεται μόνο με την έλευση του πλαγίου θέματος στα μ. 15-19. Η δομή της *εκθέσεως* αυτής είναι ως εκ τούτου πολύ ιδιόζουσα, αφού η μετάβαση είναι εκτενέστερη τόσο του κυρίου όσο και του πλαγίου θέματος! Εναλλακτικά λοιπόν, θα μπορούσε ενδεχομένως κανείς να θεωρήσει απ' ευθείας τα μ. 7-14 ως πλάγιο θέμα και να εκλάβει τα μετέπειτα μ. 15-19 ως μια κατακλείδα (κάτι που και από μοτιβικής απόψεως φαίνεται αρκετά εύλογο): η κατάσταση όμως αποσαφηνίζεται στην *επανεκθεση*, όπου, μετά την επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 33-38, το δίμετρο 7-8 επανέρχεται αυτούσιο στην Φα-μείζονα στα μ. 39-40, αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 41-42 στην (υποδεσπόζουσα) Μι-ύφεση-μείζονα και τελικά ακολουθείται από την μεταφορά των μ. 9-14 στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 43-48: οι προαναφερόμενες πρακτικές προσδίδουν επομένως μια σαφώς μεταβατική λειτουργία στα μ. 39-48 (και συνεκδοχικά στα ανάλογα μ. 7-14 της *εκθέσεως*) προς την επανεκθεση στην Σι-

⁸⁰⁰ Ο Tobel (ό.π., σ. 93) αναφέρεται πράγματι στο σημείο αυτό σε ένα νέο θέμα και μάλιστα “τραγουδιστού” χαρακτήρος, που έρχεται να υποκαταστήσει την καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως*. Πρβλ. επίσης Finscher, “Zur Coda bei Mozart”, ό.π., σ. 83.

⁸⁰¹ Πρβλ. Finscher, “Zur Coda bei Mozart”, ό.π., σ. 83.

⁸⁰² Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174· Neubacher, ό.π., σ. 144· Finscher, “Zur Coda bei Mozart”, ό.π., σ. 83· Gersthofner, ό.π., σ. 293.

⁸⁰³ Υπό το φως λοιπόν της εδώ προτεινόμενης θεώρησης, η ένδειξη “coda” επί της παρτιτούρας ταυτίζεται με την δεύτερη από τις τρεις έννοιες του όρου τις οποίες αναφέρει ο Neubacher, ό.π., σ. 133 και 134-135.

⁸⁰⁴ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.

⁸⁰⁵ Πρβλ. Macdonald, ό.π., σ. 124.

ύφεση-μείζονα του αδιαμφισβήτητου πλέον πλαγίου θέματος στα μ. 49-52 (πρβλ. μ. 15-18). Για λόγους ενίσχυσης μάλιστα της οριστικής αυτής επαναφοράς της αρχικής τονικότητας, το ούτως ή άλλως “συνδετικό” μ. 19 εξαλείφεται στο σημείο αυτό και στην θέση του εμφανίζεται μια μικρή τετράμετρη *coda* (στα μ. 53-56), βασισμένη στο υλικό του κυρίου θέματος.⁸⁰⁶ Προηγούμενως, στην *επεξεργασία* των μ. 20-32, ο Mozart αναπτύσσει αποκλειστικά το υλικό των μ. 11-14 της μεταβάσεως, το οποίο αρχικά παραθέτει στην ντο-ελάσσονα (μ. 20-23), στην συνέχεια το αλυσιδοποιεί στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 24-27) και τελικά το παραλλάσσει διευρύνοντάς το σε πεντάμετρο (στα μ. 28-32) και ολοκληρώνοντας την μεσαία αυτή ενότητα με μία πτώση στην δεσπόζουσα της σχετικής σολ-ελάσσονος. Ως εκ τούτου, ανάμεσα στην *επεξεργασία* και την *επανέκθεση* μεσολαβεί μια απόσταση τρίτης αντί για την συνήθη ομαλή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας δια της δεσπόζουσας της.

Στο λίγο μεταγενέστερο Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα, το οποίο αντικατέστησε τελικά το προηγούμενο αργό μέρος στην *συμφωνία* KV 132, οι προθέσεις του Mozart γίνονται φανερές ήδη από την πρώτη τονική περιοχή της *εκθέσεως*, όπου δύο πολύ διαφορετικές σε χαρακτήρα και περιεχόμενα ιδέες (στα μ. 1-6 και 7-12) καλούνται να πραγματώσουν από κοινού μια κύρια θεματική ομάδα. Μετά την τέλεια πτώση-τομή στο μ. 12, η χαρακτηριστική ύφανση της πρώτης κύριας ιδέας επανέρχεται στα μ. 13-20 λειτουργώντας ως μετάβαση που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα.⁸⁰⁷ στην Φα-μείζονα, από εκεί και ύστερα, παρουσιάζονται δύο ιδιαίτερα εκτενείς πλάγιες θεματικές ιδέες, η μεν πρώτη (στα μ. 21-36) σε δομή ασύμμετρης περιόδου (6 + 8 μέτρων, με επιπρόσθετη δίμετρη καταληκτική προέκταση), ενώ η δεύτερη (στα μ. 37-56) σε τριμερή ασματική δομή του τύπου ||: α :|| β α' (4x2 + 4 + 8 μέτρων), η τελική πτώση της οποίας προεκτείνεται στα μ. 56-58 με μια επικαλυπτόμενη καταληκτική αναφορά στην έναρξη της δεύτερης κύριας ιδέας (πρβλ. μ. 7-8). Η ενότητα της *επεξεργασίας*, που ακολουθεί μετά την διπλή διαστολή, ανοίγει με μια πλήρη παράθεση της κύριας θεματικής ομάδος στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 59-70, γεγονός που μεταθέτει τις αναπτυξιακές διαδικασίες σε ένα δεύτερο τμήμα, στα μ. 71-80· εκεί, ένα ελεύθερο θεματικώς τετράμετρο (μ. 71-74) οδηγεί στην ντο-ελάσσονα, απ' όπου η ανάπτυξη μοτίβων της δεύτερης κύριας ιδέας στα μ. 75-80 στρέφεται προς την ρε-ελάσσονα· αυτή πάντως δεν επικυρώνεται πτωτικά, αλλά παραχωρεί την θέση της σε ένα τρίτο τμήμα της μεσαίας ενότητας (στα μ. 81-90), στο οποίο ένα τετράμετρο με κατεύθυνση προς την δεσπόζουσα της Φα-μείζονος (μ. 81-84) αλυσιδοποιείται στα μ. 85-88 καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία εξ άλλου προεκτείνεται στα μ. 89-90 από μεμονωμένες παρεμβάσεις των όμποε και των κόνων. Στα μ. 91-96, λοιπόν, επανεκτίθεται η πρώτη κύρια θεματική ιδέα στην Σι-ύφεση-μείζονα, δίχως όμως να ακολουθείται πλέον από την δεύτερη· αντιθέτως, η ίδια υπόκειται στην συνέχεια σε έναν “δευτερεύοντα” αναπτυξιακό χειρισμό εντός της τρίτης μακροδομικής ενότητας, δια της αλυσιδοποίησής της στην Ντο-μείζονα στα μ. 97-102 και μιας ρευστοποιητικής-μετατροπικής διαδικασίας στα μ. 103-109, η οποία μάλιστα συνδέεται πολύ ομαλά με το τελικό τρίμετρο της μεταβάσεως της *εκθέσεως* στα μ. 110-112 (πρβλ. μ. 18-20).⁸⁰⁸ Κατά συνέπειαν, η επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στην αρχική τονικότητα μπορεί πλέον να λάβει χώραν στα μ. 113-127 και 128-147, αν και όχι δίχως κάποιες εκπλήξεις στο εσωτερικό της πρώτης πλάγιας ιδέας, η δεύτερη φράση της οποίας (στα μ. 119 κ.εξ.) εκτρέπεται προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας και

⁸⁰⁶ Ο Weising (ό.π., σ. 174), παραδόξως, φαίνεται ότι εκλαμβάνει το επιπρόσθετο αυτό τετράμετρο ως μέρος της *επανεκθέσεως*, την οποία και χαρακτηρίζει “διευρυμένη”.

⁸⁰⁷ Ο Seiffert (“»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 138), ενώ επισημαίνει ορθώς την δομική τομή στο μ. 12, αποτυγχάνει να εντοπίσει το ακριβές σημείο έναρξης της πλάγιας θεματικής ομάδος, δίνοντας μεγαλύτερη βαρύτητα στην πτώση του μ. 26 – η οποία όμως δεν σηματοδοτεί κάτι περισσότερο από μια ενδιάμεση στάση στο πλαίσιο της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας.

⁸⁰⁸ Από τα εξαιρετικά αυτά γεγονότα στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, ούτε ο Weising (ό.π., σ. 174) αλλά ούτε και ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191) φαίνεται να έχουν αντιληφθεί πολλά πράγματα.

συγχρόνως συμπύσσεται κατά ένα μέτρο (με την απάλειψη του μ. 29),⁸⁰⁹ προκειμένου να επαναπροσεγγίσει αβίαστα την Σι-ύφεση-μείζονα. Στο τέλος της επανεκθέσεως, εξ άλλου, η μικρή κατακλείδα της εκθέσεως επαναλαμβάνεται από ολόκληρη την ορχήστρα (σε επικάλυψη στα μ. 149-151) μετά την αυτούσια επαναφορά της στα μ. 147-149, προσδίδοντας έτσι ιδιαίτερη αίγλη στο κλείσιμο ενός τόσο εκτεταμένου μέρους. Το εξέχον πάντως χαρακτηριστικό της εντυπωσιακής αυτής συνθέσεως δεν είναι άλλο από την δευτερεύουσα ανάπτυξη λίγο μετά την έναρξη της επανεκθέσεως, με την οποία ο Mozart επιτυγχάνει ουσιαστικά δύο πράγματα: αφ' ενός δίνει χώρο για ανάπτυξη στην πρώτη κύρια ιδέα (πράγμα που δεν συνέβη στην επεξεργασία) και αφ' ετέρου απαλείφει την δεύτερη κύρια ιδέα, η οποία παρ' όλα αυτά στο μέσον της επεξεργασίας είχε την ευκαιρία να αναπτυχθεί και τελικά στο κλείσιμο της επανεκθέσεως επανέρχεται δριμύτερη, επισφραγίζοντας με την επιβλητική εναρκτήρια χειρονομία της ολόκληρο το κομμάτι.

Αρκετά απλούστερο, αντιθέτως, είναι το Andante σε Λα-μείζονα της συμφωνίας σε Ρε-μείζονα KV 133,⁸¹⁰ το κύριο θέμα του οποίου, μια οκτάμετρη πρόταση με κατάληξη στην δεσπόζουσα, επαναλαμβάνεται απαράλλακτο στα μ. 9-16, προτού μια σύντομη μετάβαση στα μ. 17-20 (που οδηγείται στην διπλή δεσπόζουσα) οδηγήσει στην Μι-μείζονα για την παρουσίαση των ιδεών της πλάγιας θεματικής ομάδος: ενδιαφέρον εδώ έχει η “μονοθεματική” εμμονή του δευτέρου “ημίσεως” της εκθέσεως στον χαρακτηριστικό αρπισμό τριήχου δεκάτων-έκτων του κυρίου θέματος, παρ' ότι βέβαια τόσο η πρώτη πλάγια ιδέα (στα μ. 21-26) όσο και η δεύτερη (στα μ. 27-39) διαθέτουν την δική τους αυτόνομη θεματική υπόσταση και μάλιστα εμπεριέχουν πολλές καταληκτικές χειρονομίες.⁸¹¹ Παρ' όλα αυτά, το τελευταίο εξάμετρο της εκθέσεως (μ. 40-45) δεν επιχειρεί να επικυρώσει περαιτέρω την δευτερεύουσα τονικότητα, αλλά αντιθέτως επαναπροσεγγίζει και μάλιστα καταλήγει στην αρχική τονικότητα (!), λειτουργώντας επομένως ως συνδετικό πέρασμα προς την επανάληψη της πρώτης ενότητας και κατόπιν προς την έναρξη της επεξεργασίας, η οποία πάντως στρέφεται άμεσα προς την υποδεσπόζουσα Ρε-μείζονα στα μ. 46-47. Η μεσαία αυτή ενότητα είναι κατά τα λοιπά ιδιαίτερος σύντομη: η αρχική χειρονομία του κυρίου θέματος αναπλάθεται και εξυφαίνεται περαιτέρω στα μ. 48-55, σε μια τονική πορεία από την σι-ελάσσονα προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας σε ελάσσονα απόχρωση. Ως εκ τούτου, η επανέκθεση ξεκινά κιάλας στο μ. 56 και δεν περιλαμβάνει τίποτε το απρόσμενο κατά την επαναφορά στην Λα-μείζονα του κυρίου θέματος (μ. 56-71), της μετάβασης (μ. 72-75) και των δύο πλάγιων θεματικών ιδεών (στα μ. 76-81 και 82-92) – πέραν της απάλειψης των “πλεοναστικών” μ. 38-39 στο τέλος της δεύτερης πλάγιας ιδέας. Τώρα όμως ο Mozart τροποποιεί το τελικό εξάμετρο της εκθέσεως, προκειμένου να μην απομακρυνθεί από την αρχική τονικότητα (στα μ. 93-98), αφού αυτό τον εξυπηρετεί πλέον τόσο για την επανάληψη της επεξεργασίας και της επανεκθέσεως όσο και για το οριστικό κλείσιμο του κομματιού με την επιπρόσθετη συνδρομή μιας τετράμετρης καταληκτικής προεκτάσεως στα μ. 99-102,⁸¹²

⁸⁰⁹ Η λεπτομέρεια αυτή δεν διαφεύγει της προσοχής του Weising, ό.π., σ. 174.

⁸¹⁰ Για την τριμερή μορφή σονάτας στην προκειμένη περίπτωση, βλ. επίσης Weising (ό.π., σ. 174) και Smyth (“»Balanced Interruption«...”, ό.π., σ. 87).

⁸¹¹ Η ανάδειξη του μ. 26 σε δομική τομή στο πλαίσιο της εκθέσεως εκ μέρους του Seiffert (“»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 138) δεν μου φαίνεται ιδιαίτερα εύλογη· διότι μου είναι πολύ δύσκολο από εκεί και ύστερα να θεωρήσω 19 ολόκληρα μέτρα ως καταληκτικά στο πλαίσιο μιας εκθέσεως εκτάσεως 45 μέτρων!

⁸¹² Οι περισσότεροι ερευνητές αποδίδουν στο τελικό αυτό τετράμετρο την λειτουργία μιας *coda* (Robert Dearling, *The Music of Wolfgang Amadeus Mozart: The Symphonies*, Fairleigh Dickinson University Press, London 1982, σ. 119· Finscher, “Zur Coda bei Mozart”, ό.π., σ. 83· Smyth, “»Balanced Interruption«...”, ό.π., σ. 86-87), θεωρώ όμως συμβατότερο με την πραγματικότητα τον ορισμό του ως “codetta” εκ μέρους του Weising (ό.π., σ. 174). Παράλληλα, πρέπει στο σημείο αυτό να στιγματισθεί η τελείως ανυπόστατη θεώρηση του Smyth (ό.π.), ο οποίος υποστηρίζει ότι η προσθήκη της τετράμετρης αυτής *coda* χρησιμεύει στην αποκατάσταση της μακροδομικής ισορροπίας του συνόλου σε δύο μεγάλες ενότητες των 100 μέτρων η κάθε μία! Για να φθάσει όμως σε αυτό το πολύ θελκτικό – τουλάχιστον από μαθηματικής πλευράς – αποτέλεσμα, ο Smyth δεν διστάζει να τοποθετήσει την δεκάμετρη επεξεργασία αφ' ενός μεν στην πρώτη ενότητα (έκθεση + επανάληψη της

όπου υλικό του κυρίου θέματος επανέρχεται κυκλικά, περίπου όπως και στην έναρξη της *επεξεργασίας*.

Ένα ακόμη αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας περιλαμβάνει η *συμφωνία σε Λα-μείζονα* KV 134,⁸¹³ στο Andante σε Ρε-μείζονα της οποίας προβλέπεται μάλιστα η επανάληψη μόνον της *εκθέσεως*.⁸¹⁴ Το κύριο θέμα αποτελείται από δύο ασύμμετρες φράσεις, που καταλήγουν στην τονική (στο μ. 4) και στην δεσπόζουσα (στο μ. 10),⁸¹⁵ ενώ το αδιαμεσολάβητα εμφανιζόμενο στα μ. 11-18 πλάγιο θέμα στην Λα-μείζονα έχει δομή οκτάμετρης προτάσεως και συνδέεται άμεσα με την κατακλείδα των μ. 19-24, όπου η δευτερεύουσα τονικότητα επικυρώνεται σαφέστατα προτού τελικά (στα μ. 23-24) η τονική της μεταβληθεί σε συγχορδία δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητας για να οδηγήσει στην επανέναρξη του μέρους.⁸¹⁶ Η θεματικώς ελεύθερη *επεξεργασία*,⁸¹⁷ περαιτέρω, εμμένει αρχικά στην δεσπόζουσα της αρχικής Ρε-μείζονος, έως ότου το πέρασμα των μ. 25-31 στραφεί απότομα προς την δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος. Στα μ. 32-36 όμως η υφή προσλαμβάνει έναν ιδιαίτερα δραματικό τόνο, που σε αρμονικό επίπεδο υποστηρίζει μια ενδιαφέρουσα μετάλλαξη μιας δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της Σολ-μείζονος σε συγχορδία αυξημένης έκτης προς την δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος, η οποία είναι και η μοναδική τονικότητα που επικυρώνεται πτωτικά σε ένα ήσυχο πέρασμα στα μ. 37-38. Κατόπιν, στα μ. 39-44, προβάλλει με ιδιαίτερη λαμπρότητα ένα τελευταίο τμήμα της μεσαίας αυτής ενότητας, το οποίο στρέφεται προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας για την ομαλή επανέκθεση του κυρίου θέματος στα ακόλουθα μ. 45-54. Στην συνέχεια όμως, ο Mozart διευρύνει κατά τι το πλάγιο θέμα προσδίδοντάς του εν μέρει και μεταβατική λειτουργία, στον βαθμό που το πρώτο τετράμετρό του (μ. 11-14) παρατίθεται αυτούσιο στην Λα-μείζονα στα μ. 55-58 και προεκτείνεται στα μ. 59-60, ενώ μόνο το δεύτερο (μ. 15-18) μεταφέρεται στην Ρε-μείζονα και αυτό πάλι εσωτερικά διευρυμένο, στο πεντάμετρο 61-65 (γεγονός που οφείλεται στην επιπρόσθετη αρμονική παρεκτροπή προς την διπλή δεσπόζουσα στα μ. 62-63).⁸¹⁸ Κατά συνέπεια, η αρχική τονικότητα εδραιώνεται ικανοποιητικά μόνο με την επαναφορά του αρχικού τετραμέτρου της κατακλείδας στα μ. 66-69 (πρβλ. μ. 19-22), ενώ στην θέση των "συνδετικών" μ. 23-24 της *εκθέσεως* εμφανίζεται τώρα ένας απογυμνωμένος ισοκράτης επί της δεσπόζουσας στο μ. 70 που οδηγεί σε μια τρίμετρη καταληκτική προέκταση στα μ. 71-73, με νέο υλικό αλλά και την παραπλανητική ένδειξη "coda".⁸¹⁹

Το ίδιο έτος (1772) ο Mozart έγραψε επίσης τρία *divertimenti* για έγχορδα, τα οποία κατατάσσονται είτε στο είδος της συμφωνίας είτε στο είδος του κουαρτέτου έγχορδων, αλλά σε κάθε περίπτωση διαθέτουν από ένα αργό μέρος σε μορφή σονάτας. Στο *divertimento σε*

εκθέσεως + επεξεργασία: 45 + 45 + 10 = 100 μέτρα) και αφ' ετέρου στην δεύτερη (*επανεκθεση + επανάληψη της επεξεργασίας + επανάληψη της επανεκθέσεως + coda*: 43 + 10 + 43 + 4 = 100 μέτρα). Η σοφιστική αποδεικτική μέθοδος είναι γνωστή εδώ και χιλιετίες: το πρόβλημα, εντούτοις, έγκειται στο κατά πόσον αυτή μπορεί να συμβάλει σοβαρά στην πρόοδο της επιστήμης σήμερα.

⁸¹³ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191.

⁸¹⁴ Πρβλ. Macdonald, ό.π., σ. 124.

⁸¹⁵ Πρβλ. Seiffert, "»Absatzformeln«...", ό.π., σ. 138, καθώς και *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191.

⁸¹⁶ Ο Seiffert, ενώ αρχικά ("»Absatzformeln«...", ό.π., σ. 138) κάνει το λάθος να διασπάσει την δομή του πλάγιου θέματος ανακαλύπτοντας μια δομικής σημασίας πτωτική τομή στο μ. 15, αργότερα (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191) φαίνεται να επανορθώνει, αν και δεν προσδιορίζει λεπτομερέστερα την εσωτερική διάρθρωση των μ. 11-24.

⁸¹⁷ Πρβλ. την σχετική υπόδειξη του Weising, ό.π., σ. 174.

⁸¹⁸ Παραδόξως, ο Seiffert ("»Absatzformeln«...", ό.π., σ. 138) υποδεικνύει πλέον ορθώς την τέλεια πτώση στο μ. 66 ως δομική τομή ανάμεσα στο πλάγιο θέμα και την κατακλείδα της *επανεκθέσεως*.

⁸¹⁹ Είναι απορίας άξιον πώς κανένας από τους μελετητές του έργου αυτού δεν διατυπώνει την παραμικρή επιφύλαξη ως προς την απόδοση του ρόλου της *coda* σε μια τόσο απλή πτωτική χειρονομία που επιπλέον δεν εμπεριέχει καμμία μοτιβική αναφορά στις υφιστάμενες θεματικές ιδέες της *εκθέσεως* ή της *επεξεργασίας*! Βλ. σχετικά: Weising, ό.π., σ. 174· Neubacher, ό.π., σ. 144· Finscher, "Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 84 (ο οποίος μάλιστα δεν διστάζει να υποστηρίξει ότι για την απόληξη της τυπικής δεύτερης μακροδομικής επαναλήψεως ευθύνεται ένα τόσο μικρό και ασήμαντο δομικό μέλος)· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191.

Ρε-μείζονα KV 125a / 136, κατ' αρχάς, το μακροδομικό πρότυπο του μεσαίου *Andante* σε *Σολ-μείζονα* είναι σαφέστατα τριμερές, έστω και αν η ενότητα της *επεξεργασίας* είναι αρκετά μικρή σε έκταση.⁸²⁰ Πρόκειται για μια απλή δομική κατασκευή, που περιλαμβάνει κύριο θέμα σε δομή οκτάμετρης περιόδου (με τελική κατάληξη στην δεσπόζουσα στο μ. 8), μια πλάγια θεματική ομάδα στην *Ρε-μείζονα* (που περιλαμβάνει δύο ιδέες, στα μ. 9-16 και 17-28) και μια σύντομη καταληκτική ιδέα (στα μ. 29-31),⁸²¹ το σύνολο των οποίων επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα δίχως σημαντικές αλλαγές στα μ. 39-69. Στην επτάμετρη μεσαία ενότητα (μ. 32-38), εξ άλλου, μια νέα θεματική ιδέα περιστρέφεται γύρω από την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και εν τέλει καταλήγει σε αυτήν.

Τα υπόλοιπα αργά μέρη αυτής της “τριλογίας”, τουναντίον, ακολουθούν το διμερές πρότυπο σονάτας.⁸²² Στο εναρκτήριο *Andante* του *divertimento* σε *Σι-ύφεση-μείζονα* KV 125b / 137 το κύριο θέμα διαμορφώνεται ως επτάμετρη πρόταση, η τέλεια πτώση της οποίας επικαλύπτεται με μια τετράμετρη μετάβαση στα μ. 8-11 που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα· έπειτα, η πλάγια θεματική ομάδα στην *Φα-μείζονα* περιλαμβάνει δύο επικαλυπτόμενες ιδέες, στα μ. 12-19 (σε δομή περιόδου) και 19-26 (ένα τετράμετρο με παρηλλαγμένη επανάληψη),⁸²³ ενώ η *έκθεση* ολοκληρώνεται με μια τετράμετρη κατακλείδα στα μ. 27-30. Μετά την διπλή διαστολή, το υλικό της κατακλείδας από κοινού με το παρεστιγμένο μοτίβο του μ. 2 του κυρίου θέματος διαμορφώνει ένα τετράμετρο πέρασμα στα μ. 31-34 που φθάνει σε μια ισχυρή μισή πτώση-τομή στην αρχική τονικότητα,⁸²⁴ δίνοντας έτσι την εντύπωση μιας προετοιμασίας *επανεκθέσεως*. Η εντύπωση αυτή μοιάζει μάλιστα να επιβεβαιώνεται στα μ. 35-36, όπου το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος επανέρχεται όντως στην *Σι-ύφεση-μείζονα*,⁸²⁵ ανατρέπεται όμως όταν στα ακόλουθα μ. 37-38 ένα νέο θεματικό στοιχείο κάνει την εμφάνισή του και οδηγεί σε πτώση στην ντο-ελάσσονα· αμέσως μετά, η “παράθεση” των μ. 3-4 στα μ. 39-40 κατανοείται πλέον περισσότερο ως αλυσιδοποίηση των μ. 35-36, όπως υποδεικνύει και η αντιστοιχία του μ. 41 προς το μ. 37, ενώ στα μ. 42-50 ο Mozart αναπτύσσει σε μεγάλη έκταση το υλικό της μεταβάσεως της *εκθέσεως*, φθάνοντας έπειτα από συνεχή μετατροπική κίνηση σε μια ακόμη πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία όμως αυτήν την φορά σηματοδοτεί πράγματι το σημείο ολοκλήρωσης του αναπτυξιακού πρώτου τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας,⁸²⁶ δεδομένου του ότι στα μ. 51-65 και 66-69 ακολουθεί πλέον η επανέκθεση στην *Σι-ύφεση-μείζονα* της πλάγιας θεματικής ομάδος καθώς και της καταληκτικής ιδέας με επουσιώδεις τροποποιήσεις.

Το *Andante* σε *Ντο-μείζονα* του *divertimento* σε *Φα-μείζονα* KV 125c / 138, από την άλλη πλευρά, βασίζεται στην ίδια διμερή κατασκευαστική αρχή, δίχως όμως να περιλαμβάνει ανάλογα φαινόμενα “ψευδούς επανεκθέσεως” λίγο μετά την έναρξη της δεύτερης μακροδομικής του ενότητας. Στην *έκθεση*, το κύριο θέμα συνίσταται σε δύο φράσεις, που ολοκληρώνονται στην τονική (στο μ. 4) και την δεσπόζουσα (στο μ. 8), και ακολουθείται αδιαμεσολάβητα από το πλάγιο θέμα στην *Σολ-μείζονα* (στα μ. 9-16), η κατάληξη του οποίου συνιστά ταυτοχρόνως και την έναρξη ενός καταληκτικού θέματος στα μ. 16-21.⁸²⁷ Το αναπτυξιακό τμήμα της δεύτερης ενότητας, που ακολουθεί στα μ. 22-31, δεν περιλαμβάνει

⁸²⁰ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 211.

⁸²¹ Από τα πτωτικά σημεία που επισημαίνει ο Seiffert (“»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 137), τα μ. 8 και 29 είναι όντως κομβικής σημασίας, αλλά τα μ. 4 και (ιδίως) 12 δεν μπορούν να σταθούν στο ίδιο επίπεδο.

⁸²² Σε αυτήν την περίπτωση, οι ελάχιστες σχετικές αναφορές δεν είναι και τόσο ευτυχείς: ο Weising (ό.π., σ. 174) αντιμετωπίζει αφ' ενός μεν μια “διμερή” σονάτα χωρίς *επεξεργασία* και αφ' ετέρου μια “συντομευμένη” τριμερή σονάτα, όπως δηλαδή και ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 211) για αμφότερα τα αργά μέρη των KV 125b / 137 και KV 125c / 138.

⁸²³ Για μια ακόμη φορά ο Seiffert (“»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 137) ανακατεύει καίρια πτωτικά σημεία (μ. 8, 11 και 19) με λιγότερο σημαντικά (μ. 15).

⁸²⁴ Πρβλ. Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 137.

⁸²⁵ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.

⁸²⁶ Πρβλ. περίπου Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 137.

⁸²⁷ Πρβλ. ό.π.

άμεσες αναφορές στα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*⁸²⁸ (μόνον οι φιγούρες δεκάτων-έκτων στο δεύτερο βιολί παραπέμπουν σε ανάλογα συνοδευτικά μοτίβα του κυρίου θέματος αλλά και της κατακλείδας της πρώτης ενότητας), ενώ σε αρμονικό επίπεδο κινείται κατά κύριον λόγο στο περιβάλλον της σχετικής λα-ελάσσονος, αποφεύγοντας όμως επιμελώς οποιαδήποτε τέλεια πτώση σε αυτήν (βλ. τις απατηλές πτώσεις στα μ. 26-27 και 28-29). Έτσι, μετά από στάση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στο μ. 31, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται στην Ντο-μείζονα στα μ. 32-40, έχοντας διευρυνθεί κατά ένα μέτρο, όχι τόσο εξαιτίας της “προσθήκης” του μ. 36 (όπως ίσως φαίνεται εκ πρώτης όψεως), όσο κυρίως της γενικότερης ανάπλασης του υλικού του που μάλιστα ακολουθεί και μια αρκετά διαφορετική αρμονική πορεία από εκείνην της *εκθέσεως*: η επαναφορά της κατακλείδας στα μ. 40-45, αντιθέτως, δεν υπόκειται σε ουσιώδεις τροποποιητικές διαδικασίες.

Λίγους μήνες αργότερα, στα τέλη του 1772 και τις αρχές του 1773, ο Mozart καταπιάσθηκε πλέον συστηματικά με το είδος του κουαρτέτου εγχόρδων, όπως τεκμηριώνει η πρώτη εξάδα νεανικών κουαρτέτων του. Καθένα από αυτά περιλαμβάνει από ένα αργό μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας, αρχής γενομένης από το *κουαρτέτο σε Ρε-μείζονα* KV 134a / 155 που εμπεριέχει ένα τέτοιας σύστασης *Andante* σε Λα-μείζονα.⁸²⁹ Η *έκθεση* περιορίζεται σε δύο μόνο θέματα, ένα κύριο σε δομή οκτάμετρης προτάσεως με κατάληξη στην δεσπόζουσα (στο μ. 8), και ένα πλάγιο στην Μι-μείζονα στα μ. 9-20.⁸³⁰ Η ακόλουθη *επεξεργασία*, εντούτοις, παρουσιάζει μία ακόμη, νέα θεματική ιδέα υπό μορφήν οκτάμετρης προτάσεως (στα μ. 21-28),⁸³¹ που μάλιστα τίθεται εξ αρχής στην Λα-μείζονα και περνώντας από την ομώνυμη ελάσσονα καταλήγει τελικά σε μισή πτώση.⁸³² Παρ’ όλα αυτά, στα μ. 29-32 επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα μόνο το δεύτερο τετράμετρο του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 5-8), ενώ το πρώτο τετράμετρό του εμφανίζεται μόνο μετά την πλήρη επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Λα-μείζονα στα μ. 33-44, εν είδει μιας *coda* στα μ. 45-48,⁸³³ και δη με μικρές αρμονικές μεταβολές που καθιστούν επιβεβλημένη την προσθήκη ενός καταληκτικού διμέτρου (στα μ. 49-50) προς επικύρωση της βασικής τονικότητας του κομματιού!⁸³⁴ Επομένως, στην δεδομένη περίπτωση, ο Mozart επιλέγει να θυσιάσει την “διπλή επαναφορά” στον βωμό μιας ενδιαφέρουσας δομικής αναδιάταξης, οι συνέπειες της οποίας όμως υπερβαίνουν τα “στενά” όρια της τρίτης μακροδομικής ενότητας, αφού η αποκατάσταση του εξαλειφθέντος από την έναρξη της *επεξεργασίας* αρχικού τετραμέτρου του κυρίου θέματος προσλαμβάνει εν τέλει νέο λειτουργικό ρόλο, ως *coda* πλέον ολόκληρου του μέρους.

Για το δεύτερο έργο του κύκλου, το *κουαρτέτο εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* KV 134b / 156, γράφηκαν δύο διαφορετικά αργά μέρη σε μορφή σονάτας, στην ίδια τονικότητα (μι-ελάσσονα) και με τις ίδιες ενδείξεις χρονικής αγωγής (*Adagio*) και μέτρου (τεσσάρων-τετάρτων), αλλά διαφορετικής εκτάσεως και περιεχομένων.⁸³⁵ Η αρχική εκδοχή εκτείνεται σε

⁸²⁸ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 174.

⁸²⁹ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 175) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78). Ο Hepokoski (“Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 137), αντιθέτως, αντιμετωπίζει παραδόξως το μέρος αυτό ως διμερή μορφή σονάτας, πράγμα όμως που δεν έχει καμμία λογική εξήγηση.

⁸³⁰ Πρβλ. εν μέρει Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 137, και του ίδιου, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 80-81.

⁸³¹ Στην θεματική αυτονομία της *επεξεργασίας* αναφέρεται επίσης ο Weising, ό.π., σ. 175.

⁸³² Πρβλ. εν μέρει Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 81.

⁸³³ Πρβλ. σχετικά: Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 79. Από την πλευρά του, ο Weising (ό.π., σ. 175 και 179) δείχνει να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην θεώρηση μιας πλήρους *επανεκθέσεως* με μετάθεση του επικεφαλής τετραμέτρου του κυρίου θέματος στο τέλος της και της αυτόνομης λειτουργίας των μ. 45-48 ως *coda*. Ο Tobel (ό.π., σ. 154), εξ άλλου, αναφέρεται μόνο στην περίπτωση της αναδιατάξεως των τμημάτων της πρώτης ενότητας στην *επανεκθεση*.

⁸³⁴ Πρβλ. Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 79-80), ο οποίος επισημαίνει επιπλέον ότι η δίμετρη αυτή προσθήκη καταστρέφει την μακροδομική συμμετρία των πρώτων 48 μέτρων (20 + 8 + 20 μέτρα).

⁸³⁵ Μια διεξοδική συνεξέταση των δύο αυτών εκδοχών προσφέρει ο Martin Just, στο άρθρο του “Die beiden Fassungen des langsamen Satzes zum Streichquartett G-Dur KV 156”, στο: Manfred Hermann Schmid (επιμ.),

μόλις 24 μέτρα, εκ των οποίων τα δέκα πρώτα αντιστοιχούν στην *έκθεση*, όπου η διαδοχή ενός κυρίου (μ. 1-4) και ενός πλαγίου θέματος (μ. 5-10) καθίσταται κατ' ουσίαν αντιληπτή χάρη στο αρμονικό τους υπόβαθρο (στην μι-ελάσσονα το πρώτο, στην σχετική Σολ-μείζονα το δεύτερο) και δευτερευόντως ίσως σε ορισμένες δυναμικές αντιπαραθέσεις εντός του πλαγίου θέματος, ενόσω τα μελωδικά και κυρίως τα υφολογικά χαρακτηριστικά των δύο αυτών θεμάτων είναι σχεδόν ταυτόσημα.⁸³⁶ Με αρμονικούς πρωτίστως όρους μπορεί κανείς επίσης να αντιληφθεί τα μ. 11-14 ως *επεξεργασία* (όπου μια περιστροφή γύρω από την αρχική τονικότητα καταλήγει τελικά στην δεσπόζουσα της),⁸³⁷ αν και σε μελωδικο-ρυθμικό επίπεδο καθίσταται επιπλέον αναγνωρίσιμη μια σχέση ανάμεσα στο μ. 11 και στα μ. 5 (είτε 9) και κυρίως ανάμεσα στην αλυσίδα των μ. 12-14 και στο μ. 7 του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως*. Έπειτα, στα μ. 15-18 είναι σαφέστατη η επανέκθεση του κυρίου θέματος,⁸³⁸ σε αντίθεση με τα μ. 19-24 που, παρά την αριθμητική αντιστοιχία τους με το δεύτερο “ήμισυ” της *εκθέσεως*, δεν φαίνεται να εκπληρώνουν την αναμενόμενη επαναφορά του υλικού του πλαγίου θέματος στην αρχική μι-ελάσσονα και μάλιστα προς το τέλος (εν μέρει από το μ. 21 και οπωσδήποτε στα μ. 22-24) παρουσιάζουν έντονη υφολογική διαφοροποίηση προς τα είκοσι πρώτα μέτρα συνολικά.⁸³⁹ Αν όμως εξετάσουμε τα πράγματα λεπτομερέστερα, θα διαπιστώσουμε ότι οι ομοιότητες των μ. 19-24 προς τα μ. 5-10 είναι περισσότερες από τις διαφορές τους: τα μ. 19-21, ειδικότερα, διατηρούν τα βασικά μελωδικά, ρυθμικά, υφολογικά, ακόμη δε και αρμονικά χαρακτηριστικά των μ. 5-7 της *εκθέσεως*,⁸⁴⁰ ενώ μετά το δίμετρο 22-23, που αναμφίβολα δεν είναι δυνατόν να ταυτισθεί με τα μ. 8-9, η κατάληξη του μ. 24 είναι και πάλι σχεδόν ταυτόσημη εκείνης του μ. 10· επιπροσθέτως, οι δυναμικές εναλλαγές *piano* – *forte* επανενεργοποιούνται στα μ. 19-24, παραπέμποντας στην αντίστοιχη διαδικασία των μ. 7-10.⁸⁴¹ Ως εκ τούτου, το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* όντως επανεκτίθεται στα μ. 19-24, έστω και σε μια αρκετά τροποποιημένη εκδοχή, που ως έναν βαθμό το καθιστά – είναι αλήθεια – αρκετά δυσδιάκριτο.⁸⁴²

Η δεύτερη και τελική εκδοχή του Adagio σε μι-ελάσσονα είναι αρκετά εκτενέστερη της προηγούμενης (καλύπτοντας συνολικά 37 μέτρα), αλλά λιγότερο “αινιγματική” από δομικής απόψεως. Το κύριο θέμα συνίσταται σε δύο δίμετρες φράσεις με καταλήξεις στην τονική (στα μ. 2 και 4), ενώ το πλάγιο εισάγεται σχεδόν απ' ευθείας στην Σολ-μείζονα στο μ. 5, όπως δηλαδή και στην πρώτη εκδοχή.⁸⁴³ Εδώ όμως, το πλάγιο θέμα των μ. 5-12

Mozart Studien I, Hans Schneider, Tutzing 1992, σ. 19-41· ατυχώς όμως, ο συγγραφέας δεν είναι σε θέση να κατανοήσει την μακροδομική τους οργάνωση επί τη βάση της σονάτας και αναφέρεται πρωτίστως σε τριμερείς ασματικές μορφές (βλ. ιδίως ό.π., σ. 32 και 34-35)! Σε παράλληλη εξέταση των δύο αυτών εκδοχών – και στην σωστή μορφολογική τους διάσταση – προβαίνει επίσης ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78-79 και κυρίως 81-84), ενώ και ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 138) παρατηρεί εν συντομία ορισμένες ομοιότητες και διαφορές. Τέλος, ο Weising (ό.π., σ. 175) υποδεικνύει κατά περίπτωση την εφαρμογή της τριμερούς μορφής σονάτας.

⁸³⁶ Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις των Just (ό.π., σ. 21 και 31-33), Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 81-82 και 83-84) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 138).

⁸³⁷ Πολύ απλουστευτικά, ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 83-84) προσδιορίζει ως κύριο τονικό κέντρο των μ. 11-14 την (υποδεσπόζουσα) λα-ελάσσονα, την στιγμή κατά την οποία εδώ δεν υφίσταται η παραμικρή πτωτική της επικύρωση. Ο Just (ό.π., σ. 32), από την πλευρά του, επισημαίνει μόνο τις συγχορδίες της Μι-μείζονος (στο μ. 11), της Φα-δίεση-μείζονος (στο μ. 12) και της Σι-μείζονος (στα μ. 13-14), όντας πάντως και αυτός ανήμπορος να τους προσδώσει μια λειτουργική σημασία (V/iv, V/V και V, αντιστοίχως, της αρχικής τονικότητας).

⁸³⁸ Πρβλ. Just, ό.π., σ. 32 και 33-34.

⁸³⁹ Πρβλ. Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 138.

⁸⁴⁰ Πρβλ. Just, ό.π., σ. 32. Η σχετική τοποθέτηση του Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 83-84), αντιθέτως, είναι και πάλι επιδερμική και μοιραία οδηγεί σε παρανοήσεις.

⁸⁴¹ Πρβλ. Just, ό.π., σ. 32.

⁸⁴² Γι' αυτόν τον λόγο άλλωστε, ο Weising (ό.π., σ. 175) υποδεικνύει ότι η συγκεκριμένη μορφή σονάτας στερείται ενός πλήρως αποσαφηνισμένου πλαγίου θέματος.

⁸⁴³ Πρβλ. Just (ό.π., σ. 38 και 35) και εν μέρει Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 83 και 84).

διαφοροποιείται πλέον σε κάθε διάστασή του από το κύριο θέμα και επιπλέον ακολουθείται από μια σύντομη κατακλείδα στα μ. 13-14.⁸⁴⁴ Η ενότητα της *επεξεργασίας*, κατόπιν, ανοίγει στα μ. 15-16 με μια δίμετρη ανασύνθεση μοτίβων του κυρίου θέματος στην υποδεσπόζουσα λα-ελάσσονα, η οποία στην συνέχεια αλυσισδοποιείται στα μ. 17-18 στην σι-ελάσσονα τα μ. 19-21, αντιθέτως, αφιερώνονται στην μιμητική ανάπτυξη ενός συνοδευτικού μοτίβου από την έναρξη του πλαγίου θέματος (μ. 5) και δίχως να απομακρυνθούν από το περιβάλλον της αρχικής τονικότητας καταλήγουν στην δεσπόζουσά της με μια έντονη χειρονομία στα μ. 22-23.⁸⁴⁵ Έτσι, η *επανεκθεση* ξεκινά με το πρώτο δίμετρο του κυρίου θέματος στα μ. 24-25 και, μεταβάλλοντας αναπτυξιακά τόσο τα μ. 3-4 του ίδιου στα μ. 26-27α όσο και το δίμετρο 5-6 του πλαγίου θέματος στα μ. 27b-29, συνεχίζεται από εκεί και πέρα με την ελάχιστη παρηλλαγμένη επαναφορά στην μι-ελάσσονα του υπολοίπου πλαγίου θέματος στα μ. 30-35 (πρβλ. μ. 7-12) καθώς και της δίμετρης κατακλείδας στα μ. 36-37.⁸⁴⁶ Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς εδώ ότι με την “δευτερεύουσα ανάπτυξη” των μ. 26-29 επιτυγχάνεται μια άρρηκτη διασύνδεση του υλικού του κυρίου και του πλαγίου θέματος (εν αντιθέσει προς την σαφή πτωτική τομή ανάμεσά τους στο μ. 4 της *εκθέσεως*),⁸⁴⁷ δίχως την ίδια στιγμή να μεταβάλλεται σημαντικά η εσωτερική διάρθρωση της τρίτης μακροδομικής ενότητας, η οποία εν τέλει εκτείνεται σε 14 μέτρα, ισορροπώντας απόλυτα προς την πρώτη.⁸⁴⁸

Σε ελάσσονα τρόπο είναι και το αμέσως επόμενο αργό μέρος του κύκλου, το Andante σε ντο-ελάσσονα του *κουαρτέτου εγχόρδων σε Ντο-μείζονα* KV 157.⁸⁴⁹ Το κύριο θέμα απασχολεί μόνο τα τρία υψηλότερα έγχορδα και συνίσταται σε μια ενδεκάμετρη πρόταση με κατάληξη στην τονική στην θέση του μ. 12, όπου παράλληλα εισάγεται το τσέλλο και σε συνδυασμό με τις δύο εσωτερικές φωνές διαμορφώνει στα μ. 12-13 ένα συντομότατο μεταβατικό πέρασμα προς την σχετική Μι-ύφεση-μείζονα, στην οποία κατόπιν εκτίθενται όλες οι πλάγιες θεματικές ιδέες, στα μ. 14-21 (πρόταση), 22-25 (μικρή απόκλιση στον ελάσσονα τρόπο) και 26-32, που μοτιβικά εξαρτώνται σαφέστατα από το υλικό του κυρίου θέματος και συγκεκριμένα από την κατ' εξοχήν μελωδική γραμμή ογδών και την συνοδευτική φιγούρα (με “σπασμένες” συγχορδίες ή αρπισμούς) δεκάτων-έκτων.⁸⁵⁰ Η τελευταία μάλιστα χειραφετείται στην γραμμή του τσέλλου στην καταληκτική ιδέα των μ. 33-40, ενώ το τελικό τετράμετρο 41-44 της *εκθέσεως* έχει ρόλο συνδετικού περάσματος προς την επανάληψη της πρώτης ενότητας αλλά και την περαιτέρω εξέλιξη του μέρους, αφού η

⁸⁴⁴ Πρβλ. σχετικά: Just (ό.π., σ. 34-35 και 37-38), Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 83) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 138).

⁸⁴⁵ Πρβλ. εν μέρει Just, ό.π., σ. 38-39 και 35. Είναι αντιθέτως ολοφάνερο ότι ο Weising (ό.π., σ. 175) κάνει λάθος όταν επισημαίνει ότι η μεσαία μακροδομική ενότητα είναι θεματικώς ελεύθερη σε σχέση με την *έκθεση*. Για την ίδια ενότητα, εξ άλλου, ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 138) παρατηρεί μια “ασυνέχεια” και αρκετές αντιθέσεις (υφολογικές, δυναμικές κ.ο.κ.), στοιχεία τα οποία προσιδιάζουν ασφαλώς σε μια *επεξεργασία*. Αντιθέτως, ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 83 και 84) ανακαλύπτει και σε αυτήν την περίπτωση μια επικέντρωση στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, πράγμα όμως που αφορά αποκλειστικά και μόνον στο πρώτο δίμετρο της εννέαμετρης αυτής ενότητας.

⁸⁴⁶ Πρβλ. Just, ό.π., σ. 35 και 38.

⁸⁴⁷ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 84. Ο Just (ό.π., σ. 38) επισημαίνει περίπου τα ίδια πράγματα, θεωρεί όμως και ότι το υλικό των μ. 5-6, το οποίο στην *έκθεση* είχε έναν αμφίσημο χαρακτήρα μεταβάσεως και συγχρόνως ενάρξεως του πλαγίου θέματος, στην *επανεκθεση* αναδεικνύει πλέον σαφέστερα τον μεταβατικό του χαρακτήρα. Πρόκειται για μια θεμιτή ερμηνεία, την οποία πάντως δεν ενστερνίζομαι, επειδή εκτιμώ ότι στην δομή της *εκθέσεως* δεν υφίσταται χώρος για ένα μεταβατικό τμήμα, από την στιγμή που η τονική στροφή στην άρση του μ. 4 είναι υπεραρκετή για την ακόλουθη εμφάνιση και παγίωση της δευτερεύουσας τονικότητας της Σολ-μείζονος.

⁸⁴⁸ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 79.

⁸⁴⁹ Η τριμερής μορφή σονάτας αναγνωρίζεται στην παρούσα περίπτωση από τους Weising (ό.π., σ. 175) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78).

⁸⁵⁰ Στην μοτιβική εξάρτηση των πλαγίων ιδεών από το υλικό του κυρίου θέματος αναφέρεται και ο Weising (ό.π., σ. 175), ενώ ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 84) παρατηρεί γενικότερα την εξαγωγή όλων των θεματικών ιδεών του μέρους από το αρχικό δίμετρο.

αλυσιδοποίησή του στα μ. 45-48 στρέφεται άμεσα προς την Λα-ύφεση-μείζονα στην έναρξη της *επεξεργασίας*.⁸⁵¹ Εκεί λοιπόν παρουσιάζεται μια νέα θεματική ιδέα στα μ. 49-56, βασισμένη επίσης στα γνωστά μοτιβικά στοιχεία της *εκθέσεως*, η οποία ακολούθως υπόκειται σε διαδικασία ρευστοποίησης στα μ. 57-64 στο περιβάλλον της φα-ελάσσονος και κατόπιν, στα μ. 65-72, επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσια (με την κύρια μελωδική γραμμή στο τσέλλο) επικεντρωμένη στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία προεκτείνεται και στο τετράμετρο 73-76 μέχρι την τελική μισή πτώση-τομή της μεσαίας αυτής ενότητας.⁸⁵² Η δομή της συγκεκριμένης *επεξεργασίας* είναι επομένως εξαιρετικά συμμετρική, με εισαγωγικό και καταληκτικό τετράμετρο που περικλείουν μια τριμερή ασματική κατασκευή τύπου α β α (8 + 8 + 8 μέτρων) – εννοείται βεβαίως σε θεματικό επίπεδο και μόνον. Από εκεί και ύστερα πάντως, ο Mozart επανεκθέτει αυτούσιο το κύριο θέμα στα μ. 77-87 (πρβλ. μ. 1-11) και απαλείφοντας τα μεταβατικά μ. 12-13 το συνδέει άμεσα με την μεταφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στην ντο-ελάσσονα στα μ. 88-106 (πρβλ. μ. 14-32), που ακολουθείται περαιτέρω από την κατακλείδα καθώς και από το συνδετικό πέρασμα στα μ. 107-114 και 115-118 (πρβλ. μ. 33-40 και 41-44), αντιστοίχως.⁸⁵³ Έτσι, μετά την επανάληψη της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως*, καθίσταται πλέον αναγκαία η προσθήκη μιας οκτάμετρης *coda* στα μ. 119-126,⁸⁵⁴ όπου η αρχική τονικότητα επικυρώνεται για τελευταία φορά με μια σύντομη ιδέα που αναπλάθει ελεύθερα το γνωστό μοτιβικό υλικό.

Στο Andante un poco Allegretto σε λα-ελάσσονα του *κουαρτέττου σε Φα-μείζονα* KV 158, εξ άλλου, ο Mozart καταπιάνεται πρωτίστως με ζητήματα αντιστικτικής τεχνικής τα οποία πάντως ενσωματώνονται στην τυπική μακροδομική κατασκευή.⁸⁵⁵ Εν προκειμένω, το κύριο θέμα διαμορφώνεται ως τετράφωνος κανόνας στην ογδόη, με την διαδοχική εμφάνιση των εγχόρδων ανά μέτρο να οδηγεί σε μια ιδιαίτερα πυκνή ύφανση στο μ. 5 και σε μισή πτώση στο μ. 6α.⁸⁵⁶ Σε πλήρη αντίθεση με αυτό, η πλάγια θεματική ομάδα, που εισάγεται στην σχετική Ντο-μείζονα έπειτα από μια μικρή τονική μεσολάβηση στο μ. 6β, απαρτίζεται από εξόχως ομοφωνικής φύσεως θεματικές ιδέες στα μ. 7-10α και 10β-15α, αν και στην συνέχεια η κατακλείδα-συνδετικό πέρασμα των μ. 15β-18, που στρέφεται ξανά προς την λα-ελάσσονα, επιχειρεί να αμβλύνει κάπως την αντίθεση ανάμεσα στην αντιστικτική (μικρός κανόνας στα μ. 15β-17α)⁸⁵⁷ και την ομοφωνική γραφή (στα μ. 17β-18). Η *επεξεργασία*, εξ άλλου, μοιράζεται τρόπον τινά ανάμεσα στις δύο αυτές δυνατότητες, στον βαθμό που μια νέα ομοφωνική ιδέα στα μ. 19-20 στην (υποδεσπόζουσα) ρε-ελάσσονα αλυσιδοποιείται κατόπιν στην Ντο-μείζονα στα μ. 21-22, αλλά παρακάτω εκτοπίζεται από ένα τρίμετρο επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας (μ. 23-25), όπου μια σύντομη φιγούρα ογδών, παραπέμποντας εμμέσως μόνον στα μ. 15β-17α της *εκθέσεως*, παρουσιάζεται μιμητικά σε διαφορετικές φωνές και κατευθύνεται από την σχετικώς υψηλή και μέση ηχητική περιοχή των βιολιών προς την χαμηλή περιοχή της βιόλας και του τσέλλου.⁸⁵⁸ Στην *επανεκθεση*, παρά την αναλογία της εκτάσεώς της σε σχέση με την *έκθεση* (19 έναντι 18 μέτρων),⁸⁵⁹ οι

⁸⁵¹ Για τον ρόλο των μ. 41-44 (και αντίστοιχα των μ. 115-118) ως “μετατροπικής προέκτασης” της κατακλείδας, βλ. επίσης Neubacher, *ό.π.*, σ. 137.

⁸⁵² Πρβλ. εν μέρει Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, *ό.π.*, σ. 84-85.

⁸⁵³ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, *ό.π.*, σ. 80.

⁸⁵⁴ Πρβλ. Weising, *ό.π.*, σ. 175· Neubacher, *ό.π.*, σ. 137· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, *ό.π.*, σ. 80.

⁸⁵⁵ Πρβλ. σχετικά: Weising, *ό.π.*, σ. 175· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, *ό.π.*, σ. 78 και 86-87· Krummacker, *Das Streichquartett...*, *ό.π.*, σ. 139.

⁸⁵⁶ Λεπτομερής διερεύνηση της αντιστικτικής αυτής κατασκευής κατατίθεται στην μελέτη του Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, *ό.π.*, σ. 86 και 87.

⁸⁵⁷ Βλ. σχετικά: Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, *ό.π.*, σ. 86 (ως προς την αντιστικτική πλοκή) και 87 (ως προς την μετατροπική φύση του καταληκτικού αυτού τμήματος της *εκθέσεως*).

⁸⁵⁸ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, *ό.π.*, σ. 87-88. Εύλογα πάντως ο Weising (*ό.π.*, σ. 175) υποδεικνύει από την πλευρά του μια θεματική ανεξαρτησία της μεσαίας ενότητας από τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*.

⁸⁵⁹ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, *ό.π.*, σ. 79.

τροποποιήσεις είναι εκτεταμένες ιδίως σε ό,τι αφορά στο πολυφωνικής υφής αρχικό τμήμα, δεδομένου του μη-θεματικού του χαρακτήρα (υπό την κλασσική βεβαίως έννοια του “θέματος”, ως τρισυπόστατης αρμονικο-μελωδικο-ρυθμικής ενότητας): έτσι, το κύριο θέμα “επανεκτίθεται” μεν στο εξάμετρο 26-31 και καταλήγει σε πτώση στην δεσπόζουσα, αλλά πέραν του επικεφαλής μοτίβου (*soggetto*) – με το οποίο και πάλι εισάγονται διαδοχικά τα τέσσερα όργανα – όλα τα υπόλοιπα μονόμετρα “αντιθέματα” έχουν αντικατασταθεί από νέα, τα οποία μάλιστα καθιστούν λιγότερο πυκνό – και δη ομοφωνικό – το προτελευταίο μέτρο πριν την πτώση (πρβλ. μ. 30 με 5).⁸⁶⁰ Επιπλέον δε, μετά την αυτούσια μεταφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στην λα-ελάσσονα στα μ. 32-40a, η κατακλείδα ξεκινά κατ’ αναλογία με εκείνη της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 40b-42a με 15b-17a), αλλά στην θέση της χειρονομίας των μ. 17b-18a εμφανίζεται μια νέα “ημι-αντιστικτική” πλοκή στα μ. 42b-43a που επαναλαμβάνεται στα μ. 43b-44a και τελικά επικυρώνει την αρχική τονικότητα με μια αναδρομή στην στιβαρό κλείσιμο του μ. 18b στο μ. 44b.⁸⁶¹

Στην περίπτωση του *κουαρτέτου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 159, ένα *Andante* εμφανίζεται στην πρώτη θέση, ως το εναρκτήριο μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας.⁸⁶² Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι εδώ η διαπλοκή του κυρίου θέματος με την μετάβαση αλλά και την έναρξη της δεύτερης τονικής περιοχής, που εμφανίζεται διαφοροποιημένη ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανεκθεση*. Στην πρώτη λοιπόν ενότητα, το κύριο θέμα εκτείνεται μεν τυπικά μέχρι το μ. 8a – αφού στο μ. 9 εισάγεται (πολύ καθυστερημένα) το πρώτο βιολί και παραφράζοντας την αρχική θεματική ιδέα (μ. 1-4a) μετατρέπει προς και εν τέλει καταλήγει στην Φα-μείζονα στο μ. 12a – πλην όμως και τα μ. 8b-9 φαίνεται να συνιστούν αναπόσπαστο μέλος της μικροδομικής του οργάνωσης σε $3\frac{1}{2} + 2 + 2 + 1\frac{1}{2}$ μέτρα (πρβλ. ιδίως τα μ. 8b-9 με τα 6b-7 στα τρία χαμηλότερα έγχορδα)⁸⁶³ επιπροσθέτως, στα μ. 12b-16a η δευτερεύουσα τονικότητα έχει ουσιαστικά ήδη παγιωθεί, αλλά από θεματικής πλευράς εδώ λαμβάνει χώραν μια ελάχιστα τροποποιημένη επαναφορά των μ. 4b-8a του κυρίου θέματος!⁸⁶⁴ Κατά συνέπειαν, τα μ. 9-16a θα πρέπει μάλλον να εκληφθούν ως παρηλλαγμένη επανάληψη του κυρίου θέματος (σε επικάλυψη),⁸⁶⁵ με λειτουργία μετάβασης και ενδεχομένως έναρξης της πλάγιας θεματικής ομάδος, η οποία σε κάθε περίπτωση καταλαμβάνει από εκεί και ύστερα τα μ. 16b-20a και 20b-27, ενώ η *έκθεση* ολοκληρώνεται με ένα καταληκτικό συνδετικό πέρασμα προς την αρχική τονικότητα στα μ. 28-29.⁸⁶⁶ Στην *επανεκθεση*, από την άλλη πλευρά, το κύριο θέμα παρουσιάζεται αναλλοίωτο μέχρι το μ. 8a στα μ. 45-52a, όμως στο κρίσιμο μ. 52 η – μετατοπισμένη κατά ένα μέτρο προς τα πίσω – επανείσοδος του πρώτου βιολιού αποτρέπει τα υπόλοιπα έγχορδα από το να επαναλάβουν στην συνέχεια τα μ. 50b-52a (όπως δηλαδή είχε συμβεί στα μ. 8b-9 της *εκθέσεως*)⁸⁶⁷ και αντ’ αυτού οδηγεί σε μια συμπίκνωση του περιεχομένου των μ. 9-12a στα μ. 52-54a με παράλληλη στροφή προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας, από την οποία και ξεκινά η επαναφορά των μ. 12b-16a στα μ. 54b-58a με κατάληξη στην δεσπόζουσα.⁸⁶⁸ Επομένως, στην τρίτη μακροδομική ενότητα ο Mozart αφ’ ενός μεν συνδέει ακόμη πιο στενά το κύριο θέμα με την έναρξη της μετάβασης (απαλείφοντας παράλληλα ορισμένες “περιττές” επαναλήψεις θεματικού υλικού)⁸⁶⁹ και αφ’ ετέρου αποσαφηνίζει πλήρως τα όρια ανάμεσα στην εν λόγω μετάβαση και στην πλάγια

⁸⁶⁰ Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 87.

⁸⁶¹ Πρβλ. περίπου Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 88.

⁸⁶² Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 175· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 73.

⁸⁶³ Πρβλ. τον εκτενή σχολιασμό του Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 75 και 76.

⁸⁶⁴ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 76-77, εν μέρει δε και “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 137.

⁸⁶⁵ Όπως περίπου παρατηρεί και ο Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 139.

⁸⁶⁶ Ως προς την κατάληξη της *εκθέσεως*, βλ. και Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 77.

⁸⁶⁷ Κατά τον Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 75), η δομική αυτή αλλαγή έρχεται εδώ να “διορθώσει” την “εσφαλμένη” είσοδο του πρώτου βιολιού στο μ. 9 της *εκθέσεως*.

⁸⁶⁸ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 77, καθώς και “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 137.

⁸⁶⁹ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 175.

θεματική ομάδα, η οποία επανεκτίθεται στο σύνολό της στην αρχική τονικότητα στα μ. 58b-69 (πρβλ. μ. 16b-27), ακολουθούμενη μάλιστα από μια ελαφρώς παρηλλαγμένη επαναφορά του διμέτρου 28-29 στα μ. 70-71 με σαφώς καταληκτική (παγιωμένη στην Σι-ύφεση-μείζονα) λειτουργία αυτήν την φορά.⁸⁷⁰ Εν τω μεταξύ, η μεσαία ενότητα της *επεξεργασίας* αφιερώνεται αποκλειστικά σε ανάπτυξη και παράθεση του υλικού της πλάγιας θεματικής ομάδος.⁸⁷¹ Συγκεκριμένα, στα μ. 30-34, οι φιγούρες του μ. 19 (από την πρώτη πλάγια ιδέα) αναπτύσσονται σε δύο αντιφωνικά ζεύγη οργάνων (τα οποία μάλιστα κινούνται προς την αντίθετη κατεύθυνση), ακολουθώντας μια αλυσίδα πεμπτών που από την απρόσμενη εμφάνιση της σχετικής σολ-ελάσσονος μετά την διπλή διαστολή καταλήγει τελικά στην υποδεσπόζουσα Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 35a.⁸⁷² Κατόπιν, τα μ. 16b-18a παρατίθενται στα μ. 35b-37a στρεφόμενα προς την αρχική τονικότητα, ενώ στην συνέχεια τα μ. 20b-21 (της δεύτερης πλάγιας ιδέας) μεταφέρονται στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 37b-38, τα μ. 24-27 τροποποιούνται ελάχιστα στα μ. 39-42 στην περιοχή της δεσπόζουσας και τελικά το πέρασμα των μ. 28-29 επανέρχεται αυτούσιο στα μ. 43-44,⁸⁷³ προκειμένου να εκπληρώσει τώρα ό,τι δεν κατόρθωσε λίγο νωρίτερα, στην έναρξη της *επεξεργασίας*: να λυθεί στην αρχική τονικότητα.

Στο τελευταίο αργό μέρος του κύκλου, το *Un poco Adagio* σε Λα-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 159a / 160,⁸⁷⁴ ο Mozart ξεκινά με μια εξάμετρη κύρια θεματική ιδέα που παραδόξως αρχίζει από την δεύτερη βαθμίδα της Λα-ύφεση-μείζονος και επιπλέον αποφεύγει συστηματικά την τέλεια πτώση μέχρι το μ. 6, όπου εμφανίζεται σε επικάλυψη μια δεύτερη ιδέα (μ. 6-12), περισσότερο παγιωμένη στην Λα-ύφεση-μείζονα, αλλά με κατάληξη σε μισή πτώση στο μ. 12.⁸⁷⁵ Επιπροσθέτως, το τμήμα που ακολουθεί στα μ. 13-16a πραγματώνει μια αρμονική εξέλιξη αντίστοιχη των πρώτων μέτρων του κομματιού (έναρξη από την διπλή δεσπόζουσα και αποφυγή τέλειως πτώσεως), αν και επί τη βάση της Μι-ύφεση-μείζονος πλέον, η οποία επιβεβαιώνεται ως δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* μόλις στα μ. 16b-18a και ακολούθως εδραιώνεται περαιτέρω με μια πλήρη πτωτική ακολουθία στα μ. 18b-22.⁸⁷⁶ Κατά συνέπεια, η ιδιάζουσα αρμονική δομή της *εκθέσεως* αυτής δημιουργεί αμφισημίες ως προς τον λειτουργικό ρόλο των επιμέρους θεματικών ιδεών: η αρχική τονικότητα αποσαφηνίζεται περισσότερο στην “μετάβαση” των μ. 6-12 παρά στο κύριο θέμα των μ. 1-6, ενώ τα ελάχιστα θεματικού χαρακτήρος στοιχεία των μ. 13-18a φαίνεται τελικά ότι εντάσσονται στην πλάγια θεματική ομάδα, παρά την προφανή αρμονική τους αστάθεια! Μοτιβικό υλικό από αυτές τις πλάγιες θεματικές ιδέες μετασχηματίζεται στην συνέχεια για τις ανάγκες της *επεξεργασίας*,⁸⁷⁷ η οποία προσλαμβάνει την δομή μιας οκτάμετρης προτάσεως στα μ. 23-30, εμμένοντας παράλληλα στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Ως εκ τούτου, η επανέκθεση του κυρίου θέματος μπορεί να ακολουθήσει άμεσα στα μ. 31-36 δίχως ουσιώδεις μεταβολές, ενώ η μετάβαση έπεται στα μ. 36-42 με ορισμένες αρμονικές τροποποιήσεις (στα μ. 36-40), οι οποίες πάντως δεν συνεπιφέρουν καμμία δομικής σημασίας αλλαγή.⁸⁷⁸ Αντιθέτως, το υλικό των μ. 13-16a

⁸⁷⁰ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 77.

⁸⁷¹ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 175. Ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 77), εξ άλλου, παρατηρεί κατ’ αρχάς ότι στην μεσαία αυτή μακροδομική ενότητα δεν αναπτύσσεται το θεματικό υλικό της *εκθέσεως* (πράγμα που δεν ισχύει απόλυτα και επιπλέον οδηγεί εύκολα στην παρανόηση μιας *επεξεργασίας* δίχως θεματικές αναφορές στην *έκθεση*): μόνο από την περαιτέρω εξέταση της τοποθέτησής του μπορεί τελικά να καταλάβει κανείς ότι αυτό που όντως ο συγγραφέας θέλει εδώ να επισημάνει αφορά στην αξιοποίηση του δεδομένου θεματικού υλικού κατά τρόπον μη αναπτυξιακό.

⁸⁷² Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 77-78.

⁸⁷³ Πρβλ. εν μέρει Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 77 και 78.

⁸⁷⁴ Ως προς την πραγμάτωση της τριμερούς μορφής σονάτας και στην παρούσα περίπτωση, βλ. Weising (ό.π., σ. 175) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78 και 80).

⁸⁷⁵ Πρβλ. Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 137, και *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 89 και 90.

⁸⁷⁶ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 89 και 90.

⁸⁷⁷ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 175.

⁸⁷⁸ Πρβλ. εν μέρει Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 89.

της πλάγιας θεματικής ομάδος στην επανέκθεση αναπτύσσεται σε μεγαλύτερη έκταση, στα μ. 43-50a, περιστρεφόμενο πάντως γύρω από την Λα-ύφεση-μείζονα,⁸⁷⁹ η οποία και επικυρώνεται οριστικά τόσο με την επαναφορά των πλαγίων θεματικών ιδεών των μ. 16b-22 στα μ. 50b-56, όσο και με την προσθήκη μιας (επικαλυπτόμενης) *coda* στα μ. 56-62, η οποία βασίζεται ως επί το πλείστον σε μοτίβα του κυρίου θέματος.⁸⁸⁰

Ένας δεύτερος κύκλος κουαρτέτων εγχόρδων ακολούθησε το 1773 με τα έργα KV 168-173, στα οποία εντοπίζονται άλλα πέντε αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας. Στο Andante σε φα-ελάσσονα του *κουαρτέτου σε Φα-μείζονα* KV 168, ο Mozart επανέρχεται στην αντιστικτική διαμόρφωση των θεματικών ιδεών (όπως νωρίτερα στο αργό μέρος του KV 158), κατά τρόπον όμως που φανερώνει μεγαλύτερη συνθετική ωριμότητα.⁸⁸¹ Παράλληλα δε, στην έκθεση του αργού μέρους του KV 168 διακρίνονται τρεις τονικές περιοχές, πράγμα εξαιρετικά σπάνιο όπως έχουμε διαπιστώσει. Όλα λοιπόν ξεκινούν από ένα *soggetto* τριών φράσεων, το οποίο παρατίθεται στην πληρότητά του από το πρώτο βιολί (στα μ. 1-4, 5-7 και 8-9) και εν είδει αυστηρού κανόνα στην ογδόη από το τσέλλο (στα μ. 2-5, 6-8 και 9-10), αλλά και περικεκομμένο (χωρίς δηλαδή την τρίτη φράση) από το δεύτερο βιολί (στα μ. 3-6 και 7-9) και την βιόλα (στα μ. 4-7 και 8-10): στα μ. 10-11 το πρώτο βιολί επανεισάγει το εναρκτήριο πεντάφθογγο μοτίβο της πρώτης φράσεως (πρβλ. μ. 1-2) και ο κανόνας διακόπτεται στο σημείο αυτό για την διαμόρφωση μιας – ομοφωνικής υφής – τέλειας πτώσεως στην σχετική Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 12-13.⁸⁸² Η εξέλιξη του κυρίου θέματος από την αρχική φα-ελάσσονα προς την σχετική μείζονα έχει συντελεσθεί ήδη από τα μ. 5-6, χάρη στις μελωδικές καταλήξεις όλων των φράσεων του *soggetto* στον φθόγγο λα-ύφεση που προσεγγίζεται βηματικά. Όσο παράδοξο όμως και αν φαίνεται ένα κύριο θέμα που στρέφεται με τόση ευχέρεια από την πρώτη τονική περιοχή προς την δεύτερη, είναι γεγονός ότι τα πρώτα δεκατρία μέτρα της παρούσας σύνθεσης διαμορφώνουν ένα ενιαίο δομικό μέλος που είναι αδύνατον να διασπασθεί σε μικρότερα τμήματα. Η επόμενη δομική λειτουργία είναι στην πραγματικότητα ανιχνεύσιμη στα μ. 14-20: πρόκειται για μια μετάβαση από την Λα-ύφεση-μείζονα προς την ντο-ελάσσονα (την ελάσσονα δεσπόζουσα), η οποία πραγματοποιείται μέσω ελεύθερων μιμήσεων ενός χρωματικού κατιόντος μοτίβου που εμφανίζεται στο δεύτερο βιολί (μ. 13b-15 και 16-18), στην βιόλα (μ. 14b-16) και στο πρώτο βιολί (μ. 15-17a και 17b-19), ενόσω το τσέλλο προσφέρει μια αρμονική υποστήριξη μέχρι την μισή πτώση στα μ. 19-20.⁸⁸³ Με τον τρόπο αυτόν, η έκθεση προσεγγίζει ό,τι ακούγεται ως πλάγιο θέμα στην ντο-ελάσσονα στα μ. 21-28,⁸⁸⁴ το οποίο χαρακτηρίζεται από μια “ημι-πολυφωνική” ύφανση που αφ’ ενός μεν είναι συμβατή με τις προδιαγραφές των δύο προηγουμένων τμημάτων και αφ’ ετέρου συμβάλλει στην πτωτική επικύρωση του τρίτου τονικού κέντρου της πρώτης ενότητας. Η ακόλουθη *επεξεργασία* των μ. 29-34 είναι εξαιρετικά σύντομη και περιορίζεται στην ανάπλαση μοτιβικών φιγούρων της *εκθέσεως* σε ένα μετατροπικό δίμετρο από την Λα-ύφεση-μείζονα προς την (υποδεσπόζουσα) σι-ύφεση-ελάσσονα στα μ. 29-30, το οποίο αλυσιδοποιείται στα μ. 31-32 οδηγώντας σε πτώση-τομή

⁸⁷⁹ Πρβλ. Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 137, και *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 89 και 90.

⁸⁸⁰ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 175) και ιδίως Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 139): ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 90), τουναντίον, δεν αναφέρεται συγκεκριμένα σε *coda*, αλλά σε αρμονική διεύρυνση της τρίτης μακροδομικής ενότητας.

⁸⁸¹ Για την τριμερή μακροδομική διάρθρωση του μέρους αυτού, βλ. Weising (ό.π., σ. 175) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78): όσον αφορά δε στην εδώ εφαρμοσθείσα αντιστικτική τεχνική, πρβλ. ακόμη το άρθρο του A. Peter Brown, “Haydn and Mozart’s 1773 Stay in Vienna: Weeding a Musicological Garden”, *The Journal of Musicology* 10/2, 1992, σ. 220, καθώς και τις συμβολές των Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 91) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 143).

⁸⁸² Πρβλ. Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 92-93) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 143).

⁸⁸³ Πρβλ. Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 93) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 143).

⁸⁸⁴ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 176.

στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μ. 33-34.⁸⁸⁵ Ως εκ τούτου, η επανέκθεση ακολουθεί σύντομα στα μ. 35 και εξής, αρχής γενομένης με μια πλήρη επαναφορά του κυρίου θέματος, όπου όμως – πέραν της επουσιώδους αλλαγής στην σειρά εισόδου των τριών χαμηλότερων εγχόρδων – η μεν τρίτη φράση του *soggetto* (βλ. μ. 8-9) “μεταφέρεται” τρόπον τινά στην φα-ελάσσονα στα μ. 42-43 (πρώτο βιολί) και 43-44 (βιόλα), ενώ η ακόλουθη επαναφορά του αρχικού πεντάφθογγου μοτίβου από το πρώτο βιολί στρέφεται στα μ. 44-45 προς την υποδεσπόζουσα, οδηγώντας έτσι στην επανερμηνεία των μ. 12-13 στα μ. 46-47 ως τέλειας πτώσεως στην αρχική τονικότητα.⁸⁸⁶ Είναι λοιπόν προφανές ότι με την σαφή αυτή επικύρωση της φα-ελάσσοнос στην κατάληξη του κυρίου θέματος η επανέκθεση επιλύει οριστικά την τονική “παρατυπία” του ιδίου στην έκθεση. Η μεταφορά της μεταβάσεως γίνεται στα μ. 48-55 με μικρές αλλαγές που συνεπιφέρουν και την εσωτερική της διεύρυνση κατά ένα μέτρο, αλλά σε κάθε περίπτωση ο στόχος εδώ δεν είναι άλλος από την πτώση στην δεσπόζουσα στα μ. 54-55,⁸⁸⁷ η οποία προετοιμάζει την επανέκθεση του πλαγίου θέματος στην φα-ελάσσονα και μάλιστα με ιδιαίτερος “πεπλατυσμένη” πτωτική κατάληξη προς περαιτέρω ενίσχυση της αρχικής αυτής τονικότητας (πρβλ. μ. 56-61 με 21-26, μ. 62-65 με 27 και μ. 66-67 με 28). Αξίζει λοιπόν να παρατηρήσει κανείς συνολικά πώς η αρμονική πλοκή της “εκθέσεως τριών τονικοτήτων” στην επανέκθεση αίρεται στην “μονοκρατορία” της αρχικής τονικότητας, δίχως παρ’ όλα αυτά εκτεταμένες θεματικές είτε δομικές μεταβολές.

Το Andante σε Ρε-μείζονα του επόμενου κουαρτέτου σε Λα-μείζονα KV 169⁸⁸⁸ παρουσιάζει δύο κοινά δομικά γνωρίσματα με το προαναφερόμενο: η έκθεσή του κατανέμεται σε τρεις θεματικές (όχι όμως και τονικές) περιοχές, ενώ η επεξεργασία του είναι εξαιρετικά σύντομη. Το κύριο θέμα, ειδικότερα, διαμορφώνεται ως δεκαεξάμετρη πρόταση με κατάληξη στην δεσπόζουσα και πλήρη παύση-τομή ενός ολόκληρου μέτρου (μ. 16),⁸⁸⁹ παρουσιάζει όμως και την ιδιαιτερότητα της έντονης υφολογικής και τροπικής αντίθεσης ανάμεσα στο πρώτο οκτάμετρο (δομής 3 + 3 + 2 μέτρων, στην Ρε-μείζονα, ομοφωνικής υψής, με συνοδεία τριήχων δεκάτων-έκτων στις εσωτερικές φωνές) και στα ακόλουθα μ. 9-15 (ισοκράτης επί της δεσπόζουσας με ελάσσονα απόχρωση, σε “ημι-αντιστικτική” ύφανση που επιφέρει ισορροπία ανάμεσα στους ρόλους των τεσσάρων εγχόρδων). Η παρατηρούμενη παρέκκλιση προς την ομώνυμη ρε-ελάσσονα δεν είναι όμως καθόλου τυχαία: στα μ. 17-20 ένα τετράμετρο συναφές προς τα αρχικά μέτρα του κομματιού εμφανίζεται στην – σχετική της – Φα-μείζονα, ενώ στην συνέχεια αλυσιδοποιείται στα μ. 21-24 στην σολ-ελάσσονα καθώς και στα μ. 25-28 στην λα-ελάσσονα, οδηγώντας τελικά σε μια πολύ καλά αρθρωμένη τέλεια πτώση-τομή στην ελάσσονα αυτή δεσπόζουσα στα μ. 29-34. Παρ’ όλα αυτά, η μετάβαση δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί, αφού στα μ. 35-39 ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της Λα-μείζονος, πλέον, προσφέρει την απαραίτητη μεσολάβηση για την παρουσίαση του πλαγίου θέματος στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα,⁸⁹⁰ το οποίο εκτείνεται στα εναπομείναντα 19 μέτρα της εκθέσεως (μ. 40-58): καθίσταται μάλιστα φανερό ότι ο Mozart αντιμετώπισε εδώ

⁸⁸⁵ Διαφωνώ με την εκτίμηση του Weising (ό.π., σ. 175) περί θεματικώς ελεύθερης μεσαίας ενότητας, όσο και αν η σχέση της προς την έκθεση είναι μόνον έμμεση.

⁸⁸⁶ Πρβλ. Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 93) και εν μέρει Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 143).

⁸⁸⁷ Πρβλ. εν μέρει Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 93.

⁸⁸⁸ Ως προς την πραγμάτωση της μορφής σονάτας στο μέρος αυτό, βλ. επίσης Weising (ό.π., σ. 175), Brown (“Haydn and Mozart’s 1773 Stay...”, ό.π., σ. 220) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78).

⁸⁸⁹ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 95, και εν μέρει “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 137.

⁸⁹⁰ Η Kurzmann (ό.π., σ. 70) περιγράφει επίσης την αρμονική εξέλιξη του μεταβατικού αυτού τμήματος, παρατηρώντας συγχρόνως ότι συνιστά μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα απόκλιση από τα τυπικά δεδομένα της εποχής που βασίζεται στην εκμετάλλευση (τουλάχιστον στην έναρξη της μεταβάσεως) μιας αρμονικής σχέσεως τρίτης. Ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 95), εξ άλλου, διακρίνει σαφέστατα στα μ. 17 κ.εξ. την έναρξη ενός νέου, δεύτερου δομικού τμήματος στο πλαίσιο της εκθέσεως, αν και η δομική πτώση που παρατηρεί στο μ. 28 (“»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 137) καθιστά προβληματική την – ούτως ή άλλως – υπαινικτική θεώρησή του για την περαιτέρω εξέλιξη της πρώτης αυτής δομικής ενότητας.

ένα καίριο πρόβλημα εξισορρόπησης των τριών τμημάτων της *εκθέσεως*, αφού η πρόταξη ενός κυρίου θέματος 16 μέτρων και μιας μεταβάσεως 23 μέτρων (!) δεν θα μπορούσε να καταλήξει σε μια απλή οκτάμετρη πρόταση (στα μ. 40-47) – γι' αυτό λοιπόν η τελευταία επαναλαμβάνεται σχεδόν αμετάβλητη στα μ. 48-55 και επιπλέον προεκτείνεται στα μ. 55-58 με μια ρευστοποίηση της καταληκτικής της χειρονομίας. Η ίδια αυτή καταληκτική φιγούρα της *εκθέσεως* συνιστά περαιτέρω και την μοναδική μοτιβική αναφορά στο πλαίσιο της μικροσκοπικής *επεξεργασίας* των μ. 59-66,⁸⁹¹ η οποία ουσιαστικά περιορίζεται σε έναν μεταβατικό ρόλο εμμένοντας καθ' όλην την διάρκειά της σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Ως εκ τούτου, η απαράλλακτη επανέκθεση του κυρίου θέματος ακολουθεί σε μικρή μόνον απόσταση μετά την διπλή διαστολή, στα μ. 67-82. Η εκτενής μετάβαση, τουναντίον, επανεκτίθεται στα μ. 83-101 με αξιοπρόσεκτες αρμονικές και δομικές αλλαγές: το αρχικό της τετράμετρο μεταφέρεται στην ομώνυμη ρε-ελάσσονα στα μ. 83-86 και από κοινού με τα μ. 87-90 (πρβλ. εν μέρει τα μ. 21-24) διαμορφώνει πλέον μια ολοκληρωμένη και αρμονικώς κλειστή περιοδική δομή,⁸⁹² ενώ στην συνέχεια το υλικό των μ. 29-31 διευρύνεται αναπτυσσιακά στα μ. 91-96 δίνοντας έμφαση στην περιοχή της ελάσσονος υποδεσπόζουσας και (με την απάλειψη των μ. 32-34 αλλά και της πολύ ισχυρής πτωτικής τομής που αυτά εμπειρείχαν) συνδέεται άμεσα με την μεταφορά των μ. 35-39 στην υποκειμένη πέμπτη στα μ. 97-101 – προκειμένου από εκεί και ύστερα να ακολουθήσει η σχεδόν αυτούσια επαναφορά του πλαγίου θέματος στην αρχική τονικότητα της Ρε-μείζονος στα μ. 102-120. Παρατηρούμε επομένως και εδώ ότι η συνολική αρμονική πλοκή της *επανεκθέσεως* αίρει τις υφιστάμενες στο πλαίσιο της *εκθέσεως* τονικές αντιπαραθέσεις, αντικαθιστώντας όλες τις παροδικές τονικοποιήσεις στα μ. 17-34 της μεταβάσεως (στην Φα-μείζονα, την σολ-ελάσσονα και την λα-ελάσσονα) με μια τροπική μόνον παρέκκλιση στην ομώνυμη ρε-ελάσσονα στα αντίστοιχα μ. 83-96.

Από τα δύο αργά μέρη του *κουαρτέττου σε Ντο-μείζονα* KV 170 μόνο το εσωτερικό *Un poco Adagio* σε Σολ-μείζονα είναι σε μορφή σονάτας.⁸⁹³ Τα επιμέρους δομικά μέλη της *εκθέσεως* διακρίνονται εδώ πρωτίστως από το αρμονικό τους υπόβαθρο, δεδομένης της υφολογικής και εν μέρει μοτιβικής συνάφειας του κυρίου θέματος (δύο τετράμετρες φράσεις με πτώσεις στην τονική και την δεσπόζουσα, στα μ. 4 και 8 αντιστοίχως) με την μετάβαση (των μ. 9-12, με έναρξη από την Σολ-μείζονα και κατάληξη στην Ρε-μείζονα) αλλά και το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα (των μ. 13-20), και δευτερευόντως μόνον από το θεματικό τους περιεχόμενο (η κατακλείδα των μ. 21-23).⁸⁹⁴ Στην *επεξεργασία*, ο Mozart κατασκευάζει μια νέα – υφολογικά και μοτιβικά παρεμφερή των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως* – τετράμετρη ιδέα, την οποία αναθέτει πρώτα στην βιόλα (μ. 24-27, στην Ρε-μείζονα), έπειτα στο δεύτερο βιολί (μ. 28-31, στην σχετική μι-ελάσσονα) και τελικά στο πρώτο βιολί (μ. 32-35, στην Σολ-μείζονα), ενώ ένα τέταρτο στην σειρά τετράμετρο (στα μ. 36-39) αναλαμβάνει κατόπιν να οδηγήσει σε μια σαφή πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.⁸⁹⁵ Έτσι, το κύριο

⁸⁹¹ Πρβλ. περίπου Weising, ό.π., σ. 175.

⁸⁹² Ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 96) παρατηρεί ότι η εδραίωση της ρε-ελάσσονος στο σημείο αυτό έχει διπλή σημασία: αφ' ενός μεν διασφαλίζει την αρμονική ενότητα της τρίτης μακροδομικής ενότητας και αφ' ετέρου δικαιώνει την μισή πτώση-τομή των μ. 15-16 / 81-82 (σε αντίθεση με την αρμονική “έκπληξη” της Φα-μείζονος που την είχε αφήσει μετέωρη στην *έκθεση*).

⁸⁹³ Πρβλ. σχετικά: Weising, ό.π., σ. 175· Brown, “Haydn and Mozart’s 1773 Stay...”, ό.π., σ. 220· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78. Από την πλευρά του, ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 147-148) υποδεικνύει εμμέσως την εφαρμογή του τριμερούς τύπου σονάτας στο πλαίσιο των δύο τυπικών μακροδομικών επαναλήψεων.

⁸⁹⁴ Ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 94 και 96: “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 137) επισημαίνει εμμέσως μια διάσταση ανάμεσα στην υφολογική συνέχεια των μ. 1-18 και την δομική πτωτική τομή στο μ. 21. Ως προς την μοτιβική συγγένεια του κυρίου θέματος προς δευτερεύουσες ιδέες, βλ. Weising, ό.π., σ. 175.

⁸⁹⁵ Πρβλ. σχετικά: Weising, ό.π., σ. 175· Barrett-Ayres, ό.π., σ. 147-148· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 94.

θέμα επανεκτίθεται δίχως αλλαγές στα μ. 40-47, η μετάβαση απαλείφεται,⁸⁹⁶ το πλάγιο θέμα μεταφέρεται στην Σολ-μείζονα συντομευμένο κατά ένα μέτρο (πρβλ. περίπου το δίμετρο 48-49 με το τρίμετρο 13-15, ενώ τα μ. 50-54 είναι ταυτόσημα των μ. 16-20) και η κατακλείδα επανεκτίθεται κανονικά στα μ. 55-57, με μια επιπρόσθετη επανάληψη του τελευταίου της μέτρου στο μ. 58 που δίνει την εντύπωση ενός απόηχου (σε *pianissimo*).

Το Andante σε ντο-ελάσσονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 171 πραγματώνει τον τριμερή τύπο σονάτας σε “ύφος πεπαλαιωμένο”,⁸⁹⁷ γεγονός που ιδίως στο πλαίσιο της *εκθέσεως* τεκμηριώνεται τόσο από υφολογικής όσο και από αρμονικής πλευράς. Ως κύριο θέμα χρησιμεύει εδώ μια δίφωνη κατασκευή που παραπέμπει έντονα σε μελωδική γραμμή με συνοδεία συνεχούς βασίμου του ύστερου μπαρόκ και παρουσιάζεται πρώτα στην ντο-ελάσσονα από το ζεύγος πρώτου βιολιού – τσέλλου στα μ. 1-2 και έπειτα σε “τονική απάντηση” (μιλώντας με όρους της θεωρίας της φούγκας) από το δεύτερο βιολί και την βιόλα στα μ. 3-4. Μια ελεύθερη “ημι-πολυφωνική” εξέλιξη στα μ. 5-6α, με την συμμετοχή όλων των οργάνων πλέον, λειτουργεί ως – υφολογική και αρμονική, συγχρόνως – μετάβαση φθάνοντας σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, δεδομένου του ότι το ομοφωνικής υφής πλάγιο θέμα των μ. 6b-10 εκτίθεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα (σολ-ελάσσονα) κατά την πρακτική των μέσων περίπου του 18^{ου} αιώνας.⁸⁹⁸ Η *επεξεργασία* ανοίγει στα μ. 11-12 με μια παραλλαγή του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στην Μι-ύφεση-μείζονα που αλυσιδοποιείται στα μ. 13-14 στην φα-ελάσσονα, διατηρώντας την εναλλαγή ανάμεσα στα ζεύγη πρώτου βιολιού – τσέλλου και δεύτερου βιολιού – βιόλας όπως ακριβώς στην έναρξη της *εκθέσεως*.⁸⁹⁹ Στα μ. 14b-15α όμως, το πρώτο βιολί παρουσιάζει μια νέα μοτιβική ιδέα που καθίσταται αντικείμενο μίμησης μεταξύ των δύο βιολιών στα μ. 15-17α, επί τη βάσει μιας μετατροπικής ακολουθίας πεμπτών που τελικά καταλήγει στα μ. 17b-18 στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Έτσι, στα μ. 19-22 μπορεί πλέον να ακολουθήσει η επανέκθεση του κυρίου θέματος δίχως καμμία τροποποίηση, εν αντιθέσει προς την διευρυμένη μετάβαση των μ. 23-25α, όπου το μ. 5 της *εκθέσεως* επανέρχεται αναλλοίωτο στο μ. 23, αλλά αλυσιδοποιείται αμέσως μετά στο (επιπρόσθετο) μ. 24, προκειμένου η πτώση του μ. 25α (πρβλ. μ. 6α) να πραγματοποιηθεί τώρα στην (απλή) δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονας, στην οποία και μεταφέρεται εν τέλει (με επουσιώδεις μόνο αλλαγές) ολόκληρο το πλάγιο θέμα στα μ. 25b-29.

Η τελευταία περίπτωση αργού μέρους σε μορφή σονάτας στον εν λόγω κύκλο αφορά στο Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 172,⁹⁰⁰ το οποίο είναι απλούστατο στην δομή του και εξελίσσεται καθ’ όλην την διάρκειά του δίχως υφολογικές εναλλαγές (το πρώτο βιολί διατηρεί πάντοτε την κύρια μελωδική γραμμή, ενώ τα υπόλοιπα έγχορδα περιορίζονται σε συνοδευτικό ρόλο).⁹⁰¹ Το κύριο θέμα διατυπώνεται ως τετράμετρη πρόταση με τελική πτώση στην δεσπόζουσα, ενώ το πλάγιο θέμα ακολουθεί άμεσα στα μ. 5-11 στην Σι-ύφεση-μείζονα (ας προσεχθεί επίσης η στροφή προς την αρχική τονικότητα στο μ. 11, αμέσως μετά την τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα). Η *επανάθεση*, εξ άλλου, μεταφέρει αυτούσια τα προαναφερόμενα θέματα στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 19-22 και 23-29, μόνο που μετά την επανάληψή της (από κοινού με την *επεξεργασία*) το πρώτο βιολί δεν διακόπτει την μελωδική του ροή στο μ. 29, αλλά οδηγεί σε μια βραχύτατη καταληκτική προέκταση (στα μ. 29bis-30). Εν τω μεταξύ, ένα παράλλαγμα

⁸⁹⁶ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 175.

⁸⁹⁷ Όπως υποστηρίζει ο Brown, “Haydn and Mozart’s 1773 Stay...”, ό.π., σ. 220· πρβλ. επίσης Weising (ό.π., σ. 175) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78).

⁸⁹⁸ Η σταδιακή μετατόπιση από το “αυστηρό” πολυφωνικό ύφος στο “ελεύθερο” ομοφωνικό καθώς και η παράλληλη εξέλιξη από την διφωνία στην τετραφωνία απασχολούν τους Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 91 και 92) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 143), αντιστοίχως.

⁸⁹⁹ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 91.

⁹⁰⁰ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 175· Brown, “Haydn and Mozart’s 1773 Stay...”, ό.π., σ. 220· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 78.

⁹⁰¹ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 94-95.

της αρχής του κυρίου θέματος και η αλυσιδοποίησή του στα μ. 12-13 ανοίγουν την *επεξεργασία* μετατρέποντας από την Σι-ύφεση-μείζονα προς την σχετική ντο-ελάσσονα, η οποία παγιώνεται στα μ. 14-16α με αναφορές στο υλικό του πλαγίου θέματος, που μάλιστα συνεχίζονται και κατά την μετέπειτα πορεία προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μ. 16-18.⁹⁰²

Ως προέκταση όμως της ενασχόλησης του Mozart με το κουαρτέτο εγχόρδων, στα 1773 κάνει την εμφάνισή του και το πρώτο *κουϊντέττο εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 174 που περιλαμβάνει επίσης αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας, ένα *Adagio* σε Μι-ύφεση-μείζονα.⁹⁰³ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η έναρξη της *εκθέσεως* με μια δίμετρη φιγούρα σε ταυτοφωνία, η οποία στην συνέχεια χρησιμεύει ως συνοδευτικό μοτίβο της κατ' εξοχήν μελωδικής γραμμής του κυρίου θέματος στα μ. 3-6α.⁹⁰⁴ Μετά την τέλεια πτώση στο μέσον του μ. 6, η επανείσοδος της δεύτερης βιόλας με μια νέα φιγούρα τριήχων δεκάτων-έκτων υποδεικνύει την έναρξη ενός μεταβατικού τμήματος που από το μ. 7b έως το μ. 11a ανασκευάζει το μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος μετατρέποντας προς την τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος.⁹⁰⁵ Δίχως κάποια εμφανή τομή, στα μ. 11b-15 εκτίθεται έπειτα στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, όπου το πρώτο βιολί συνδιαλέγεται με την πρώτη βιόλα, σε αντίθεση με την δεύτερη πλάγια ιδέα των μ. 16-20a αλλά και την καταληκτική ιδέα των μ. 20b-23, στις οποίες προβάλλεται περισσότερο η αντίθεση ανάμεσα στα χαμηλότερα (τις δύο βιόλες και το τσέλλο) και τα υψηλότερα έγχορδα του κουϊντέττου (τα δύο βιολιά με την υποστήριξη της δεύτερης βιόλας ή του τσέλλου). Η σχετικώς σύντομη ενότητα της *επεξεργασίας* (στα μ. 24-30) δεν απομακρύνεται ουσιαστικά από το περιβάλλον της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, ενώ σε θεματικό επίπεδο αρκείται στην ανάπλαση του αρχικού μοτίβου του κυρίου θέματος, σε ταυτοφωνία (μ. 24 και 29-30) αλλά και σε συνδυασμό με συνεχείς συγκοπές (στα μ. 25-28).⁹⁰⁶ Ως εκ τούτου, στα μ. 31 κ.εξ. μπορεί πλέον να ξεκινήσει η *επανεκθεση*, όπου παρά την αποκοπή του αρχικού διμέτρου όλα τα υπόλοιπα δομικά μέλη της πρώτης ενότητας μεταφέρονται στην Μι-ύφεση-μείζονα χωρίς ουσιαστικές μεταβολές: τα μ. 3-6α του κυρίου θέματος στα μ. 31-34a, η μετάβαση στα μ. 34b-39a, η πλάγια θεματική ομάδα στα μ. 39b-48a και η κατακλειδα στα μ. 48b-51.⁹⁰⁷ Μετά την προβλεπόμενη δεύτερη μακροδομική επανάληψη, εξ άλλου, ο Mozart προσθέτει μια μικρή *coda* στα μ. 52-55, στο πλαίσιο της οποίας μετασηματίζεται σταδιακώς εξαλειφόμενο (για καταληκτικούς λόγους) το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος – ό,τι δηλαδή είχε νωρίτερα απαλειφθεί από την έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητας.⁹⁰⁸

⁹⁰² Ως προς τα καίρια πτωτικά σημεία της μακροδομής, πρβλ. Seiffert, «»Absatzformeln«...», ό.π., σ. 137.

⁹⁰³ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 177· Macdonald, ό.π., σ. 119· Smyth, «»Balanced Interruption«...», ό.π., σ. 87· Wolf-Dieter Seiffert, «Mozarts »Salzburger« Streichquintett», στο: Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert (επιμ.), *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, σ. 32-33.

⁹⁰⁴ Πρβλ. Seiffert, «Mozarts »Salzburger« Streichquintett», ό.π., σ. 59 και 60.

⁹⁰⁵ Πρβλ. ό.π., σ. 35 – με την μόνη διαφορά ότι αυτός εντάσσει τα μ. 6b-7a στο κύριο θέμα και όχι στο μεταβατικό τμήμα.

⁹⁰⁶ Πρβλ. Seiffert, «Mozarts »Salzburger« Streichquintett», ό.π., σ. 59-60.

⁹⁰⁷ Πρβλ. ό.π., σ. 33 και ιδίως 35-36, όπου εξετάζονται λεπτομερέστερα οι μικρές εκείνες αλλαγές που επιτρέπουν στο μεταβατικό τμήμα της *επανεκθέσεως* να μην παρεκκλίνει ουσιαστικά προς άλλα τονικά κέντρα.

⁹⁰⁸ Πρβλ. ιδίως Seiffert («Mozarts »Salzburger« Streichquintett», ό.π., σ. 60 και 62) και Finscher («Zur Coda bei Mozart», ό.π., σ. 90), δευτερευόντως δε Neubacher (ό.π., σ. 144) και Macdonald (ό.π., σ. 119)· ο Smyth («»Balanced Interruption«...», ό.π., σ. 86-87), εξ άλλου, επιχειρεί και σε αυτήν την περίπτωση – όπως και στο αργό μέρος της *συμφωνίας* KV 133 – να αναδείξει την συγκεκριμένη *coda* σε φορέα διαμόρφωσης μιας απόλυτα ισορροπημένης διμερούς μακροδομής. Μόνον ο Weising (ό.π., σ. 177) δεν αναφέρεται σε *coda*, καθώς προτιμά να ερμηνεύσει τα μ. 52-55 ως μετάθεση του αρχικού διμέτρου στο τέλος της *επανεκθέσεως*: η άποψη αυτή όμως είναι εξίσου απορριπτή με την προαναφερόμενη, δεδομένου του ότι η εμφάνιση των μ. 52-55 μόνο *μετά* την επανάληψη της *επανεκθέσεως* δεν διασφαλίζει την υποτιθέμενη «πληρότητα» της τρίτης μακροδομικής ενότητας κατά την πρώτη της παρουσία (η περίπτωση αυτή είναι μάλιστα περισσότερο σαφής από την αντίστοιχη του

Παράλληλα, ο Mozart συνέχισε να είναι πολύ παραγωγικός στον τομέα της συμφωνίας κατά το 1773, προσθέτοντας άλλα επτά έργα στο ενεργητικό του. Έξι από τα επτά αργά συμφωνικά μέρη είναι σε μορφές σονάτας και αντιστοιχούν ισόποσα στον τριμερή τύπο και σε εκείνον χωρίς *επεξεργασία*. Εξετάζοντας πρώτα τον δεύτερο από αυτούς, μπορούμε κατ' αρχάς να σταθούμε στο Andante σε Ρε-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 141a / 161 & 163.⁹⁰⁹ Το ότι ένα μεσαίο μέρος τριμερούς συμφωνίας βρίσκεται στην ίδια τονικότητα με το αρχικό Allegro moderato, με το οποίο μάλιστα συνδέεται άμεσα, οφείλεται στην προέλευση των δύο αυτών μερών από την εισαγωγή της όπερας *Il sogno di Scipione* KV 126· αυτό που αλλάζει στην συμφωνική εκδοχή είναι ότι το αργό μέρος δεν οδηγεί πλέον άμεσα στο πρώτο (φωνητικό) recitativo της όπερας, αλλά σε ένα καταληκτικό Presto. Το Andante λοιπόν ξεκινά με ένα δεκαεξάμετρο κύριο θέμα περιοδικής δομής (με πτώσεις στην δεσπόζουσα και την τονική, στα μ. 8 και 16 αντιστοίχως), το οποίο ακολουθείται από ένα οκτάμετρο τμήμα που εμπεριέχει τόσο την μετατροπία προς την Λα-μείζονα (στα μ. 17-20) όσο και μια σύντομη πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας (στα μ. 21-24). Είναι σαφές ότι το συγκεκριμένο “πλάγιο θέμα” της *εκθέσεως* καθίσταται επουσιώδες σε σχέση με το κύριο, τόσο ως προς την έκτασή του, όσο και ως προς την μοτιβική αλλά εν τέλει και την αρμονική παράμετρο, στον βαθμό που η τελική πτώση στην Λα-μείζονα μετατρέπεται απ' ευθείας σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μ. 24-25, προκειμένου να οδηγήσει στην “διπλή επαναφορά” ολόκληρου του κυρίου θέματος στα μ. 26-41. Στα μ. 42-49, όμως, επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα και το υλικό του πλαγίου θέματος, έστω και σε αρκετά τροποποιημένη μορφή: οι φιγούρες δεκάτων-έκτων των μ. 17-18 εμφανίζονται στα μ. 42 και 44 σε εναλλαγή με μοτιβικό υλικό που παραπέμπει περισσότερο στο κύριο θέμα (πρβλ. τα μ. 43 και 45 ιδίως με το μ. 2), ενώ στα μ. 46-48 αναπλάθεται ελεύθερα το περιεχόμενο των μ. 19-20 αλλά και 22-23. Επιπροσθέτως, η τέλεια πτώση στο μ. 49 επικαλύπτεται με την έναρξη μιας (σχεδόν) νέας τετράμετρης ιδέας στα μ. 49-52, που επαναλαμβάνεται άμεσα με διαφορετική ενορχήστρωση στα μ. 53-56 και η οποία αντικαθιστά το δίμετρο συνδεδετικό πέρασμα των μ. 24-25 (η κίνηση ογδών του οποίου είναι άμεσα αναγνωρίσιμη εδώ, στα μ. 49-50 και 53-54), εδραιώνοντας την αρχική τονικότητα της Ρε-μείζονος. Πρόκειται επομένως για την έναρξη μιας *coda*, η οποία πάντως διαθέτει και ένα δεύτερο τμήμα στα μ. 57-69, με λειτουργία συνδεδετικού περάσματος προς το ακόλουθο συμφωνικό finale (η τελική στάση στην διπλή δεσπόζουσα στα μ. 67-69 αιτιολογείται από το γεγονός ότι το κύριο θέμα του Presto εκκινεί με μια αρμονική διαδοχή δεσπόζουσας – τονικής).

Το ίδιο δομικό πρότυπο πραγματώνεται με μεγαλύτερη ίσως σαφήνεια στο Andantino grazioso σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* KV 162.⁹¹⁰ Στην περίπτωση αυτή το κύριο θέμα συνίσταται σε μια οκτάμετρη πρόταση με κατάληξη στην δεσπόζουσα (στο μ. 8), την οποία διαδέχονται αφ' ενός μεν μια μετάβαση στα μ. 9-12 (πτώση στην διπλή δεσπόζουσα) και αφ' ετέρου ένα πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα, στα μ. 13-20 και σε επανάληψη στα μ. 21-28.⁹¹¹ Στα μ. 28-31, εξ άλλου, εισάγεται σε επικάλυψη μια καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως* με χαρακτηριστικά ποικίλματα σε ρυθμό τριήχων δεκάτων-έκτων, τα οποία στα μ. 32-35 αποσπώνται και εξυφαίνονται, μετατρέποντας παράλληλα την Ντο-μείζονα σε δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητας. Ο ρόλος του τετραμέτρου αυτού ως συνδεδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση* είναι εμφανέστατος και δικαιώνεται όταν στα μ. 36-43 λαμβάνει χώρα η αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος· δίχως

αργού μέρους του *κουαρτέττου* KV 134a / 155, όπου η *coda* εμφανίζεται ενσωματωμένη στην δεύτερη μακροδομική επανάληψη).

⁹⁰⁹ Η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αναγνωρίζεται σαφέστατα από τον Macdonald (ό.π., σ. 123), ενώ λιγότερο κατατοπιστικός είναι ο Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 190) που αναφέρεται σε διμερή μορφή σονάτας υπονοώντας την έλλειψη *επεξεργασίας*. Ο Weising (ό.π., σ. 174), αντιθέτως, αδυνατώντας να διακρίνει ένα πλάγιο θέμα, υποδεικνύει εδώ μια ασματικού τύπου διμερή μορφή (A – A') με τελική *coda*.

⁹¹⁰ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 175· Macdonald, ό.π., σ. 123· Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 190.

⁹¹¹ Πρβλ. και τις σχετικές ενδείξεις του Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 138.

δομικές μεταβολές ακολουθούν επίσης η μετάβαση στα μ. 44-47 (που παρά την στιγμιαία παρέκκλιση στην ντο-ελάσσονα κατευθύνεται τελικά σε μισή πτώση στην Φα-μείζονα), το πλάγιο θέμα (στην αρχική πλέον τονικότητα) στα μ. 48-63 καθώς και η κατακλείδα στα μ. 63-66, ενώ το υλικό του συνδετικού περάσματος μετασηματίζεται σε προέκταση της κατακλείδας της επανεκθέσεως στα μ. 67-70.⁹¹²

Η περίπτωση του Andantino grazioso σε Σολ-μείζονα της συμφωνίας σε Ρε-μείζονα KV 162b / 181 παρουσιάζει κοινά γνωρίσματα και με τις δύο προαναφερόμενες.⁹¹³ Εν προκειμένω, το κύριο θέμα αποτελείται από τρεις τετράμετρες φράσεις και ολοκληρώνεται στο μ. 12 στην τονική, γεγονός που καθιστά υποχρεωτική μια λιτή μεταβατική στροφή προς την Ρε-μείζονα (στα μ. 13-14) για την έκθεση του πλάγιου θέματος στα μ. 15-38, το οποίο συνίσταται σε μια μακρά μελωδική εξύφανση στο πρώτο όμποε με συνοδεία εγχόρδων και σε δομή διευρυμένης προτάσεως (4 + 4 + 8 + 8 μέτρων). Κατόπιν, στο συνδετικό πέρασμα των μ. 39-43 ενεργοποιούνται περαιτέρω τα ζεύγη όμποε και κόρνων, προκειμένου να τονίσουν την επανερμηνεία της Ρε-μείζονος σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας για την επανέκθεση όλων των θεματικών στοιχείων της πρώτης ενότητας στην Σολ-μείζονα στα μ. 44-55 (κύριο θέμα), 56-57 (μετάβαση) και 58-81 (πλάγιο θέμα), με επουσιώδεις μόνο μελωδικές τροποποιήσεις. Επιπλέον, στα μ. 82-88 επανέρχεται η πτωτική χειρονομία του συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση (των μ. 39-43) και μάλιστα με την ίδια ακριβώς μεταβατική λειτουργία (προς το επόμενο τελικό μέρος της συμφωνίας, ένα Presto assai στην Ρε-μείζονα), γεγονός που επιβάλλει την παρουσίαση του δίμετρου πτωτικού σχηματισμού αρχικά στην Σολ-μείζονα (μ. 82-83), έπειτα στην μι-ελάσσονα (μ. 84-85) και τελικά στην Ρε-μείζονα (μ. 86-87 και 88-1 του άμεσα συνδεόμενου Presto assai).

Από τα αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας των συμφωνιών του 1773, το Andante σε ντο-ελάσσονα της συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα KV 161a / 184 συνδέεται επίσης άμεσα με το τελικό Allegro, γι' αυτό και στερείται αμφοτέρων των τυπικών μακροδομικών επαναλήψεων.⁹¹⁴ Το κύριο θέμα διακατέχεται από ένα μοτίβο τριών δεκάτων-έκτων και δύο ογδόων που εναλλάσσεται μιμητικά μεταξύ των δύο ομάδων βιολιών μέχρι το μ. 10, αν και στα μ. 8-10 η αρχική ελάσσονα τονικότητα έχει ήδη παραχωρήσει την θέση της στην σχετική Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία παρ' όλα αυτά προετοιμάζεται και μέσω της δεσπόζουσάς της στην μετάβαση των μ. 11-14 (όπου το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος εξακολουθεί να τίθεται στο επίκεντρο, αλλά εντός διαφορετικών υφολογικών και ενορχηστρωτικών συμφραζομένων), προτού τελικά επικρατήσει στο πλάγιο θέμα των μ. 15-29.⁹¹⁵ Στην έκθεση θα πρέπει επίσης να καταλογίσουμε και το επικαλυπτόμενο συνδετικό πέρασμα προς την επεξεργασία – και συγκεκριμένα προς την σολ-ελάσσονα – στα μ. 29-31. Εντούτοις, η μικρών διαστάσεων μεσαία ενότητα (των μ. 32-39) αναπτύσσει το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος στις εσωτερικές φωνές (των δεύτερων βιολιών και των βιολών) σε συνδυασμό με συγκοπές στις εξωτερικές φωνές (μεταξύ των πρώτων βιολιών και των βαθύφωνων εγχόρδων),⁹¹⁶ ακολουθώντας μια συνεχή μετατροπική πορεία (δίχως ενδιάμεσους τονικούς σταθμούς) μέχρι την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας στην επανέκθεση. Εδώ πλέον ο Mozart καλείται να επιλύσει τα τονικά προβλήματα της εκθέσεως και δη του κυρίου θέματος, πράγμα που επιτυγχάνει στο πλαίσιο μιας δομικά και θεματικά αντίστοιχης

⁹¹² Στην απόλυτη ισορροπία μεγέθους και φραστικής δομής μεταξύ των δύο ενότητων αναφέρεται και ο Smyth, «Balanced Interruption...», ό.π., σ. 83.

⁹¹³ Ως προς την εφαρμογή της μορφής σονάτας χωρίς επεξεργασία, βλ. Weising (ό.π., σ. 175), Macdonald (ό.π., σ. 123) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 190).

⁹¹⁴ Πρβλ. ιδίως Macdonald (ό.π., σ. 123) καθώς και Weising (ό.π., σ. 175).

⁹¹⁵ Τα μοτίβα του πλάγιου θέματος δεν είναι καθόλου συγγενικά προς τα περιεχόμενα του κυρίου θέματος, αν εξαιρέσουμε βεβαίως μια αναφορά στο βασικό μοτίβο στο μ. 26. Υποψιάζομαι συνεπώς ότι η σχετική υπόδειξη του Weising (ό.π., σ. 175) οφείλεται σε παρερμηνεία των μεταβατικών μ. 11-14 ή ενδεχομένως και των μ. 8-10.

⁹¹⁶ Πράγμα που σημαίνει ότι η επεξεργασία αυτή δεν είναι καθόλου ελεύθερη από θεματικής επόψεως, όπως τουλάχιστον ισχυρίζεται ο Weising, ό.π., σ. 175.

προς την πρώτη ενότητα *επανεκθέσεως*: μετά λοιπόν την αυτούσια επαναφορά των πρώτων επτά μέτρων του κυρίου θέματος στα μ. 40-46, το μοτιβικό υλικό των “προβληματικών” μ. 8-10 υπόκειται σε σημαντική αρμονική και μελωδική τροποποίηση στα μ. 47-49 κατευθυνόμενο προς την διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου να συνδεθεί πολύ ομαλά με την επαναφορά της μεταβάσεως στα μ. 50-53 (επί της δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος) και τελικά με την τονική μεταφορά ολόκληρου του πλαγίου θέματος στα μ. 54-68· ούτε όμως και το συνδετικό πέρασμα των μ. 29-31 πηγαίνει χαμένο, αφού στα μ. 68-70 αναδιατυπώνεται με σκοπό να οδηγήσει στην Μι-ύφεση-μείζονα για το επερχόμενο Allegro.

Η περίπτωση του Andantino grazioso σε Ρε-μείζονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* KV 161b / 199 παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον.⁹¹⁷ Το κύριο θέμα συνίσταται σε μια δεκαεξάμετρη περίοδο, η δεύτερη φράση της οποίας (μετά την πτώση στην δεσπόζουσα στο μ. 8) εμπλουτίζεται ηχοχρωματικά από την είσοδο των πνευστών.⁹¹⁸ Η τέλεια πτώση στο μ. 16 δίνει περαιτέρω το έναυσμα για την εμφάνιση νέων μοτιβικών στοιχείων, τα οποία ήδη από το μ. 17 φαίνεται να βρίσκονται στην Λα-μείζονα, λειτουργώντας ενδεχομένως ως πλάγιο θέμα· μια δεύτερη ερμηνεία των μ. 16-21 ως μεταβάσεως και των ταυτόσημων μεταξύ τους μ. 22-26 και 27-31 ως πλαγίου θέματος είναι εξίσου θεμιτή, αν εδώ συνυπολογίσει κανείς την σημαντική υφολογική διαφοροποίηση που επέρχεται στο μ. 22, πλην όμως η μοτιβική και κυρίως η αρμονική φύση των μ. 22-31 δεν στέκεται από μόνη της, χωρίς από την μια πλευρά τα μ. 17-21 και από την άλλη τις λιτές καταληκτικές χειρονομίες των μ. 32-34 που οριοθετούν – έστω και με κάποια ασάφεια – το τονικό περιβάλλον του δευτέρου “ημίσεως” της *εκθέσεως*.⁹¹⁹ Το ερμηνευτικό αυτό δίλημμα δεν είναι καθόλου ανυπόστατο, όπως φαίνεται και από τις συνθετικές επιλογές του Mozart στην *επανεκθεση*. Στα μ. 54-69, συγκεκριμένως, το κύριο θέμα επανέρχεται στην Ρε-μείζονα χωρίς μεταβολές· αμέσως μετά όμως, το υλικό των μ. 17-20 επεκτείνεται σε διπλάσιο αριθμό μέτρων στην *επανεκθεση*, εκπληρώνοντας έτσι δύο εμφανώς διαφορετικές λειτουργίες: της μεταβάσεως στα μ. 70-73 (με την αλυσιδοποίηση του βασικού διμέτρου στην υποδεσπόζουσα και την δεσπόζουσα) και του πλαγίου θέματος που εδραιώνεται πλέον αδιαμφισβήτητα στην αρχική τονικότητα στα μ. 74-78 (πρβλ. μ. 17-21)! Η εξέλιξη των μ. 79-88 είναι από εκεί και ύστερα αντίστοιχη των μ. 22-31, όμως στα μ. 89-92 ο Mozart εισάγει μια νέα θεματική ιδέα, την οποία και επαναλαμβάνει στα μ. 93-96,⁹²⁰ προτού επαναφέρει τελικά το αναμενόμενο τρίμετρο κλείσιμο στα μ. 97-99 (πρβλ. μ. 32-34). Η θεματική αυτή παρεμβολή λίγο πριν την ολοκλήρωση της *επανεκθέσεως* συμβάλλει θετικά στον συνολικό σχεδιασμό του κομματιού και μάλιστα κατά δύο τρόπους: σε αρμονικό επίπεδο, αφ’ ενός, προσφέρει μια πλήρη πτωτική ακολουθία μετά την μακρά περιστροφή γύρω από την δεσπόζουσα στα μ. 79-88, επικυρώνοντας έτσι την Ρε-μείζονα κατά τρόπον πολύ πιο ισχυρό απ’ ό,τι προβλεπόταν σύμφωνα με τα δεδομένα της *εκθέσεως*: αλλά και σε θεματικό επίπεδο, αφ’ ετέρου, η επανεμφάνιση στο προσκήνιο των φιγούρων τριήχων δεκάτων-έκτων επικυρώνει εκ νέου την αναδρομική ερμηνεία των περιεχομένων των μ. 17 κ.εξ. στην *έκθεση* ως πλαγίου θέματος. Μπορούμε επομένως να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι με τις προσθήκες ενός αμιγώς μεταβατικού τμήματος (στα μ. 70-73) και μιας νέας πλάγιας θεματικής ιδέας, η *επανεκθεση* επιλύει ικανοποιητικά όλα τα προβλήματα που παρουσιάστηκαν στην *έκθεση*. Εν τω μεταξύ, στην *επεξεργασία* των μ. 35-53, ο Mozart κατασκευάζει εξ αρχής μια μικρή μελωδική φράση αναμειγνύοντας μοτίβα του κυρίου και του πλαγίου θέματος (δύο όγδοα και τρίηχα δεκάτων-

⁹¹⁷ Ως προς την τριμερή σονατοειδή του μακροδομή, βλ. Weising (ό.π., σ. 175) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 193).

⁹¹⁸ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 193.

⁹¹⁹ Πρβλ. εν μέρει τις σχετικές αναφορές των Dearling (ό.π., σ. 106) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 193, καθώς και “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 138).

⁹²⁰ Σε σχετική υπόδειξη προβαίνουν τόσο ο Dearling (ό.π., σ. 106) – ο οποίος πάντως κάνει λόγο για περίεργο “επεισόδιο” και δη στην ομόνυμη ελάσσονα (πράγμα που δεν ισχύει) – όσο και ο Finscher (“Zur Coda bei Mozart”, ό.π., σ. 86).

έκτων), την οποία εναλλάσσει στις δύο ομάδες βιολιών στοχεύοντας σε μια πτώση στην μι-ελάσσονα (στα μ. 35-40). Το ίδιο αυτό εξάμετρο αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 41-46 στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας, ενώ με την τέλεια πτώση του μ. 46 ανοίγει ουσιαστικά ένα τμήμα μετάβασης προς την *επανεκθεση*, στο πλαίσιο του οποίου αναδομείται το υλικό των μ. 17-20 (στα μ. 46-49) και τελικά παρατίθεται από τα βαθύφωνα έγχορδα η καταληκτική χειρονομία της *εκθέσεως* στα μ. 50-52.⁹²¹ παύση-τομή ενός ολόκληρου μέτρου μεσολαβεί πριν την έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητας.

Λιγότερο πολύπλοκο από δομικής πλευράς εμφανίζεται τουναντίον το Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε σολ-ελάσσονα* KV 173dB / 183.⁹²² Τα τέσσερα τμήματα της *εκθέσεως* διακρίνονται εν προκειμένω σαφέστατα το ένα από το άλλο: το κύριο θέμα εκτείνεται στα πρώτα οκτώ μέτρα και καταλήγει στην τονική, η μετάβαση των μ. 9-15 αξιοποιεί μεν το υλικό του κυρίου θέματος, αλλά εξ αρχής τίθεται στην περιοχή της διπλής δεσπόζουσας (με ελάσσονα απόχρωση), προετοιμάζοντας έτσι την τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος για την παρουσίαση του – ιδιαιτέρως σύντομου, αλλά έντονα διαφοροποιημένου από πάσης πλευράς σε σχέση με τον περίγυρό του – πλαγίου θέματος στα μ. 16-19 καθώς και μιας κατακλείδας στα μ. 20-24, η οποία μάλιστα παραπέμπει εκ νέου στο κύριο θέμα.⁹²³ Μετά την διπλή διαστολή, μια αναδόμηση του μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος σε ένα τετράμετρο παρουσιάζεται πρώτα στην φα-ελάσσονα (στα μ. 25-28) και έπειτα στην αρχική τονικότητα (στα μ. 29-32). Στα υπόλοιπα οκτώ μέτρα της *επεξεργασίας*, εξ άλλου, η δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος επεκτείνεται είτε με τον συνδυασμό των γνωστών μοτίβων με νέες συνοδευτικές φιγούρες (στα μ. 33-36), είτε με τελείως ελεύθερη μελωδική εξύφανση (στα μ. 37-40). Έτσι, στα μ. 41-48 η επανεκθεση του κυρίου θέματος λαμβάνει χώραν δίχως αλλαγές, όμως αμέσως μετά έρχεται στο προσκήνιο μια δευτερεύουσα ανάπτυξη του υλικού του στα μ. 49-56, που παρά την αρχική παρέκκλιση προς την φα- και την σολ-ελάσσονα καταλήγει τελικά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Παραδόξως όμως, ο Mozart δεν εξαλείφει στο σημείο αυτό την μετάβαση της *εκθέσεως*, αλλά την επαναφέρει αυτούσια στα μ. 57-63, εν είδει προεκτάσεως (με αναφορές και στην ομώνυμη ελάσσονα) της αρμονικής προετοιμασίας του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας, που αμφότερα επανεκτίθενται στα μ. 64-67 και 68-72 στην Μι-ύφεση-μείζονα με επουσιώδεις τροποποιήσεις. Αξίζει λοιπόν να παρατηρήσει κανείς εδώ ότι η συγκεκριμένη δευτερεύουσα ανάπτυξη συνιστά έναν εξωγενή παράγοντα πρόκλησης μακροδομικής ανισορροπίας, καθ' ότι παρεμβάλλεται σε μια *επανεκθεση* που κατά τα άλλα αντιστοιχεί επακριβώς στην δομική οργάνωση της πρώτης ενότητας.

Στις συμφωνίες του έτους 1774 η τριμερής μορφή σονάτας συνιστά την μοναδική (σχεδόν) δομική επιλογή για τα αργά μέρη και μάλιστα συμπεριλαμβάνει πάντοτε μια *coda* που τοποθετείται εκτός της δεύτερης μακροδομικής επαναλήψεως. Στο Andante σε Ρε-μείζονα της *συμφωνίας σε Λα-μείζονα* KV 186a / 201 βρίσκουμε το πλέον ανεπτυγμένο δείγμα αυτού του τύπου.⁹²⁴ Το κύριο θέμα του διατυπώνεται ως οκτάμετρη περίοδος (μισή πτώση στο μ. 4 και τέλεια στο μ. 8), η οποία ενσωματώνει με πολύ όμορφο τρόπο το στοιχείο της παραλλαγής στην δεύτερη φράση της και περαιτέρω προσφέρει υλικό προς ανάπτυξη στην μετάβαση των μ. 9-13, που εμπλουτίζεται ηχοχρωματικά χάρη στην σύμπραξη των πνευστών και καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα. Κατόπιν, στην τονικότητα της Λα-μείζονος εκτίθενται πολλές διαφορετικές πλάγιες θεματικές ιδέες (στα μ. 14-21, 21-26 και 27-34)

⁹²¹ Το ότι η *επεξεργασία* αυτή είναι ελεύθερη θεματικός, όπως ισχυρίζεται ο Weising (ό.π., σ. 175), προφανώς δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα: εξ άλλου, το ότι η μεσαία αυτή ενότητα δίνει έμφαση σε ελάσσονες τονικότητες, όπως παρατηρεί ο Dearling (ό.π., σ. 106), ισχύει μόνο για το πρώτο της τμήμα.

⁹²² Η τριμερής μορφή σονάτας επισημαίνεται εν προκειμένω και από τον Weising, ό.π., σ. 177.

⁹²³ Η εξάρτηση της μεταβάσεως και της κατακλείδας από το κύριο θέμα υποδεικνύεται επίσης (αν και με έμμεσο τρόπο) από τον Weising, ό.π., σ. 177.

⁹²⁴ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 177) και Macdonald (ό.π., σ. 119).

καθώς και μία καταληκτική (στα μ. 35-38), που μάλιστα αναλαμβάνει και ρόλο συνδετικού περάσματος είτε προς το επαναλαμβανόμενο κύριο θέμα είτε προς την έναρξη της *επεξεργασίας*. Η μεσαία αυτή ενότητα ανοίγει με μια νέα ιδέα που – συνδυαζόμενη με τον ρυθμό των τριήχων δεκάτων-έκτων από την κατακλείδα της *εκθέσεως* – εμφανίζεται πρώτα στην Σολ-μείζονα (στα μ. 39-42) και έπειτα στην μι-ελάσσονα (στα μ. 43-45), ενώ στα μ. 46-50 απομένει μόνον ο “συνοδευτικός” παλμός τριήχων που ακολουθώντας μια αλυσιδωτή μετατροπική πορεία επαναπροσεγγίζει την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μ. 51-52 με μια φανφάρα των πνευστών.⁹²⁵ Έτσι, η *επανεκθεση* ξεκινά με την επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 53-66, το οποίο μάλιστα εμπεριέχει μια εξάμετρη δευτερεύουσα ανάπτυξη στα μ. 59-64: συγκεκριμένα, μετά την επανεμφάνιση ολόκληρης της πρώτης τετράμετρης φράσεως του θέματος στα μ. 53-56, τα μ. 5-6 της *εκθέσεως* επανεισάγονται κανονικά στα μ. 57-58 αλλά αλυσιδοποιούνται και στην περιοχή της υποδεσπόζουσας στα μ. 59-60, ενώ το δίμετρο 7-8 παρατίθεται πρώτα στην Σολ-μείζονα και την μι-ελάσσονα (στα μ. 61-62 και 63-64, αντιστοίχως) και μόνο στο τέλος επιστρέφει στην Ρε-μείζονα (στα μ. 65-66, που ως εκ τούτου είναι ταυτόσημα των μ. 7-8). Η μετάβαση, εξ άλλου, διευρύνεται επίσης κατά ένα μέτρο, προκειμένου η μετατροπική πορεία των μ. 67-69 (πρβλ. μ. 9-11) να συνεχισθεί στο επιπρόσθετο μ. 70 με στόχο την μεταφορά των μ. 12-13 στην υποκειμένη πέμπτη στα μ. 71-72, η οποία βεβαίως εξυπηρετεί την αυτούσια επανεκθεση ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 73-93 καθώς και της κατακλείδας στα μ. 94-97 στην αρχική τονικότητα. Στην Ρε-μείζονα παγιώνεται επίσης η δωδεκάμετρη *coda*, η οποία αποτελείται από δύο επιμέρους εξάμετρα τμήματα: στα μ. 98-100 (και σε επανάληψη στα μ. 101-103) διαμορφώνεται ένας καινοφανής πτωτικός σχηματισμός για την (ανοικτή) κατακλείδα της *επανεκθέσεως*, ο οποίος παράλληλα οδηγεί και σε μια διπλή καταληκτική παράθεση του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος – πρώτα μόνον από τα πνευστά (στα μ. 104-105· πρβλ. με τα μ. 1-2 αλλά και με την φανφάρα των μ. 51-52) και κατόπιν από τα έγχορδα (στα μ. 106-107· πρβλ. ιδίως με τα μ. 5-6) – με πτωτικό κλείσιμο σε ταυτοφωνία στα μ. 108-109.⁹²⁶

Το *Andantino con moto* σε Λα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 186b / 202 ακολουθεί το ίδιο μακροδομικό πρότυπο,⁹²⁷ αλλά το πραγματώνει σε σημαντικά μικρότερη έκταση. Το κύριο θέμα προσλαμβάνει αρχικά την μορφή ενός τρίφωνου κανόνα στην ογδόη (μ. 1-6), αλλά η κατάληξή του στην τονική στα μ. 7-10α πραγματοποιείται σε ομοφωνικό περιβάλλον. Μια νέα ιδέα, στα μ. 10b-14a, στρέφεται κατόπιν άμεσα προς την Μι-μείζονα, η οποία παγιώνεται ως δευτερεύουσα τονικότητα με την μερική επανάληψη και εξύφανση του μοτιβικού αυτού υλικού στα μ. 14b-21a αλλά και με την εμφάνιση μιας ακόμη πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 21-29.⁹²⁸ Η σύντομη *επεξεργασία* των μ. 30-37 δεν περιέχει αναφορές σε θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*⁹²⁹ και ουσιαστικά κινείται γύρω από την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, προκειμένου στα μ. 38-66 να ακολουθήσει μια αυτούσια *επανεκθεση*. Το μόνο αξιοσημείωτο γεγονός στην τρίτη αυτή μακροδομική ενότητα είναι κατ’ ουσίαν η αποσαφήνιση του ρόλου των μ. 47b-51a ως μεταβατικών, δεδομένου του ότι σε αυτά επανεκτίθεται στην αρχική τονική του βάση το περιεχόμενο των αντίστοιχων μ. 10b-14a, εν αντιθέσει προς τα ακόλουθα μ. 51b κ.εξ. που ανήκουν αναντίρρητα στην πλάγια

⁹²⁵ Η άποψη λοιπόν του Weising (ό.π., σ. 177) περί μιας ελεύθερης θεματικώς *επεξεργασίας* είναι εν πολλοίς επαληθεύσιμη στο αργό αυτό μέρος.

⁹²⁶ Για την συγκεκριμένη *coda*, πρβλ. πρωτίστως τις πολύ εύστοχες επισημάνσεις του Finscher, “Zur Coda bei Mozart”, ό.π., σ. 88· ο ίδιος εξ άλλου, στο κεφάλαιο “Mozart und die Idee eines musikalischen Universalstils”, στο: Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 273, σχολιάζει ότι η *coda* σε αυτήν την περίπτωση έρχεται να συνοψίσει την θεματική αλλά και την “συναισθηματική” ουσία ολόκληρου του μέρους. Απλή αναφορά στο επιπρόσθετο αυτό καταληκτικό τμήμα κάνουν επίσης οι Weising (ό.π., σ. 177) και Macdonald (ό.π., σ. 119).

⁹²⁷ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 177), Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 193) και Smyth (“»Balanced Interruption«...”, ό.π., σ. 86).

⁹²⁸ Πρβλ. Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 193.

⁹²⁹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 177.

θεματική ομάδα και ως εκ τούτου μεταφέρονται στην αρχική Λα-μείζονα. Τέλος, στα μ. 67-74 ο Mozart προσθέτει μια οκτάμετρη *coda*, στην οποία αναπτύσσει εν συντομία υλικό από τα τελευταία μέτρα του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 68-69 με 6b-7 και μ. 70 με 9), προεκτείνοντας ελεύθερα την τελική πτώση (στα μ. 71-74).⁹³⁰

Η περίπτωση του Andante σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* KV 189k / 200 δεν είναι πολύ διαφορετική.⁹³¹ Ενδιαφέρον βέβαια εδώ παρουσιάζει η διαμόρφωση μιας κύριας θεματικής ομάδας, στον βαθμό που η πρώτη θεματική ιδέα των μ. 1-7 ακολουθείται στα μ. 8-10 από μια καταληκτικού χαρακτήρος δεύτερη ιδέα, η οποία μάλιστα πρόκειται να παίξει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του κομματιού. Η μετάβαση, εξ άλλου, βασίζεται στο υλικό της πρώτης κύριας ιδέας (πρβλ. ιδίως τα μ. 11-14 με τα 1-4), το οποίο και εξυφαίνεται σε δέκα μέτρα φθάνοντας σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 20. Ως εκ τούτου, ανοίγει ο δρόμος για την παρουσίαση στην Ντο-μείζονα τόσο του πλαγίου θέματος στα μ. 21-31, όσο και της κατακλείδας των μ. 32-36, η οποία επεκτείνει ουσιαστικά τα περιεχόμενα της δεύτερης κύριας ιδέας (πρβλ. μ. 32-33 με 8-9) επανεμφανίζοντας παράλληλα την δευτερεύουσα τονικότητα σε δεσπόζουσα της αρχικής. Η *επεξεργασία*, πάντως, ξεκινά απ' ευθείας από την σχετική ρε-ελάσσονα στο μ. 37 και αφιερώνεται αποκλειστικά στην ανάπτυξη του κοινού υλικού της δεύτερης κύριας ιδέας και της κατακλείδας σε αλυσιδοποίηση στα μ. 38-45 (ανά δίμετρο στην ρε-ελάσσονα, την Σι-ύφεση-μείζονα, την σολ-ελάσσονα και την Φα-μείζονα) που καταλήγει σε μια πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μ. 46-47.⁹³² Κατόπιν, ολόκληρη η κύρια θεματική ομάδα επανεκτίθεται στην Φα-μείζονα στα μ. 48-57 και ακολουθείται από την μετάβαση, η οποία με την αλυσιδοποίηση του πρώτου της τετραμέτρου (μ. 58-61 = μ. 11-14) στα μ. 62-65 επιτυγχάνει από εκεί και ύστερα να μεταφερθεί άμεσα στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας (πρβλ. μ. 66-71 με 15-20), που εδραιώνεται περαιτέρω στα μ. 72-82 με την αυτούσια επαναφορά και του πλαγίου θέματος: τουναντίον, από την κατακλείδα απομένει τώρα μόνο το – αμιγώς καταληκτικό – πρώτο δίμετρο (πρβλ. μ. 83-84 με 32-33), με την ενορχήστρωση που το ίδιο είχε εν τω μεταξύ προσλάβει στα μ. 44-45 της *επεξεργασίας* και επιπλέον με κατάληξη στο μ. 85 που παραπέμπει συνολικά στην δεύτερη κύρια ιδέα των μ. 8-10 (ή των αντίστοιχων μ. 55-57)! Υπό μία έννοια λοιπόν, το κομμάτι θα μπορούσε να ολοκληρωθεί σε αυτό το σημείο, όπου η συγκεκριμένη “έμμονη” ιδέα βρίσκει την επιθυμητή τονική, δομική (τρίμετρη) και ηχοχρωματική της πληρότητα: εντούτοις, η ατελής κατάληξη του μ. 85 στον φθόγγο λα (στην τρίτη της συγχορδίας της τονικής) υποχρεώνει τον Mozart να προσθέσει μετά την επανάληψη της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* μια μικρή *coda* στα μ. 86-91, στο πλαίσιο της οποίας επαναλαμβάνεται αρκετές φορές η προηγούμενη πτωτική διαδικασία με μια τάση εξάλειψης των γνωστών φιγούρων (πρβλ. μ. 87 με 85) υπέρ της επικράτησης νέου καταληκτικού υλικού.⁹³³

Την ίδια περίπου περίοδο, ο Mozart συνέθεσε δύο σονάτες για πιάνο – 4 χέρια με αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας. Η πρώτη από αυτές, η *σονάτα σε Ρε-μείζονα* KV 123a / 381 του 1772, περιλαμβάνει συγκεκριμένως ένα Andante σε Σολ-μείζονα αρκετά απλής κατασκευαστικής λογικής.⁹³⁴ Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται ως δεκαεξάμετρη περίοδος (πτώσεις στην δεσπόζουσα και την τονική, στα μ. 8 και 16

⁹³⁰ Πρβλ. πρωτίστως Finscher (“Zur Coda bei Mozart”, ό.π., σ. 89) και δευτερευόντως Weising (ό.π., σ. 177) και Smyth (“»Balanced Interruption«...”, ό.π., σ. 86).

⁹³¹ Ως προς την τριμερή μορφή σονάτας του αργού αυτού μέρους, πρβλ. Weising, ό.π., σ. 177.

⁹³² Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 177.

⁹³³ Πρβλ. ιδίως Finscher, “Zur Coda bei Mozart”, ό.π., σ. 89· απλή αναφορά στην προσθήκη *coda* γίνεται επίσης από τον Weising, ό.π., σ. 177.

⁹³⁴ Πρβλ. σχετικά: Hanns Dennerlein, *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1951, σ. 61· Weising, ό.π., σ. 174· Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis (Ein Handbuch)*, Bärenreiter, Kassel – Basel – London – New York – Prag 1995, σ. 225.

αντιστοιχώς), ενώ το υλικό του χρησιμεύει περαιτέρω και στην μικρή μετάβαση των μ. 17-20 που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα: το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα, εξ άλλου, συνίσταται σε μια εξάμετρη μελωδική ιδέα στα μ. 21-26, που επαναλαμβάνεται αμέσως μετά (στα μ. 27-32) σε χαμηλότερη ηχητική περιοχή, με την υπέρθεση μιας “αντιμελωδίας” δεκάτων-έκτων καθώς και μιας επιπρόσθετης πτωτικής κατάληξης στο μ. 33. Η ενότητα της *επεξεργασίας* είναι τελείως επουσιώδης: στα μ. 34-37 παρουσιάζεται μια νέα τετράμετρη ιδέα επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας μόνο στην υψηλή ηχητική περιοχή, η οποία αμέσως μετά μεταφέρεται απλώς στην χαμηλή περιοχή του οργάνου στα μ. 38-41.⁹³⁵ Τέλος, η *επανεκθεση* ξεκινά στα μ. 42-57 με πλήρη επαναφορά του κυρίου θέματος και ολοκληρώνεται φυσιολογικά με την μεταφορά του πλαγίου θέματος στα μ. 66-78: η μόνη τροποποίηση επομένως εντοπίζεται στο μεταβατικό τμήμα της τρίτης μακροδομικής ενότητας (στα μ. 58-65), το οποίο δεν αντιστοιχεί σε εκείνο της *εκθέσεως*, παρ’ ότι βασίζεται εκ νέου σε μοτίβα του κυρίου θέματος: είναι λοιπόν προφανές ότι ο Mozart επέλεξε εδώ να αντικαταστήσει τα μ. 17-20 με ένα νέο δομικό μέλος παρεμφερούς περιεχομένου και λειτουργίας, το οποίο πάντως είναι διπλάσιο σε έκταση και πλουσιότερο σε αρμονική κίνηση.⁹³⁶

Το Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας για πιάνο – 4 χέρια σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 186c / 358, εξ άλλου, γράφηκε μεν κατά τα έτη 1773-1774, αλλά η μόνη ουσιαστική του διαφορά από τα δομικά χαρακτηριστικά του προαναφερόμενου αργού μέρους έγκειται στην προσθήκη μιας μικρής *coda* μετά την δεύτερη μακροδομική επανάληψη.⁹³⁷ Εν προκειμένω, το κύριο θέμα συνίσταται σε ένα οκτάμετρο τμήμα που καταλήγει στην δεσπόζουσα και το οποίο από κοινού με την μετάβαση των μ. 9-16 διαμορφώνει μια ευρύτερη περίοδο, στο πλαίσιο της οποίας όμως είναι σαφές ότι έχει ήδη συντελεσθεί η μετατροπία προς την Σι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 13-16), γεγονός άλλωστε που επιτρέπει την μετέπειτα εμφάνιση τόσο του πλαγίου θέματος στα μ. 17-24, όσο και μιας σύντομης κατακλείδας στα μ. 24-26 (σε επικάλυψη με το πλάγιο θέμα και με ένα μικρό συνδετικό πέρασμα στο τέλος της). Νέο μελωδικό υλικό παρουσιάζεται όμως και μετά την διπλή διαστολή, πρώτα στην φα-ελάσσονα (στα μ. 27-28) και έπειτα στην Μι-ύφεση-μείζονα εν είδει αλυσίδος (στα μ. 29-30), με τελικό στόχο δύο μισές πτώσεις στα μ. 31-32 και 33-34 της σύντομης αυτής *επεξεργασίας*.⁹³⁸ Στην *επανεκθεση*, εξ άλλου, το κύριο θέμα επανέρχεται αμετάβλητο στα μ. 35-42, όπως και η έναρξη της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 43-46 με 9-12), αν και στην συνέχεια η συμμετρική περιοδική δομή του πρώτου “ημίσεως” της *εκθέσεως* αίρεται εξαιτίας της παρηλλαγμένης επαναφοράς των μ. 13-16 όχι μόνον στα μ. 47-50 – όπου σημειώνεται τονική παρέκκλιση προς την φα-ελάσσονα – αλλά και στα μ. 51-54, τα οποία καταλήγουν σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα.⁹³⁹ Ως εκ τούτου, το πλάγιο θέμα και η κατακλείδα επανεκτίθενται στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 55-62 και 62-64, ενώ η *coda* επαναλαμβάνει αρχικά το συνδετικό πέρασμα του μ. 64 στο μ. 65 και ακολούθως παρουσιάζει μια νέα καταληκτική ιδέα στα μ. 66-69.

Σύμφωνα με τα χρονολογικά δεδομένα της νεώτερης έρευνας, το *κοντσέρτο για βιολί σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 207, η σύνθεση του οποίου τοποθετείται πλέον τον Απρίλιο του 1773, είναι το παλαιότερο σωζόμενο πρωτότυπο έργο του Mozart στο είδος του κοντσέρτου. Το Adagio του σε Μι-ύφεση-μείζονα πραγματώνεται σύμφωνα με τους όρους της τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου, ξεκινώντας από ένα σημαντικής εκτάσεως εναρκτήριο

⁹³⁵ Δεν αντιλαμβάνομαι σε τί ακριβώς έγκειται η “ανάμνηση του πλαγίου θέματος” που ανακαλύπτει εδώ ο Dennerlein, ό.π., σ. 61.

⁹³⁶ Πρβλ. εν μέρει τις επισημάνσεις του Dennerlein (ό.π., σ. 61), με την επιφύλαξη της εσφαλμένης ερμηνείας των μ. 17-20 ως αρχικού τμήματος του πλαγίου θέματος στην *έκθεση* και την *επανεκθεση*.

⁹³⁷ Πρβλ. Dennerlein, ό.π., σ. 62· Weising, ό.π., σ. 177· Neubacher, ό.π., σ. 144· Rampe, ό.π., σ. 227.

⁹³⁸ Πρβλ. Dennerlein (ό.π., σ. 62) και Weising (ό.π., σ. 177).

⁹³⁹ Στην διεύρυνση αυτή αναφέρεται και ο Dennerlein (ό.π., σ. 62), με την μόνη διαφορά ότι την καταλογίζει στο κύριο θέμα, αφού ο ίδιος δεν διακρίνει μεταβατικό τμήμα ούτε στην *έκθεση* αλλά ούτε και στην *επανεκθεση*.

ritornello με πολλές διαφορετικές θεματικές ιδέες, ο λειτουργικός ρόλος των οποίων αποσαφηνίζεται πάντως μόνο στην εξέλιξη του κομματιού. Σε πρώτη λοιπόν φάση μπορούμε εδώ να διακρίνουμε ουδέτερα πέντε ιδέες, στα μ. 1-5, 6-9, 10-13, 14-18 και 19-21, όλες παρατιθέμενες στην αρχική τονικότητα και με την τελευταία να φθάνει σε τέλεια πτώση-τομή στο μ. 21.⁹⁴⁰ Η σολιστική *έκθεση*, εντούτοις, ανοίγει με μια ακόμη νέα ιδέα στα μ. 22-28, η οποία δίνει μεν την εντύπωση ενός πολύ ελεύθερου αναπτύγματος της πρώτης ορχηστρικής ιδέας (πρβλ. το αρμονικό υπόβαθρο των μ. 22-26 με των μ. 1-5 καθώς και τις συνοδευτικές φιγούρες δεκάτων-έκτων στα μ. 27-28), αλλά εν τέλει δεν αντικαθιστά το αρχικό ορχηστρικό πεντάμετρο, που με την επανεμφάνισή του στα μ. 29-33 επιβεβαιώνει τον ρόλο του ως κύριας θεματικής ιδέας στο πλαίσιο μιας ευρύτερης θεματικής ομάδος. Η μετάβαση προς την Σι-ύφεση-μείζονα συντελείται με συνοπτικές διαδικασίες – και νέο μοτιβικό υλικό – στα μ. 34-35, προκειμένου έπειτα να παρουσιασθεί στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα το υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος, το οποίο συνίσταται αφ’ ενός μεν σε μια νέα οκτάμετρη περιοδική ιδέα (με ένα εισαγωγικό μέτρο) στα μ. 36-44 και αφ’ ετέρου στην σολιστική ανάπτυξη σε ευρεία έκταση της τέταρτης ιδέας του εναρκτήριου ritornello στα μ. 45-57 (πρβλ. μ. 45-47 με 14-16 και μ. 50-51 με 17).⁹⁴¹ Στην συνέχεια, σε ρόλο κατακλείδας της *εκθέσεως* εμφανίζεται στα μ. 58-64 το δεύτερο ritornello, όπου ουσιαστικά η δεύτερη και η πέμπτη ορχηστρική ιδέα μεταφέρονται με επουσιώδεις μόνον αλλαγές στην Σι-ύφεση-μείζονα (πρβλ. μ. 58-61 με 6-9 και μ. 62-64 με 19-21).⁹⁴² Κατά συνέπειαν, μέχρι στιγμής έχουν επανεμφανισθεί οι τέσσερις από τις πέντε ιδέες του εναρκτήριου ritornello και παράλληλα τουλάχιστον δύο – εκτενείς – νέες σολιστικές ιδέες. Η δεύτερη μάλιστα εξ αυτών (δηλαδή η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα της *εκθέσεως*) συνιστά το μοναδικό στοιχείο που προσφέρεται προς ανάπτυξη στο πλαίσιο της σολιστικής *επεξεργασίας*: συγκεκριμένα, η πρώτη τετράμετρη φράση της (μ. 37-40) παραλλάσσεται μελωδικά στα μ. 65-68 παραμένοντας στην Σι-ύφεση-μείζονα, κατόπιν αλυσιδοποιείται στα μ. 69-72 στην σχετική ντο-ελάσσονα και τελικά εξυφαίνεται με μεγαλύτερη ελευθερία στα μ. 73-76 στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας, όπου ακολούθως παρατίθεται και το τετράμετρο 41-44 στα μ. 77-80.⁹⁴³

Με την μισή λοιπόν πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα μπορεί πλέον να ξεκινήσει η τρίτη σολιστική ενότητα της *επανεκθέσεως*, η οποία είναι και αποκαλυπτική του συνόλου των δομικών επιλογών στο αργό αυτό μέρος. Κατ’ αρχάς, στα μ. 81-85 επανεκτίθεται η “δεύτερη” κύρια ιδέα ακριβώς με την μορφή που είχε στα μ. 29-33 της *εκθέσεως*, ενώ στα μ. 86-88 ακολουθεί αρκετά τροποποιημένη (και ελαφρώς διευρυμένη) η μετάβαση των μ. 34-35. Αντιθέτως, η σολιστική ιδέα με την οποία είχε ξεκινήσει η *έκθεση* (μ. 22-28) δεν υφίσταται πλέον πουθενά, γεγονός που ενισχύει αναδρομικά την θεώρησή της ως ενός θεματικού παραγώγου της κατ’ εξοχήν κύριας – ορχηστρικής και σολιστικής – ιδέας των μ. 1-5 ή 29-33!⁹⁴⁴ Στην συνέχεια, στα μ. 89-96 την θέση της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας καταλαμβάνει παραδόξως η τρίτη ιδέα του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. μ. 89-92 με 10-13) και μια σολιστική ερμηνεία της ίδιας (στα μ. 93-96), ενώ στα μ. 97-105 ακολουθεί η

⁹⁴⁰ Ο Weising (ό.π., σ. 18 και 28), αντιθέτως, σπεύδει να χαρακτηρίσει τις δύο πρώτες ως κύριες, την τρίτη ως μεταβατική και τις δύο τελευταίες (τις οποίες μάλιστα διασπά περαιτέρω σε τρεις) ως καταληκτικές. Στην πορεία της ανάλυσης του αργού αυτού μέρους θα διαπιστωθεί πόσο ανεδαφική είναι η προτεινόμενη θεώρηση.

⁹⁴¹ Η αναλυτική προσέγγιση του Weising (ό.π., σ. 18, 28-29 και 36) για την *έκθεση* προσδίδει αρχικά με σαφήνεια στα μ. 22-28 την λειτουργία μιας εμβόλιμης “είσοδου του σολίστα” και στα μ. 29-36 τον ρόλο του κυρίου θέματος, έστω και με νέα εξέλιξη από ένα σημείο και έπειτα, αλλά σε ό,τι αφορά στα ακόλουθα μ. 36-57 ο συγγραφέας χάνεται σε έναν κυκεώνα “πλαγίων”, “μεταβατικών” και “καταληκτικών” ιδεών και μάλιστα σε μια διαδοχή τέτοια, από την οποία εν τέλει δεν βγαίνει κανένα νόημα.

⁹⁴² Πρβλ. – αν και με ορισμένες επιφυλάξεις – Weising, ό.π., σ. 18 και 30.

⁹⁴³ Ο Weising (ό.π., σ. 18 και 30) ισχυρίζεται ότι στην έναρξη της *επεξεργασίας* το μοτιβικό υλικό συνδέεται και με αυτό που ο ίδιος θεωρεί κύριο θέμα στα μ. 6-9 του εναρκτήριου ritornello· οι λοιπές επισημάνσεις του, πάντως, είναι σε γενικές γραμμές ορθές.

⁹⁴⁴ Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 18 και 31), για τον οποίον βεβαίως η “είσοδος του σολίστα” στην *έκθεση* αυτοδικαίως παραλείπεται από την *επανεκθεση*.

επανεκθεση της δεύτερης πλάγιας ιδέας σε συνοπτικότερη εκδοχή, η οποία μάλιστα συνδυάζει την δομή των “ορχηστρικών” μ. 14-18 στα μ. 97-101 (αντί των παρεμφερών “σολιστικών” μ. 45-53) με τα αμιγώς “σολιστικά” μ. 54-57 στα μ. 102-105. Καθίσταται επομένως φανερό ότι ο Mozart κατασκευάζει συνολικά την επανεκθέσή του κατά το πρότυπο του εναρκτήριου *ritornello* μάλλον παρά της σολιστικής εκθέσεως, τα ιδιαίτερα θεματικά στοιχεία της οποίας τείνουν πλέον να εξαλειφθούν (αν εξαιρέσει κανείς το σχεδόν επουσιώδες υλικό των μ. 34-35 και 54-57),⁹⁴⁵ είτε επειδή συνιστούν παράγωγα των “ορχηστρικών” ιδεών (μ. 22-28 αλλά και μ. 45-53), είτε λόγω της “εξάντλησής” τους στην επεξεργασία (μ. 36-44). Η εντυπωσιακή αυτή δομική κατασκευή ολοκληρώνεται με το καταληκτικό *ritornello* των μ. 106-116, που διαθέτει διπλή λειτουργία: αφ’ ενός μεν προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας (με ένα παράλλαγμα της πέμπτης ορχηστρικής ιδέας των μ. 19-21 στα μ. 106-109) και αφ’ ετέρου κατακλείδας της επανεκθέσεως (πρβλ. μ. 110-116 με 58-64).⁹⁴⁶ Στο τέλος λοιπόν του αργού αυτού μέρους όλα έχουν πλέον αποσαφηνισθεί: α) από τις πέντε ιδέες του εναρκτήριου *ritornello* η πρώτη (μ. 1-5) συνιστά το κύριο θέμα, η τρίτη και η τέταρτη (μ. 10-13 και 14-18) ανήκουν στην πλάγια θεματική ομάδα, ενώ η δεύτερη – παραδόξως – και η πέμπτη (μ. 6-9 και 19-21) διαμορφώνουν τα υπόλοιπα δύο *ritornelli* με καταληκτική λειτουργία· και β) στην έκθεση, νέες σολιστικές ιδέες ή παραλλάγματα του υλικού του εναρκτήριου *ritornello* εκτοπίζουν εν μέρει ή εξ ολοκλήρου τις αρχικές ορχηστρικές ιδέες, οι οποίες όμως αποκαθίστανται πλήρως στην επανεκθεση, εις βάρος του “πλεονάζοντος” σολιστικού υλικού που εξαλείφεται.

Λίγους μήνες αργότερα όμως, στα τέλη του 1773, ο Mozart, γράφοντας το *κοντσέρτο για πιάνο σε Ρε-μείζονα* KV 175 και συγκεκριμένως το *Andante ma un poco adagio* σε Σολ-μείζονα, αντιμετωπίζει πλέον το ζήτημα της ίδιας αυτής τριμερούς μακροδομικής κατασκευής κατά τρόπον λιγότερο πειραματικό ή εξεζητημένο.⁹⁴⁷ Αυτό φαίνεται κατ’ αρχάς από το γεγονός ότι το εναρκτήριο *ritornello* συνίσταται σε τρία θεματικά στοιχεία (στα μ. 1-7, 8-16 και 17-22), από τα οποία τα δύο πρώτα λειτουργούν κατόπιν σαφέστατα ως κύριο και πλάγιο θεματικό υλικό της εκθέσεως και της επανεκθέσεως, ενώ το τελευταίο χρησιμεύει γενικότερα ως καταληκτικό – μικροδομικό και μακροδομικό – υλικό.⁹⁴⁸ Η σολιστική έκθεση ανοίγει στα μ. 23-28 με μια ελαφρώς συνεπτυγμένη παραλλαγή του κυρίου θέματος του *ritornello* (πρβλ.

⁹⁴⁵ Παρά τις ασάφειες της θεώρησής του, ο Weising (ό.π., σ. 18, 31 και 59) επισημαίνει ομοίως τον μεγαλύτερο βαθμό εξάρτησης της επανεκθέσεως από το εναρκτήριο *ritornello* παρά από την έκθεση. Το γεγονός αυτό φαίνεται μάλιστα να αποδεικνύει την ορθότητα της θεωρίας της “διπλής εκθέσεως” στην μορφή του κοντσέρτου, δηλαδή της λειτουργίας του εναρκτήριου *ritornello* ως “πρώτης (ορχηστρικής) εκθέσεως” που από κοινού με την “δεύτερη (σολιστική) έκθεση” μπορεί να διαμορφώσει κατά το μάλλον ή ήττον την δομή της τελικής (κοινής) επανεκθέσεως. Τα πράγματα όμως δεν είναι τόσο απλά: από την στιγμή που η θεωρία της “διπλής εκθέσεως” αδιαφορεί επιδεικτικά για την αρμονική σταθερότητα της υποτιθέμενης “πρώτης εκθέσεως” και ασχολείται αποκλειστικά με την θεματική της συνιστώσα, είναι μια κακή θεωρία που δεν αποδεικνύει τίποτε απολύτως! Το “πλεονέκτημά” της, εν προκειμένω, αναδεικνύεται μόνο σε σχέση με μια άλλη, εξίσου κακή θεώρηση του εναρκτήριου *ritornello* ως “ορχηστρικής εισαγωγής”, δηλαδή ως ενός επιπρόσθετου δομικού τμήματος στον βασικό κορμό της σονάτας που δεν αλληλεπιδρά με τις κύριες μακροδομικές ενότητες, παρά μόνον αντλεί από αυτές θεματικό υλικό. Στην πραγματικότητα όμως, όλα τα *ritornelli* (και δη το εκτενέστερο εναρκτήριο) αποτελούν συστατικά δομικά μέλη των σύνθετων δομικών τύπων σονάτας κοντσέρτου και ως τέτοια έχουν βεβαίως κάθε δυνατότητα αλληλεπίδρασης με τις σολιστικές ενότητες, οι οποίες παράλληλα εκπληρώνουν τους θεμελιώδεις αρμονικούς όρους της σονάτας.

⁹⁴⁶ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 18 και 32.

⁹⁴⁷ Ως προς την πραγμάτωση της τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου στην δεδομένη περίπτωση σημειώνεται γενική ομοφωνία· βλ. σχετικά: Arthur Hutchings, *Les concertos pour piano de Mozart* (μτφρ. Odile Demange), Actes Sud, Paris 1991, σ. 47· Girdlestone, ό.π., σ. 80· Hans Tischler, *Eine Form-Analyse von Mozarts Klavierkonzerten*, Institut für Mittelalterliche Musikforschung (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 10), Koninklijke Van Gorcum & Comp., Assen 1966, σ. 9· Weising, ό.π., σ. 74· Brück, ό.π., σ. 24· Roeder, ό.π., σ. 125· Karol Berger, “Mozart’s Concerto Andante Punctuation Form”, στο: Konrad Küster – Elisabeth Föhrenbach (επιμ.), *Mozart-Jahrbuch 1998*, Bärenreiter, Kassel 2000, σ. 119.

⁹⁴⁸ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 9), Brück (ό.π., σ. 24-26) και Berger (ό.π., σ. 135 και 136). Ο Weising (ό.π., σ. 74), αντιθέτως, συμπεριλαμβάνει εσφαλμένως και τα μ. 13-17 στα καταληκτικά θεματικά στοιχεία του κομματιού.

μ. 23-27 με 1-5 και μ. 28 με 6-7) και η τελική πτώση στην Σολ-μείζονα ενισχύεται περαιτέρω από μια ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 29-30 που συνίσταται στο δίμετρο 17-18 του εναρκτήριου ritornello.⁹⁴⁹ Στην συνέχεια παρουσιάζεται νέο θεματικό υλικό για τις ανάγκες ενός μεταβατικού τμήματος στα μ. 31-38 (με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα), ενώ στην Ρε-μείζονα ακολουθεί ένα ανάπτυγμα του πλαγίου θέματος του ritornello (στα μ. 39-55), που περιλαμβάνει ορχηστρικές παρεμβολές (μ. 39-40 = μ. 8-9 καθώς και μ. 43-44 = μ. 10-11), πιανιστικές αναγωγές-παραλλαγές του πρωτότυπου ορχηστρικού υλικού (πρβλ. τα μ. 41-42 με τα 8-9, τα μ. 45-47 με τα 10-12, αλλά και τα μ. 48-51 με τα 13-16) καθώς και νέα σολιστικά “περάσματα” (στα μ. 52-55).⁹⁵⁰ Έτσι, φθάνουμε στο δεύτερο ritornello των μ. 56-60, το οποίο επέχει θέση κατακλείδας της *εκθέσεως* και επενδύεται θεματικά με νέες φιγούρες στα μ. 56-58, οι οποίες πάντως στα μ. 59-60 καταλήγουν στο γνώριμο καταληκτικό δίμετρο 17-18 σε μεταφορά στην Ρε-μείζονα.⁹⁵¹ Η *επεξεργασία* των μ. 61-70, εξ άλλου, συνίσταται μόνο σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας που προετοιμάζει την επερχόμενη *επανεκθεση*,⁹⁵² αν και η πεντάμετρη πιανιστική ιδέα των μ. 61-65 – που αμέσως μετά επαναλαμβάνεται από την ορχήστρα στα μ. 66-70,⁹⁵³ εν είδει ενός τρίτου ritornello – εμπεριέχει ορισμένες έμμεσες αναφορές σε γνώριμα στοιχεία (πρβλ. τα μελωδικά κατιόντα πηδήματα των μ. 62-63 με εκείνο του μ. 14 καθώς και την πιανιστική γραφή των μ. 61-65 προς την ανάλογη των μεταβατικών μ. 35-38).⁹⁵⁴ Στην *επανεκθεση*, τώρα, το κύριο θέμα επιστρέφει αυτούσιο στην σολιστική του εκδοχή στα μ. 71-78 (πρβλ. μ. 23-30), η μετάβαση στρέφεται αρχικά προς την υποδεσπόζουσα στα μ. 79-82 (πρβλ. μ. 31-34) και από εκεί επαναπροσεγγίζει έπειτα την αρχική τονικότητα με μια μικρή εσωτερική διεύρυνση (πρβλ. μ. 83-84 και 85-86 με 35-36 καθώς και μ. 87-88 με 37-38), ενώ ολόκληρο το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* μεταφέρεται ουσιαστικά αμετάβλητο στην Σολ-μείζονα στα μ. 89-105.⁹⁵⁵ Το καταληκτικό ritornello, τέλος, εκπληρώνει δύο δομικές λειτουργίες σε σχετικώς ευρεία έκταση: στα μ. 106-110 η προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας πραγματώνεται με ένα ανάπτυγμα του νέου υλικού του δεύτερου ritornello (πρβλ. μ. 106-107 με 56-57),⁹⁵⁶ ενώ για την κατακλείδα της *επανεκθέσεως* (μ. 111-119) ο Mozart επαναφέρει αυτούσια τα μ. 10-12 αλλά και τα μ. 17-22 του εναρκτήριου ritornello⁹⁵⁷ – τα οποία σε αυτό το σημείο πλέον αποκαλύπτουν πλήρως την καταληκτική τους λειτουργία σε επίπεδο μακροδομής, ενόσω με τις σποραδικές παρεμβολές του διμέτρου 17-18 στα μ. 29-30, 59-60 και 77-78⁹⁵⁸ ο ίδιος ρόλος είχε ουσιαστικά εκδηλωθεί μόνο σε “τοπικά” συμφραζόμενα (ολοκλήρωση του κυρίου θέματος στις δύο εξωτερικές ενότητες καθώς και της κατακλείδας της *εκθέσεως*).

Η περίπτωση του Andante ma adagio σε Φα-μείζονα του *κοντσέρτου για φαγγόττο σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 186e / 191 του 1774 βρίσκεται κάπου στο μέσο των δύο προαναφερόμενων πραγματώσεων του τριμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου, δεδομένου του ότι το εναρκτήριο ritornello εμφανίζεται ιδιαίτερος λειψό σε θεματικά περιεχόμενα, παράλληλα όμως η *επανεκθεση* διαφοροποιείται σημαντικά και ποικιλοτρόπως σε σχέση με

⁹⁴⁹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 74 και 85-86. Τουναντίον, ο Tischler (ό.π., σ. 9) τοποθετεί περιέργως την ορχηστρική παρεμβολή των μ. 29-30 στην έναρξη του ακόλουθου μεταβατικού τμήματος.

⁹⁵⁰ Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 9· Weising, ό.π., σ. 74, 85, 86 και 107.

⁹⁵¹ Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 9· Weising, ό.π., σ. 74 και 87· Brück, ό.π., σ. 26· Berger, ό.π., σ. 136.

⁹⁵² Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 80· Roeder, ό.π., σ. 126· Berger, ό.π., σ. 135.

⁹⁵³ Πρβλ. Robert D. Levin, “Mozart’s Keyboard Concertos”, στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 354.

⁹⁵⁴ Την σχέση αυτή του θεματικού υλικού της *επεξεργασίας* προς το υλικό του δεύτερου τετραμέτρου της μεταβάσεως της *εκθέσεως* υποδεικνύουν επίσης οι Tischler (ό.π., σ. 9) και Weising (ό.π., σ. 74, 107 και ιδίως 87).

⁹⁵⁵ Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 9· Weising, ό.π., σ. 74 και 88-89.

⁹⁵⁶ Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 9· Weising, ό.π., σ. 74 και 89· Brück, ό.π., σ. 26.

⁹⁵⁷ Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 9· Weising, ό.π., σ. 74, 89 και 107· Brück, ό.π., σ. 27· Berger, ό.π., σ. 136.

⁹⁵⁸ Πρβλ. και την σχετική επισήμανση του Weising, ό.π., σ. 107.

την *έκθεση*. Από τα έξι μέτρα του εναρκτήριου *ritornello* τα δύο πρώτα συνιστούν την αρχική φράση του κυρίου θέματος,⁹⁵⁹ η οποία μάλιστα διαθέτει σημαντική αυτονομία που της επιτρέπει να εμφανίζεται κατά κανόνα χωρίς την μελωδική της εξέλιξη στα μ. 3-5· η κατάληξη στην δεσπόζουσα στο μ. 6, εξ άλλου, συνδέεται με την έναρξη της σολιστικής *εκθέσεως* με μια φιγούρα τετάρτων, η οποία επανεμφανίζεται στην πορεία του κομματιού ως ένα σύντομο – συνδετικό είτε καταληκτικό – ορχηστρικό μοτίβο. Στην *έκθεση*, τώρα, το κύριο θέμα ανοίγει με την παράθεση της μελωδίας των μ. 1-2 από το φαγγόττο στα μ. 7-8, ολοκληρώνεται όμως με μια νέα δίμετρη φράση στα μ. 9-10· καινούργια, επίσης, είναι τα θεματικά περιεχόμενα τόσο της μεταβάσεως των μ. 11-12 (που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα), όσο και της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα στα μ. 13-16a και 16b-20a.⁹⁶⁰ Αντιθέτως, το δεύτερο *ritornello* επικυρώνει (ως κατακλείδα της *εκθέσεως*) την δευτερεύουσα τονικότητα με μια συνεπτυγμένη εκδοχή του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 20b-21⁹⁶¹ και ακολούθως δημιουργεί ένα συνδετικό πέρασμα προς την *επεξεργασία* με ανάκληση της φιγούρας του μ. 6 στο μ. 22. Η μεσαία αυτή σολιστική ενότητα έχει μικρή έκταση (μ. 23-26) και θεματικό υλικό που μόνον αμυδρά παραπέμπει σε ανάπτυξη συγκεκριμένων μοτιβικών περιεχομένων της *εκθέσεως*.⁹⁶² από την άλλη πλευρά βέβαια, η αρμονική της πορεία προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας ακολουθεί έναν κύκλο πεμπτών και καταλήγει σε μια σύντομη ορχηστρική παρεμβολή στο μ. 26b, με την χαρακτηριστική φιγούρα του μ. 6 σε ρυθμική σμίκρυνση να προαναγγέλλει εδώ την έναρξη μιας νέας μακροδομικής ενότητας.⁹⁶³ Πράγματι, η *επανεκθεση* ξεκινά στο μ. 27 με το αρχικό μέτρο του εναρκτήριου *ritornello* σε ρόλο “τριπλής επαναφοράς” (τρίτο *ritornello*)⁹⁶⁴ και συνεχίζεται στα μ. 28-33 με ανάμειξη των βασικών “σολιστικών” (πρβλ. μ. 28-29 με 7-8 και μ. 32-33 με 9-10) και “ορχηστρικών” συστατικών (πρβλ. μ. 30-31 με 3-4) του κυρίου θέματος σε μια τελική – πληρέστερη όλων – εκδοχή του.⁹⁶⁵ Επιπλέον, τόσο το υλικό της μεταβάσεως όσο και των πλαγίων θεματικών ιδεών αναπτύσσεται σε μεγαλύτερη έκταση στην τρίτη αυτή ενότητα: συγκεκριμένα, το μ. 11 παρατίθεται κατ’ αρχάς στο μ. 34, αλλά αλυσιδοποιείται στα μ. 35 και 36 πριν την επαναφορά του πτωτικού μ. 12 στο μ. 37 της μεταβάσεως· η πρώτη πλάγια ιδέα μεταφέρεται κατόπιν στην Φα-μείζονα χωρίς αλλαγές στα μ. 38-41a, πλην όμως η πτωτική της κατάληξη διπλασιάζεται σε παραλλαγή στα μ. 41b-42a· και τέλος, η δεύτερη πλάγια ιδέα διευρύνεται εσωτερικά στα μ. 45b-46 (πρβλ. αντιθέτως τα μ. 42b-45a με τα 16b-19a και το μ. 47 με τα 19b-20a).⁹⁶⁶ Η μετέπειτα ορχηστρική προετοιμασία για την αυτοσχέδια καντέντσα του σολίστα στα μ. 48-49 βασίζεται πάντως μόνο σε συνοδευτικές φιγούρες δεκάτων-έκτων, ενώ το καταληκτικό *ritornello* ολοκληρώνεται (λειτουργώντας και ως κατακλείδα της *επανεκθέσεως*) με μια συνοπτικότερη αναφορά στην δίμετρη αρχική φράση του κυρίου θέματος στο μ. 50 που συνδέεται άμεσα με την φιγούρα τετάρτων του μ. 6 στο μ. 51 (που προσλαμβάνει καταληκτική πλέον λειτουργία) και μια απέριτη κατάληξη στην συγχορδία της τονικής στο μ. 52.⁹⁶⁷

Το τέταρτο κοντσέρτο αυτής της περιόδου είναι το *concertone για δύο βιολιά σε Ντο-μείζονα* KV 186E / 190, γραμμένο επίσης το 1774, που περιλαμβάνει ένα *Andantino grazioso*

⁹⁵⁹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 68.

⁹⁶⁰ Πρβλ. μόνο εν μέρει τις σχετικές υποδείξεις του Weising, ό.π., σ. 68.

⁹⁶¹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 68 και 69.

⁹⁶² Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 68, καθώς επίσης Milan Turković, *Analytische Überlegungen zum klassischen Bläser-Konzert am Beispiel von Mozarts Fagott-Konzert KV 191*, Musikverlag Emil Katzschler (Schriften der Hochschule »Mozarteum« Salzburg, Bd. 7), München – Salzburg 1981, σ. 18.

⁹⁶³ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 68.

⁹⁶⁴ Πρβλ. Turković, ό.π., σ. 19. Ο Weising (ό.π., σ. 68), αντιθέτως, εντάσσει το μέτρο αυτό στο πλαίσιο της μεσαίας μακροδομικής ενότητας, πράγμα όμως παράλογο τόσο από αρμονικής όσο και από θεματικής πλευράς.

⁹⁶⁵ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 68 και 69.

⁹⁶⁶ Πρβλ. περίπου Weising, ό.π., σ. 68.

⁹⁶⁷ Ο Weising (ό.π., σ. 68), τουναντίον, εκλαμβάνει ως εντελώς νέα μοτιβικά στοιχεία εκείνα των μ. 48-49 αλλά και του μ. 50.

σε Φα-μείζονα σε διμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου.⁹⁶⁸ Το εναρκτήριο ritornello παρουσιάζει στην αρχική τονικότητα ένα κύριο θέμα με κατάληξη στην δεσπόζουσα (στα μ. 1-13), δύο πλάγιες θεματικές ιδέες (στα μ. 14-22 και 23-26) καθώς και δύο ακόμη θεματικά στοιχεία (στα μ. 27-29 και 30-32), ο ρόλος των οποίων θα αποκαλυφθεί παρακάτω.⁹⁶⁹ Με την έναρξη πάντως της *εκθέσεως*, ο Mozart εισάγει το πρώτο σόλο βιολί με μια νέα κύρια θεματική ιδέα στα μ. 33-36, ενώ το ορχηστρικό κύριο θέμα εμφανίζεται αποσπασματικά στα μ. 37-39 (πρβλ. μ. 2-4), διατηρώντας εντούτοις τον ορχηστρικό του χαρακτήρα στο πλαίσιο μιας κύριας θεματικής ομάδος!⁹⁷⁰ Η ίδια αντιπαράθεση solo – tutti πραγματώνεται μάλιστα και ανάμεσα στα μ. 40-46 (όπου το δεύτερο σόλο βιολί προεκτείνει την ιδέα που εισήγαγε νωρίτερα το πρώτο) και 47-52 (πρβλ. περίπου μ. 2-3, 6-7 ή 10-11 και 12-13), προσλαμβάνοντας όμως μεταβατική πλέον λειτουργία,⁹⁷¹ η οποία και επεκτείνεται (σε επικάλυψη) στα μ. 52-63 με την ανάκληση των φιγούρων των μ. 30-31 από τα δύο σολιστικά βιολιά στα μ. 53 και 55 αλλά και με νέα σολιστικά περάσματα στο πρώτο όμποε (μ. 56-59) και στο πρώτο σόλο βιολί (μ. 60-63).⁹⁷² Έχοντας λοιπόν εμφανισθεί ήδη από το μ. 47, η δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος εδραιώνεται πλέον με την πλάγια θεματική ομάδα των μ. 64-86 (πρβλ. μ. 64-76 με 14-26, ενώ η προέκταση της δεύτερης ιδέας στα μ. 77-79 και τα σολιστικά περάσματα των μ. 80-86 συνιστούν νέο υλικό) και επικυρώνεται οριστικά με το δεύτερο ritornello των μ. 87-94, το οποίο λειτουργεί προφανώς ως κατακλείδα της *εκθέσεως*, συνδέοντας μάλιστα εντός του νέο θεματικό υλικό (στα μ. 87-91) με την ιδέα των μ. 30-31 στα μ. 92-93.⁹⁷³ Η δεύτερη σολιστική ενότητα ανοίγει σε επικάλυψη με το ritornello αυτό στα μ. 94-97 μεταφέροντας το σολιστικό κύριο θέμα των μ. 33-36 στην Ντο-μείζονα· η “απάντηση”, δε, από την ορχήστρα (με την δική της κύρια θεματική ιδέα) έρχεται ελαφρώς διευρυμένη στα μ. 98-101, μετατρέποντας όμως από την ντο-ελάσσονα προς την σχετική ρε-ελάσσονα. Η αναπτυξιακή αυτή εναλλαγή του υλικού της κύριας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* εξελίσσεται από εκεί και ύστερα με τονικούς σταθμούς στην ρε-ελάσσονα (solo στα μ. 102-108 = μ. 40-46), στην λα-ελάσσονα (εμβόλιμο tutti στα μ. 109-111 = μ. 10-12) αλλά και στην Φα-μείζονα (solo στα μ. 112-115 = μ. 33-36· εμβόλιμο tutti στα μ. 116-119 = μ. 37-38 συν 51-52), ενώ στα μ. 119-124 και 134-139 μεταφέρονται τα περιεχόμενα της μεταβάσεως στην υπερκείμενη τετάρτη (πρβλ. μ. 52-57 και 58-63) και με την προσθήκη ενσωματωμένης ανάπτυξης στα μ. 125-133 (αλυσιδοποίηση των μ. 119-124 στην περιοχή της υποδεσπόζουσας και περαιτέρω μελωδική εξύφανση).⁹⁷⁴ Έτσι, στα μ. 140-162 επανεκτίθεται αναλλοίωτη στην αρχική τονικότητα η πλάγια θεματική ομάδα, όπως εξ άλλου και η κατακλείδα των μ. 87-94 επανέρχεται αυτούσια στην Φα-μείζονα στα μ. 185-192

⁹⁶⁸ Ο Weising (ό.π., σ. 67 και 69), μη δυνάμενος να βρει κάποια καλύτερη εξήγηση, αναφέρεται σε μια “τριμερή μορφή σονάτας χωρίς μεσαία ενότητα”, αναφερόμενος ειδικότερα σε “ορχηστρική” και “σολιστική έκθεση” καθώς και σε “επανεκθεση” κατά το πρότυπο της “εκθέσεως”!

⁹⁶⁹ Για τον Weising (ό.π., σ. 67), αντιθέτως, τα μ. 23-32 αντιστοιχούν στο σύνολό τους σε καταληκτικές ιδέες. Επιπροσθέτως, ο ίδιος (ό.π., σ. 68) παρατηρεί μια στενή μοτιβική συνάφεια μεταξύ του κυρίου και του πλαγίου θέματος των μ. 14-22, την οποία όμως προσωπικά αδυνατώ να διακρίνω.

⁹⁷⁰ Ο Weising (ό.π., σ. 67 και 69) παρατηρεί πολύ σωστά ότι η πρακτική της εισαγωγής μιας νέας σολιστικής ιδέας που έρχεται σε αντιπαράθεση με τις υφιστάμενες ορχηστρικές, πέραν της σπανιότητας της εφαρμογής της στις μορφές κοντσέρτου της κλασικής περιόδου, ανάγεται στην θεματική αυτονομία των τμημάτων tutti και solo του κοντσέρτου της περιόδου του μπαρόκ.

⁹⁷¹ Αυτό το κρίσιμο ζήτημα διαφεύγει της – πρωτίστως θεματικά προσανατολισμένης – ερμηνείας του Weising (ό.π., σ. 67), ο οποίος μοιραία εντάσσει και τα μ. 40-52 στην κύρια θεματική ομάδα.

⁹⁷² Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 67. Στον κατά διαστήματα σολιστικό ρόλο που ανατίθεται τόσο στο πρώτο όμποε όσο και σε ένα τσέλλο (βλ. παρακάτω, στα μ. 80-81 και 156-157) αναφέρεται επίσης ο Roeder, ό.π., σ. 126.

⁹⁷³ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 67 – είναι σαφές ότι τα σολιστικά περάσματα προς το τέλος της πλάγιας θεματικής ομάδος δεν συνιστούν καταληκτικό υλικό, λειτουργία που ανατίθεται μόνο στο δεύτερο ritornello, το οποίο με την σειρά του σε καμμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ως “μετάβαση”.

⁹⁷⁴ Στο σχετικό διάγραμμα του Weising (ό.π., σ. 67) παρουσιάζονται με αρκετή ακρίβεια οι θεματικές αυτές αντιστοιχίες του πρώτου “ημίσεως” της δεύτερης σολιστικής ενότητας προς την *έκθεση*, αλλά ερμηνεύονται ως επί το πλείστον κατά τρόπον εσφαλμένο.

(το μ. 192 αντιστοιχεί δομικά και λειτουργικά στο μ. 94, αλλά θεματικά ταυτίζεται με το μ. 32 του εναρκτήριου *ritornello*, δεδομένου του ότι εδώ δεν επικαλύπτεται πλέον με επόμενο δομικό τμήμα).⁹⁷⁵ Το καταληκτικό *ritornello*, εντούτοις, έχει ξεκινήσει ήδη από τα μ. 163-166 – όπου η προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας αξιοποιεί το μοναδικό εκείνο στοιχείο του εναρκτήριου *ritornello* (στα μ. 27-29) που δεν έτυχε καμμιάς εφαρμογής στις δύο εκτενείς σολιστικές ενότητες⁹⁷⁶ – και ενσωματώνει στην συνέχεια την πλήρως καταγεγραμμένη καντέντσα (μ. 167-184), στην οποία μάλιστα πέραν των δύο σολιστικών βιολιών μετέχουν το πρώτο όμποε και ένα σόλο βιολοντσέλλο!⁹⁷⁷ Εν κατακλείδι λοιπόν, διαπιστώνεται ότι σε αυτήν την εξαιρετικά εκτεταμένη σύνθεση οι κύριες και πλάγιες θεματικές ιδέες του εναρκτήριου *ritornello* βρίσκουν την ενδεδειγμένη θέση τους σε αμφοτέρες τις σολιστικές ενότητες (έστω και συνδυαζόμενες με νέες, “σολιστικές” ιδέες), ενώ στα δύο τελευταία θεματικά του στοιχεία επιφυλάσσεται ιδιαίτερος ρόλος: προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας για το ένα (μ. 27-29) και μεταβατικού αλλά και καταληκτικού – συγχρόνως – υλικού για το άλλο (μ. 30-32).

Τα πορίσματα που προκύπτουν από την εξέταση των αργών μερών σε μορφές σονάτας του πλούσιου οργανικού ρεπερτορίου της περιόδου 1769-1774 του Mozart μπορούν πλέον να συνοψισθούν στις ακόλουθες θέσεις:

α) Σε αντίθεση με τα πρώτα του έργα της δεκαετίας του 1760, από το 1770 και έπειτα ο Mozart στρέφεται αποφασιστικά προς τον τριμερή τύπο σονάτας, ανεξαρτήτως είδους είτε χρονικής συγκυρίας.⁹⁷⁸ Οι δύο μακροδομικές επαναλήψεις εφαρμόζονται στην συντριπτική πλειονότητα των σχετικών δειγμάτων, ενώ οι λιγοστές εξαιρέσεις αφορούν στα αργά μέρη ορισμένων συμφωνιών (επανάληψη μόνο της *εκθέσεως* στο αρχικό αργό μέρος της *συμφωνίας* KV 132 αλλά και της KV 134· καμμία επανάληψη στο αργό μέρος της KV 161a / 184) και φυσικά όλων των κοντσέρτων. Ο διμερής τύπος σονάτας, αντιθέτως, εφαρμόζεται σποραδικά στα είδη της συμφωνίας (KV 731 / 81 και KV 111b / 96), του κουαρτέττου εγχόρδων (KV 125b / 137 και KV 125c / 138) αλλά και του κοντσέρτου (KV 186E / 190),⁹⁷⁹ ενώ – πέραν της περιπτώσεως του κοντσέρτου – προβλέπεται πάντοτε η επανάληψη αμφοτέρων των μακροδομικών ενοτήτων. Τέλος, η εφαρμογή της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (και άνευ επαναλήψεων, βεβαίως) την περίοδο αυτή περιορίζεται αποκλειστικά σε πέντε αργά συμφωνικά μέρη των ετών 1770 και 1773.

β) Οι επιλογές του Mozart για τον αρμονικό σχεδιασμό της *εκθέσεως* παρουσιάζουν αρκετή ποικιλία. Στον μείζονα τρόπο, η διαδοχή τονικής – δεσπόζουσας είναι *απαρασάλευτη*⁹⁸⁰ ορισμένες φορές βέβαια, αυτή η πρώτη ενότητα ολοκληρώνεται με μια επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας, που μάλιστα σε μία μεμονωμένη περίπτωση (KV 133) οδηγεί και στην επανεμφάνισή της πριν την επανέναρξη της *εκθέσεως*! Στον ελάσσονα τρόπο, παρ’ ότι τα σχετικά δείγματα γραφής είναι πολύ λιγότερα σε ποσότητα από εκείνα σε μείζονα τρόπο, δίπλα στην επικρατούσα ακολουθία τονικής – μείζονος σχετικής, συναντάμε την εναλλακτική πρόοδο προς την ελάσσονα δεσπόζουσα (KV 171) καθώς και μία “έκθεση τριών τονικοτήτων” (KV 168) που συνδυάζει τα προαναφερθέντα τονικά κέντρα σε μια διαδρομή από την τονική προς την μείζονα σχετική και τελικά προς την ελάσσονα δεσπόζουσα. Παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο σπανίως λαμβάνουν χώραν σε μια *έκθεση*, αλλά παρ’ όλα αυτά μπορούν πλέον να εντάσσονται όχι μόνο στο ενδιάμεσο μεταβατικό τμήμα (KV 173dB /

⁹⁷⁵ Πρβλ. – με τις ήδη διατυπωθείσες επιφυλάξεις – Weising, *ό.π.*, σ. 67.

⁹⁷⁶ Πρβλ. Weising, *ό.π.*, σ. 67.

⁹⁷⁷ Πρβλ. Roeder, *ό.π.*, σ. 126.

⁹⁷⁸ Πρβλ. εν γένει Weising (*ό.π.*, σ. 173, 175 και 176) και ειδικά για το είδος της συμφωνίας Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, *ό.π.*, σ. 191).

⁹⁷⁹ Αλλά δεν εγκαταλείπεται οριστικώς κατά τα έτη 1772-1773, όπως ισχυρίζεται ο Weising, *ό.π.*, σ. 176.

⁹⁸⁰ Για συγκεκριμένες μεθόδους προσέγγισης της δευτερεύουσας τονικότητας στα έργα του Mozart αυτής της περιόδου, βλ. Seiffert, “»Absatzformeln«...”, *ό.π.*, σ. 132.

183) αλλά και στην πρώτη (KV 169) ή την δεύτερη τονική περιοχή (KV 157).⁹⁸¹ Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση της *εκθέσεως* του KV 169 ο Mozart πειραματίζεται περαιτέρω με μια επίφαση “εκθέσεως τριών τονικοτήτων” σε μείζονα τρόπο: στην πραγματικότητα βέβαια, η σχετική της ομώνυμης ελάσσονος που εισάγεται στην έναρξη της μεταβάσεως στρέφεται γρήγορα προς την ελάσσονα δεσπόζουσα (που τελικά οδηγεί στην προσδοκώμενη μείζονα δεσπόζουσα), με αποτέλεσμα να εκλαμβάνεται τελικά ως ενδιάμεση τονικοποίηση και όχι ως πλήρως επικυρωμένος τονικός σταθμός. Ως προς την θεματική διάσταση της *εκθέσεως*, η προτίμηση προς ένα ενιαίο κύριο θέμα (πολύ συχνά σε δομή προτάσεως ή περιόδου) είναι μεν συντριπτική αυτήν την περίοδο, όχι όμως και αποκλειστική, στον βαθμό που μια κύρια θεματική ομάδα εντοπίζεται πλέον σε μεμονωμένα αργά μέρη συμφωνιών αλλά και κοντσέρτων. Η προοδευτική διεύρυνση των μορφών επιβάλλει παράλληλα και την συχνότερη (σε σχέση με το παρελθόν) διαμόρφωση μιας πλάγιας θεματικής ομάδος, παρ’ ότι βεβαίως η ύπαρξη ενός μόνο πλαγίου θέματος είναι δύο φορές πιο συχνή.⁹⁸² Αντιστοίχως, η πιθανότητα εμφάνισης νέων μεταβατικών ιδεών ή ενός παραγώγου από το κύριο θέμα μεταβατικού τμήματος⁹⁸³ είναι διπλάσια σε σχέση με εκείνη μιας αδιαμεσολάβητης διασύνδεσης των δύο τονικών-θεματικών περιοχών· η διαμόρφωση μιας “τριμηματικής εκθέσεως” πάντως παραμένει και την περίοδο αυτή εξαιρετικά σπάνια. Παράλληλα, τουλάχιστον οι μισές από τις *εκθέσεις* των ετών 1769-1774 (ανεξαρτήτως δομικού προτύπου) ολοκληρώνονται με μια διακριτή καταληκτική ιδέα (ενίοτε όμως και με περισσότερες από μία)⁹⁸⁴ είτε με ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την επανέναρξη της *εκθέσεως* ή την έναρξη της *επεξεργασίας*. Τέλος, η πληθωρικότητα της μελωδικής εμπνεύσεως του Mozart αποδεικνύεται τελείως ασύμβατη με τις προδιαγραφές της “μονοθεματικότητας”, η οποία ως εκ τούτου καθίσταται ανιχνεύσιμη σε εξαιρετικές μόνο περιπτώσεις.

γ) Η ενότητα της *επεξεργασίας* στο ρεπερτόριο αυτής της περιόδου είναι κατά κανόνα αισθητά μικρότερη σε έκταση των δύο εξωτερικών και αρκετά συχνά προσλαμβάνει περισσότερο την λειτουργία ενός (σύντομου) μεταβατικού τμήματος προς την *επανεκθεση* παρά ενός πραγματικού πεδίου θεματικής ανάπτυξης και εκτενούς τονικής περιπλάνησης.⁹⁸⁵ Ο τύπος της μονομηματικής *επεξεργασίας* πραγματώνεται άλλωστε διπλάσιες φορές σε σχέση με εκείνον της διμηματικής, ενόσω ο τριμηματικός τύπος παραμένει κατ’ ουσίαν άγνωστος για τα αργά μέρη.⁹⁸⁶ Ενδεικτικό επίσης είναι το ότι στις μισές περίπου από τις εξετασθείσες *επεξεργασίες* κανένας ενδιάμεσος τονικός σταθμός δεν παγιώνεται μέχρι την οριστική κατάληξη στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.⁹⁸⁷ Στην αντίθετη πάντως περίπτωση, οι τονικές επιλογές του Mozart είναι λίγο-πολύ αναμενόμενες: στον μείζονα τρόπο, η σχετική ελάσσονα,⁹⁸⁸ η σχετική της υποδεσπόζουσας, η ίδια η υποδεσπόζουσα αλλά και η σχετική της δεσπόζουσας⁹⁸⁹ μπορούν να επικυρωθούν με μια τέλεια ή (πολύ πιο σπάνια) μισή πτώση, ενώ στον ελάσσονα τρόπο έμφαση δίνεται στην υποδεσπόζουσα, στην μείζονα σχετική είτε στην ελάσσονα δεσπόζουσα. Όσον αφορά όμως ειδικότερα στην έναρξη

⁹⁸¹ Πρβλ. εν μέρει Kurzmann, ό.π., σ. 70.

⁹⁸² Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 175 και 177.

⁹⁸³ Ειδική μνεία στην δυνατότητα διαμόρφωσης ενός μεταβατικού τμήματος από το υλικό του κυρίου θέματος κάνει ο W. Fischer, ό.π., σ. 62.

⁹⁸⁴ Στην μεγάλη έκταση που ενδέχεται να λάβουν οι καταληκτικοί αυτοί σχηματισμοί αναφέρεται ο W. Fischer, ό.π., σ. 62. Ο Weising (ό.π., σ. 174), εξ άλλου, υποδεικνύει την θεματική συγγένεια των καταληκτικών ιδεών προς την κεφαλή του κυρίου θέματος ως μια επιμέρους δυνατότητα κατά την παρούσα χρονική περίοδο.

⁹⁸⁵ Η Kurzmann (ό.π., σ. 75) συνδέει το φαινόμενο αυτό πρωτίστως με αργά μέρη. Πρβλ. επίσης Girdlestone (ό.π., σ. 44) και Seiffert (“»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 131).

⁹⁸⁶ Τα δεδομένα αυτά παρεκκλίνουν εμφανέστατα από τα αντίστοιχα πορίσματα της Kurzmann, ό.π., σ. 67 και 71.

⁹⁸⁷ Πρβλ. εν μέρει Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 131, και *Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191.

⁹⁸⁸ Πρβλ. εν μέρει Kurzmann, ό.π., σ. 71.

⁹⁸⁹ Η τονική αυτή περιοχή μνημονεύεται επίσης από την Kurzmann (ό.π., σ. 74-75), αν και μονάχα ως εναλλακτική επιλογή αντί της σχετικής ελάσσονος.

της *επεξεργασίας*, στον μεν μείζονα τρόπο παρατηρείται ότι η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* διατηρείται εδώ μόνο στο ήμισυ των περιπτώσεων (ενώ στις υπόλοιπες προτιμάται η σχετική, η υποδεσπόζουσα ή η σχετική της, μια μετατροπική κίνηση, ενδεχομένως δε και η αρχική τονικότητα),⁹⁹⁰ στον δε ελάσσονα τρόπο, περαιτέρω, ότι η τονικότητα στην οποία καταλήγει η *έκθεση* ποτέ δεν προεκτείνει την ισχύ της και στην *επεξεργασία*, αλλά αντικαθίσταται άμεσα από την υποδεσπόζουσα, την σχετική (στις ιδιότυπες περιπτώσεις των KV 168 και KV 171), την σχετική της υποδεσπόζουσας ή από μια μετατροπική κίνηση! Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι συχνά στον μείζονα τρόπο η αρχική τονικότητα έχει εισαχθεί – ενδεχομένως μάλιστα και εδραιωθεί – αρκετά πριν εμφανισθεί η τελική πτώση στην δεσπόζουσά της, όμως σε καμία απολύτως περίπτωση η πρόιμη αυτή τονική επαναφορά δεν πραγματώνεται με υλικό από το κύριο θέμα, ώστε να αποτελέσει μια “ψευδή επανέκθεση” ή μια “άμεση επαναφορά”. Στην περίπτωση εξ άλλου του αρχικού αργού μέρους της *συμφωνίας* KV 132, ο Mozart επιστρέφει στην αρχική τονικότητα ήδη στο μέσον της *επεξεργασίας*, έπειτα όμως προσεγγίζει την περιοχή της ελάσσονος σχετικής και τελικά καταλήγει στην δεσπόζουσά της, καθιστώντας έτσι αδιαμεσολάβητη την επερχόμενη “διπλή επαναφορά” στην έναρξη της *επανεκθέσεως*. Η θεματική πλευρά της *επεξεργασίας* επιβεβαιώνει εξίσου τον συχνά μη-αναπτυξιακό χαρακτήρα της υπό πραγμάτευση μακροδομικής ενότητας. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η εμφάνιση νέου θεματικού υλικού στην *επεξεργασία* είναι κατά τι συχνότερη ακόμη και από την αναφορά σε περιεχόμενα του κυρίου θέματος,⁹⁹¹ ενώ σε αρκετές περιπτώσεις η μεσαία ενότητα δεν ανακαλεί καμμία από τις ιδέες ή τα μοτίβα της *εκθέσεως*. Σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο θα πρέπει ακόμη να επισημανθεί εδώ ότι η εναρκτήρια παράθεση του κυρίου θέματος στην *επεξεργασία* περιορίζεται πλέον δραστικά (περίπου στο ένα τέταρτο των περιπτώσεων) και είναι σχεδόν πάντοτε αποσπασματική⁹⁹² παράλληλα δε, υλικό από τις πλάγιες θεματικές ιδέες καθώς επίσης από την κατακλείδα της *εκθέσεως* αξιοποιείται τώρα αρκετά συχνά στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*,⁹⁹³ ενώ οι αναφορές σε θεματικά στοιχεία της μεταβάσεως είναι ακόμη εξαιρετικά σπάνιες.

δ) Την περίοδο αυτή ο Mozart κινείται παράλληλα προς δύο κατευθύνσεις αναφορικά με το ζήτημα του σχεδιασμού της *επανεκθέσεως*, μια “συντηρητική” και μια περισσότερο “προοδευτική”, ούτως ειπείν. Είναι οπωσδήποτε εντυπωσιακό κατ’ αρχάς το γεγονός ότι ένα στα τέσσερα δείγματα τριμερούς μορφής σονάτας διαθέτει αυτούσια επαναφορά όλων των θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως* στην αρχική τονικότητα (με πιθανή παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα στο πλαίσιο της μεταβάσεως).⁹⁹⁴ Αλλά και στις υπόλοιπες περιπτώσεις, καθίσταται σαφές ότι τόσο οι κύριες όσο και οι πλάγιες με τις καταληκτικές θεματικές ιδέες τείνουν εν γένει να επανεκτεθούν χωρίς δομικές αλλοιώσεις.⁹⁹⁵ Οι λιγοστές τροποποιημένες επαναφορές του κυρίου θέματος αφορούν πρωτίστως στην αποκοπή ενός τμήματός του και σπανιότερα στην μερική αντικατάστασή του από νέο (αναπτυξιακό) υλικό ή στην διεύρυνση των περιεχομένων του· τουναντίον, στις πλάγιες και καταληκτικές ιδέες βρίσκουν κάπως συχνότερη εφαρμογή οι δυνατότητες της διεύρυνσης και της μερικής αντικαταστάσεως από νέο υλικό, παρά εκείνες της σύμπτυξης ή της αποκοπής.⁹⁹⁶ Ένα άλλο αξιοσημείωτο γεγονός έχει να κάνει με τον χειρισμό του μεταβατικού τμήματος στην *επανεκθεση*, το οποίο

⁹⁹⁰ Ουδέποτε όμως εμφανίζεται στο σημείο αυτό η ελάσσονα δεσπόζουσα (απ’ ευθείας ή μέσω μετατροπικού περάσματος), όπως με έμφαση σημειώνει η Kurzman, ό.π., σ. 68.

⁹⁹¹ Πρβλ. περίπου Weising, ό.π., σ. 177.

⁹⁹² Πρβλ. εν μέρει Kurzman (ό.π., σ. 67 και 71) καθώς και Weising (ό.π., σ. 177).

⁹⁹³ Ειδικά στην χρήση καταληκτικού υλικού της *εκθέσεως* και δη στην έναρξη της *επεξεργασίας* αναφέρεται ο Irving, *Mozart’s Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 131.

⁹⁹⁴ Πρβλ. εν μέρει W. Fischer (ό.π., σ. 70), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 212) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191).

⁹⁹⁵ Ως προς το κύριο θέμα και μόνον, πρβλ. επίσης Weising, ό.π., σ. 174.

⁹⁹⁶ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 175.

είθισται να διευρύνεται εσωτερικά παρά να επανέρχεται αυτούσιο,⁹⁹⁷ ενώ σε πολύ λίγες περιπτώσεις από εκεί και ύστερα εξαλείφεται πλήρως, αντικαθίσταται από νέα περιεχόμενα, συμπύσσεται εσωτερικά ή ενώνεται σε ένα τμήμα με το κύριο θέμα. Ως κατ' εξοχήν προοδευτικό στοιχείο θα πρέπει πάντως να εκληφθεί η εφαρμογή μιας δευτερεύουσας ανάπτυξης που επιρραάζει συνήθως μόνο το κύριο θέμα (τελική εκδοχή του KV 132, KV 186a / 201), άλλοτε όμως προεκτείνεται και στην έναρξη του πλαγίου θέματος (τελική εκδοχή του KV 134b / 156) ή λαμβάνει χώραν σε νέο, εμβόλιμο δομικό τμήμα που δεν αλληλεπιδρά με τον περίγυρό του (KV 173dB / 183). Ενσωμάτωση νέων δομικών μελών παρατηρείται εξ άλλου και στην περίπτωση της *συμφωνίας* KV 161b / 199, η *επανεκθεση* της οποίας διαθέτει σε σχέση με την *έκθεση* επιπρόσθετη μικρή μετάβαση αλλά και δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα. Από αρμονικής πλευράς, τέλος, ο Mozart στρέφεται συχνά προς την υποδεσπόζουσα (σπανίως δε και προς την σχετική της υποδεσπόζουσας) κατά την – αυτούσια ή τροποποιημένη – επαναφορά της μεταβάσεως,⁹⁹⁸ ενώ κατά κανόνα διατηρεί (στα μέρη σε μείζονα τρόπο) τις υφιστάμενες από την *έκθεση* παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο (KV 169, KV 173dB / 183): από την άλλη πλευρά, ωστόσο, η επικράτηση της αρχικής (μείζονος ή ελάσσονος) τονικότητας δεν επιτρέπει πλέον παρεκκλίσεις προς άλλα τονικά κέντρα (βλ. χαρακτηριστικά την τονική εξομάλυνση της *επανεκθέσεως* του *κουαρτέττου* KV 169),⁹⁹⁹ εκτός και αν η *επανεκθεση* ολοκληρώνεται με ένα συνδυαστικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος (όπως συμβαίνει στην *συμφωνία* KV 161a / 184, όπου αναδιατυπώνεται το αντίστοιχο καταληκτικό-μετατροπικό τμήμα της *εκθέσεως*).

ε) Από το 1772 και εξής ο Mozart προσθέτει συχνά στο τέλος της τριμερούς μορφής σονάτας μια *coda* ή έστω μια μικρή καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως* (όπως στα KV 133, KV 134 και KV 172).¹⁰⁰⁰ Στο πλαίσιο του επιπρόσθετου αυτού δομικού τμήματος είθισται η αναδρομή σε μοτίβα του κυρίου θέματος¹⁰⁰¹ (KV 130, αρχικό αργό μέρος του KV 132, KV 157, KV 159a / 160, KV 186a / 201, KV 186b / 202) – ειδικά μάλιστα στις περιπτώσεις των KV 134a / 155 και KV 174, όπου το τμήμα του κυρίου θέματος που επανέρχεται εδώ συνίσταται στα πρώτα του μέτρα, τα οποία είχαν εν τω μεταξύ αποκοπεί από την έναρξη της *επανεκθέσεως*, η τακτική αυτή συνεπιφέρει μια δομική μετάθεση που υπερβαίνει τα “στενά” όρια των μακροδομικών ενοτήτων – είτε επίσης η εμφάνιση νέου καταληκτικού υλικού (KV 186a / 201, KV 189k / 200, KV 186c / 358), ενώ παράλληλα πρέπει να σημειωθεί ότι ουδέποτε σημειώνονται εδώ παρεκκλίσεις από την αρχική τονικότητα.¹⁰⁰² Τέλος, η *coda* μπορεί εξίσου να επαναληφθεί από κοινού με την *επεξεργασία* και την *επανεκθεση* όπως και να εμφανισθεί άπαξ, μετά την επανάληψη των δύο προαναφερόμενων μακροδομικών ενοτήτων (στην περίπτωση μάλιστα του KV 130 παρατηρείται ένας συνδυασμός των δύο αυτών δυνατοτήτων).¹⁰⁰³

⁹⁹⁷ Πρβλ. Newman, ό.π., σ. 151.

⁹⁹⁸ Πρβλ. εν μέρει Seiffert, “»Absatzformeln«...”, ό.π., σ. 131.

⁹⁹⁹ Πρβλ. W. Fischer, ό.π., σ. 70· Kurzmann, ό.π., σ. 71.

¹⁰⁰⁰ Ο Finscher (“Zur Coda bei Mozart”, ό.π., σ. 79, 83 και 94) παρατηρεί επιπροσθέτως ότι η τάση χρησιμοποίησης αυτού του μέσου με μεγάλη συχνότητα από τις αρχές του 1772 έως το 1774 ανάγεται στην επίδραση που άσκησε την περίοδο εκείνη στον νεαρό συνθέτη ο Michael Haydn (αρχιμουσικός της αρχιεπισκοπικής αυλής του Salzburg) και μάλιστα ότι αφορά περισσότερο στα αργά μέρη παρά στα γρήγορα. Πρβλ. επίσης Weising (ό.π., σ. 175 και 177) και Seiffert (*Mozarts frühe Streichquartette*, ό.π., σ. 191, αλλά και “Mozarts »Salzburger« Streichquintett”, ό.π., σ. 62): ο Neubacher (ό.π., σ. 144), εξ άλλου, υποδεικνύει ότι την ίδια περίοδο στις παρτιτούρες του Mozart εμφανίζεται όλο και συχνότερα η ένδειξη “coda”, η οποία μπορεί να λάβει αμφοτέρως τις έννοιες της *coda* ή μιας σύντομης καταληκτικής προέκτασης της *επανεκθέσεως*.

¹⁰⁰¹ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 175 και 177) και Esther Cavett-Dunsby, “Mozart’s Codas”, *Music Analysis* 7/1, 1988, σ. 46 (σημεία 1 και 2).

¹⁰⁰² Ως προς το τελευταίο, πρβλ. την παρατήρηση του W. Fischer (ό.π., σ. 71), ότι η *coda* στον Mozart είναι – σε πρώτη φάση, τουλάχιστον – μικρών διαστάσεων και χρησιμεύει μόνο ως ενισχυμένη κατάληξη του κομματιού.

¹⁰⁰³ Ο Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 445) υποδεικνύει πάντως ότι σε κάθε περίπτωση η *coda* στον Mozart διακρίνεται με σαφή πτωτική τομή από το τέλος της *επανεκθέσεως*.

ς) Στην δεύτερη μακροδομική ενότητα του διμερούς τύπου σονάτας, η τονική πορεία της *εκθέσεως* αντιστρέφεται, συνήθως δίχως σαφείς ενδιάμεσες τονικοποιήσεις (KV 731 / 81, KV 125b / 137, KV 125c / 138), ενίοτε όμως με πτωτικές επικυρώσεις της υποδεσπόζουσας στον ελάχισσωνα τρόπο (KV 111b / 96) και της σχετικής της τονικής και της δεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο (KV 186E / 190). Σε αντίθεση με την έναρξη της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας, στην έναρξη του αναπτυξιακού τμήματος της συγκεκριμένης μακροδομικής ενότητας το κύριο θέμα εξακολουθεί κατά κανόνα να παρατίθεται σε πλήρη ή αποσπασματική μορφή, ενώ ειδικά στην περίπτωση του KV 125b / 137 η πρακτική αυτή μετατίθεται στο εσωτερικό του αναπτυξιακού τμήματος, διαμορφώνοντας μάλιστα μια (αποσπασματική) “ψευδή επανέκθεση” στην αρχική τονικότητα! Πέραν τούτου, το αναπτυξιακό αυτό τμήμα βασίζεται σε υλικό από το κύριο θέμα είτε από την μετάβαση, μπορεί όμως και να παρουσιάσει κάτι νέο, ενώ το πλάγιο και καταληκτικό θεματικό υλικό προορίζεται αποκλειστικά για το “επανεκθεσιακό” δεύτερο τμήμα, όπου επανέρχεται σχεδόν πάντοτε αμετάβλητο ή – κατ’ εξαίρεσιν – εσωτερικά διευρυμένο.

ζ) Οι σχετικές με τον νέο δομικό τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία* παρατηρήσεις (πέραν ασφαλώς της *εκθέσεως*) μπορούν εδώ να συνοψισθούν σε δύο καίρια σημεία: *πρώτον*, οι *επανεκθέσεις* είναι σχεδόν πάντοτε αυτούσιες προς τα περιεχόμενα των *εκθέσεων* (KV 73q / 84, KV 74, KV 162, KV 162b / 181), αφού μόνο στην περίπτωση του KV 141a / 161 & 163 παρατηρείται μερική αντικατάσταση και αναδόμηση του υλικού του πλαγίου θέματος· και *δευτέρον*, η προσθήκη ενός συνδετικού περάσματος ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανέκθεση* όχι μόνο καθίσταται “υποχρεωτική” (ανεξαρτήτως του αν βασίζεται σε υλικό της *εκθέσεως* ή σε νέες φιγούρες), αλλά ως επί το πλείστον χρησιμεύει και μετά την *επανέκθεση*, στην διαμόρφωση μιας σύντομης καταληκτικής προεκτάσεως (KV 73q / 84 και KV 162), ενός ανάλογου συνδετικού περάσματος προς το επόμενο μέρος (KV 162b / 181) ή ακόμη μιας ευρύτερης *coda* (KV 141a / 161 & 163· στην δεδομένη μάλιστα περίπτωση ακολουθεί και συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος, αλλά με νέο μοτιβικό υλικό).

η) Τα τέσσερα αργά μέρη σε μορφές σονάτας κοντσέρτου παρουσιάζουν αρκετά ιδιαίτερα γνωρίσματα το καθένα, με συνέπεια οι μεταξύ τους ομοιότητες να είναι μάλλον περιορισμένες. Το εναρκτήριο *ritornello* περιλαμβάνει οπωσδήποτε το ορχηστρικό κύριο θέμα, αλλά από εκεί και ύστερα ενδέχεται να εμπεριέχει πλάγιες και καταληκτικές ιδέες (KV 207, KV 175, KV 186E / 190), αλλά και ιδέες ή απλά μοτίβα με διττό ρόλο στην εξέλιξη του κομματιού (KV 186E / 190, KV 186e / 191).¹⁰⁰⁴ Το δεύτερο *ritornello*, επίσης, λειτουργεί πάντοτε ως κατακλείδα της *εκθέσεως* (στο KV 186e / 191, επιπλέον, και ως πέρασμα προς την *επεξεργασία*),¹⁰⁰⁵ το θεματικό υλικό της οποίας μπορεί να προέρχεται από τις καταληκτικές ιδέες του εναρκτήριου *ritornello* (KV 207) σε συνδυασμό και με νέο υλικό (KV 175, KV 186E / 190) ή να ανάγεται στο κύριο θέμα (KV 186e / 191).¹⁰⁰⁶ Το καταληκτικό *ritornello*, εξ άλλου, ανεξαρτήτως του αν είναι το τρίτο ή το τέταρτο κατά σειρά, αναλαμβάνει αφ’ ενός μεν να προετοιμάσει την σολιστική καντέντσα¹⁰⁰⁷ – με ανάπλαση καταληκτικού υλικού από το πρώτο (KV 207) ή το δεύτερο *ritornello* (KV 175), με μια ιδέα εξ αρχής προορισμένη γι’ αυτόν τον σκοπό (KV 186E / 190) ή με απλές συνοδευτικές φιγούρες (KV 186e / 191) – και αφ’ ετέρου να λειτουργήσει ως κατακλείδα της *επανεκθέσεως* (ή της δεύτερης μακροδομικής ενότητας στον διμερή τύπο σονάτας κοντσέρτου), έχοντας τα ίδια θεματικά περιεχόμενα με το αντίστοιχο δεύτερο *ritornello* (KV 207, KV 186E / 190) ή

¹⁰⁰⁴ Η διάκριση που επιχειρεί ο Weising (ό.π., σ. 38 και 69), ανάμεσα σε εναρκτήρια *ritornelli* που περιορίζονται ουσιαστικά στο κύριο θέμα – και τα οποία θεωρούνται μάλιστα καταλληλότερα για μέρη αργής χρονικής αγωγής (βλ. ό.π., σ. 61) – και σε *ritornelli* που περιέχουν πέραν τούτου πλάγιες και καταληκτικές ιδέες, εδώ θα μπορούσε να οδηγήσει μονάχα στην απομόνωση του KV 186e / 191 από τα υπόλοιπα τρία υπό εξέταση αργά μέρη των ετών 1773-1774.

¹⁰⁰⁵ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 38) και Brück (ό.π., σ. 23).

¹⁰⁰⁶ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 44.

¹⁰⁰⁷ Πρβλ. ό.π.

διαμορφώνοντας νέους συσχετισμούς από το απόθεμα του εναρκτήριου (KV 175, KV 186e / 191). Το διμερές KV 186E / 190 και το τριμερές KV 207 δεν περιλαμβάνουν άλλο ritornello· αντιθέτως, στο τριμερές KV 186e / 191 ένα σχετικώς σύντομο τρίτο ritornello αναλαμβάνει συγχρόνως την μετάβαση προς την επανέκθεση και την “τριπλή επαναφορά” (αναγόμενο στα θεματικά στοιχεία του εναρκτήριου ritornello), ενώ στο επίσης τριμερές KV 175 δεν είναι απολύτως σαφές αν το ορχηστρικό δεύτερο ήμισυ της – ούτως ή άλλως σύντομης – επεξεργασίας μπορεί να εκληφθεί ως τρίτο ritornello με λειτουργία μετάβασης προς την τελευταία σολιστική ενότητα.¹⁰⁰⁸ Τέλος, ως προς την σχέση του θεματικού υλικού του εναρκτήριου ritornello προς τις σολιστικές ενότητες, μπορούν να επισημανθούν τα ακόλουθα: α) στην έκθεση του KV 207, νέες σολιστικές ιδέες υποκαθιστούν ή θέτουν στο περιθώριο τις λειτουργικά αντίστοιχες ορχηστρικές, οι οποίες όμως αποκαθίστανται στην επανέκθεση με παράλληλη εξάλειψη των σολιστικών.¹⁰⁰⁹ β) στο KV 186e / 191, η επανέκθεση του κυρίου θέματος διευρύνεται με την ανάμειξη “ορχηστρικών” και “σολιστικών” φράσεων που προέρχονται από το εναρκτήριο ritornello και την σολιστική έκθεση, αντιστοίχως.¹⁰¹⁰ γ) σε αμφότερες τις θεματικές ομάδες των δύο σολιστικών ενοτήτων του KV 186E / 190, οι ιδέες του εναρκτήριου ritornello συνδυάζονται με νέες σολιστικές (δίχως όμως να επιχειρούν να τις υποκαταστήσουν πλήρως).¹⁰¹¹ δ) ένα σύντομο απόσπασμα του εναρκτήριου ritornello, στο μεν KV 175 επικυρώνει ως ορχηστρική παρεμβολή την ολοκλήρωση του κυρίου θέματος στην έκθεση αλλά και στην επανέκθεση,¹⁰¹² ενώ στο KV 186E / 190 αξιοποιείται και ως σολιστικό θεματικό στοιχείο στις μεταβάσεις των δύο μακροδομικών ενοτήτων.¹⁰¹³

¹⁰⁰⁸ Αναφορικά με την ορχηστρική μετάβαση προς την επανέκθεση, βλ. Weising, ό.π., σ. 38.

¹⁰⁰⁹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 63 και 69.

¹⁰¹⁰ Πρβλ. ό.π., σ. 38-39.

¹⁰¹¹ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 42, 63 και 69. Εντούτοις, το αργό αυτό μέρος συνιστά την εξαίρεση στον “κανόνα” που διατυπώνει ο Weising (ό.π., σ. 70) περί εφαρμογής μόνο του τριμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου (με πλήρη επανέκθεση) εκ μέρους του Mozart κατά την παρούσα χρονική περίοδο.

¹⁰¹² Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 38 και 44.

¹⁰¹³ Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 44.