

Η περίοδος ωρίμανσης του Mozart πριν την οριστική του αναχώρηση από το Salzburg (1775-1780)

Το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1770 ο Mozart βρίσκεται κυρίως στην γενέτειρά του, το Salzburg, ενδιάμεσα όμως πραγματοποιεί και την μεγάλη περιοδεία του προς το Παρίσι, με σημαντικό σταθμό το Mannheim. Στην ενόργανη παραγωγή του αυτής της περιόδου, κεντρική θέση επέχουν τα κοντσέρτα για ένα (βιολί, πιάνο, φλάουτο) ή περισσότερα σολιστικά όργανα και ορχήστρα, ενόσω η ενασχόλησή του με το είδος της συμφωνίας υποχωρεί πλέον αισθητά. Παράλληλα, στον χώρο της μουσικής δωματίου έρχονται στο προσκήνιο είδη που περιστρέφονται γύρω από το πιάνο (το πρώτο τρίο με πιάνο και αρκετές σονάτες για πιάνο και βιολί) ή συνδυάζουν ξύλινα πνευστά με έγχορδα (σονάτα για φαγγόττο και τσέλλο, κουαρτέττα με φλάουτο), σε αντίθεση με τα αμιγή σύνολα εγχόρδων που σχεδόν εξαφανίζονται. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει το γεγονός ότι οι μισές περίπου από το σύνολο των σονατών για σόλο πιάνο του Mozart γράφονται μεταξύ των ετών 1775 και 1778. Στα αργά μέρη αυτών των έργων, οι μορφές σονάτας υπερισχύουν κατά κράτος στα κοντσέρτα και σε μικρότερο βαθμό στις συμφωνίες και τις σονάτες για πιάνο, ενώ στην μουσική δωματίου αξιοποιούνται λιγότερο συχνά· εξ άλλου, πέραν του τριμερούς τύπου σονάτας είναι εμφανής κάποια προτίμηση και προς την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, εν αντιθέσει προς τον διμερή τύπο που βρίσκει πλέον ελάχιστη εφαρμογή. Η εξέταση των αργών μερών της περιόδου 1775-1780 θα ξεκινήσει από τις απλές μορφές σονάτας που συναντώνται σε συμφωνίες, έργα μουσικής δωματίου και σονάτες για πιάνο και θα καταλήξει στους

σύνθετους τύπους σονάτας κοντσέρτου, ακολουθώντας παράλληλα χρονολογικά – ενίοτε όμως και μορφολογικά – κριτήρια αλληλουχίας.

Το 1775 λοιπόν, ένα μόλις αργό συμφωνικό μέρος εντοπίζεται και αυτό στην – προερχόμενη από *σερενάτα* – *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* KV 213a / 204. Το συγκεκριμένο *Andante* σε Σολ-μείζονα προσεγγίζει σε μεγάλο βαθμό την δομή των αργών μερών των συμφωνιών του αμέσως προηγούμενου έτους (1774), όντας σε τριμερή μορφή σονάτας με σχετικώς βραχεία *επεξεργασία* και με μια *coda* που προστίθεται μετά την επανάληψη της *επανεκθέσεως*,<sup>1014</sup> εκθέτει όμως και αρκετές διαφορετικές ιδέες στην περιοχή της αρχικής τονικότητας, οι οποίες συγκροτούν μια κύρια θεματική ομάδα: στα μ. 1-4 εισάγεται η πρώτη κύρια ιδέα από τα *έγχορδα*, η δεύτερη έρχεται ως δυναμική “απάντηση” σε αυτήν από ολόκληρη την ορχήστρα στα μ. 5-8, ενώ η τρίτη ιδέα ακολουθεί στα μ. 9-16 (σε δομή προτάσεως) ως πεδίο σολιστικής ανάδειξης του φλάουτου και η δεύτερη φράση της επαναλαμβάνεται στα μ. 17-20 αναδεικνύοντας σε σολιστικό όργανο το φαγγόττο. Το τρίτο διαθέσιμο ξύλινο πνευστό, ένα όμποε, έχει και αυτό την δική του ευκαιρία να εμφανισθεί στο προσκήνιο στο πρώτο τετράμετρο της μεταβάσεως των μ. 21-29, η οποία στρέφεται σταδιακά προς την Ρε-μείζονα αξιοποιώντας μοτιβικό υλικό από την κύρια θεματική ομάδα. Έτσι, στα μ. 30-38 παρουσιάζεται το πλάγιο θέμα, εκμεταλλευόμενο την ασύμμετρη περιοδική του δόμηση για αντιπαραθέσεις μεταξύ των *εγχορδών* (μ. 30-31 και 34-35) και των πνευστών (μ. 32-33 και 36-38), ενώ όλα τα όργανα ενώνουν τις δυνάμεις τους στην συμπαγή κατακλείδα των μ. 39-41. Η ακόλουθη *επεξεργασία* δεν συνιστά βεβαίως κάτι περισσότερο από ένα πέρασμα προς την *επανεκθεση*, αν και η φράση των μ. 42-45 επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας – που επαναλαμβάνεται διευρυμένη (με νύξεις ελάσσονος τρόπου) στα μ. 46-50 και ακολουθείται από μια απλή συνδετική φιγούρα στο μ. 51 – βασιζείται ουσιαστικά σε μεμονωμένα μοτιβικά στοιχεία της κύριας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*.<sup>1015</sup> Στην συνέχεια, η επανεκθεση των δύο πρώτων κύριων θεματικών ιδεών στα μ. 52-55 και 56-59 δεν επιφυλάσσει κάποια έκπληξη, παραδόξως όμως η δίμετρη κατάληξη των μ. 58-59 επαναλαμβάνεται στα μ. 60-61 μόνο από τα *έγχορδα* και ελαφρώς παρηλλαγμένη (υπαινισσόμενη τον ελάσσονα τρόπο), καθυστερώντας έτσι για λίγο την επαναφορά της τρίτης κύριας ιδέας στα μ. 62-73 που περιλαμβάνει μόνο επουσιώδεις ενορχηστρωτικές αλλαγές. Πιο σημαντικές μεταβολές, τουναντίον, λαμβάνουν χώρα στα πρώτα μέτρα της μεταβάσεως, όπου το σολιστικό περιεχόμενο του όμποε των μ. 21-24 αναπτύσσεται σε μεγαλύτερη έκταση στα μ. 74-79 πριν την λιγότερο παρηλλαγμένη επαναφορά και των υπολοίπων μ. 25-29 στα μ. 80-85 (η παρατηρούμενη διεύρυνση κατά ένα μέτρο οφείλεται στην επανάληψη του μ. 83 στην άνω οκτάβα στο μ. 84): παράλληλα, η στροφή προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας επιτρέπει κατόπιν την αυτούσια επανεκθεση του πлагίου και του καταληκτικού θέματος στην Σολ-μείζονα, στα μ. 86-94 και 95-97 αντιστοίχως. Το μέρος πάντως ολοκληρώνεται με μια οκτάμετρη *coda*, η οποία συνίσταται εξ ολοκλήρου στην καταληκτική επαναφορά των δύο πρώτων κύριων θεματικών ιδεών, αλλά σε αντίστροφη διαδοχή (πρβλ. μ. 98-101 με 5-8 και μ. 102-105 με 1-4).<sup>1016</sup>

Έργο του 1775 είναι επίσης η *σονάτα για φαγγόττο και βιολοντσέλλο σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 196c / 292, η οποία περιλαμβάνει ένα *Andante* σε Φα-μείζονα σε τριμερή μορφή

<sup>1014</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 178.

<sup>1015</sup> Ο Weising (ό.π., σ. 178), αντιθέτως, κάνει λόγο για μια θεματικώς ανεξάρτητη μεσαία ενότητα.

<sup>1016</sup> Αξίζει να παρατηρήσει κανείς πως η μισή πτώση της δεύτερης ιδέας (μ. 5-8) σε αυτήν την περίπτωση ανοίγει τον δρόμο για την εμφάνιση όχι της τρίτης κύριας ιδέας (μ. 9-20) πλέον, αλλά της πρώτης (μ. 1-4), η τέλεια πτώση της οποίας εδώ βρίσκει σαφέστατα την οριστική της δικαίωση. Παράλληλα, η αρχική ιδέα υποχρεώνεται στα μ. 102-105 να συμπεριλάβει στην ενορχήστρωσή της και τα πνευστά, από την άλλη πλευρά όμως διατηρεί την πάγια δυναμική της (*piano*): έτσι, η αντιμετάθεση των δύο πρώτων ιδεών στην *coda* του μέρους συνεπάγεται και μιαν αντίστροφη σε επίπεδο δυναμικών αντιπαραθέσεων, από *piano* – *forte* (μ. 1-8) σε *forte* – *piano* (μ. 98-105), όμως το τελικό αποτέλεσμα (καθόλου τυχαία, κατά την γνώμη μου) ανακαλεί για ύστατη φορά την δυναμική διαφοροποίηση που επιβάλλεται εντός της κατακλείδας (βλ. μ. 39-41 και 95-97)!

σονάτας.<sup>1017</sup> Πρόκειται για ένα αρκετά σύντομο και απλό δείγμα γραφής, η *έκθεση* του οποίου περιλαμβάνει οκτάμετρο κύριο θέμα, με κατάληξη στην τονική που επικαλύπτεται με την έναρξη της μεταβάσεως των μ. 8-14 προς την Ντο-μείζονα, στην οποία και παρουσιάζεται αμέσως μετά ένα επίσης οκτάμετρο πλάγιο θέμα (στα μ. 15-22). Τόσο η φραστική δομή της *εκθέσεως* αυτής όσο και η αξιοπαρατήρητη υφολογική και θεματική συγγένεια της μεταβάσεως προς το πλάγιο θέμα διατηρούνται αμετάβλητες στην *επανεκθεση* των μ. 31-52, παρά τις αναμενόμενες τονικές αλλαγές αλλά και ορισμένες ακόμη μελωδικές τροποποιήσεις (με σημαντικότερη την αναδόμηση των καταληκτικών μ. 20-21 στα μ. 50-51). Η *επεξεργασία* των μ. 23-30, εξ άλλου, διαμορφώνεται ως οκτάμετρη πρόταση που, με μοτίβα από το κύριο (στο τσέλλο) αλλά και το πλάγιο θέμα (στο φαγγόττο), κατευθύνεται από την σολ-ελάσσονα προς την αρχική τονικότητα και τελικά καταλήγει σε πτώση-τομή στην δεσπόζουσα της· κατά συνέπεια, τόσο η έκταση όσο και τα περιεχόμενά της την καθιστούν αρκετά “αναπτυξιακή”, τουλάχιστον για τα δεδομένα του Mozart αυτής της περιόδου.

Αναμφίβολα όμως το έτος 1775 σημαδεύτηκε πρωτίστως από τα τέσσερα τελευταία κοντσέρτα για βιολί (τα αργά μέρη των οποίων θα εξετασθούν αργότερα) καθώς και τις έξι πρώτες σονάτες για σόλο πιάνο, εκ των οποίων οι πρώτες πέντε διαθέτουν από ένα αργό μέρος σε – τριμερή ως επί το πλείστον – μορφή σονάτας. Το Andante σε Φα-μείζονα της *σονάτας σε Ντο-μείζονα* KV 189d / 279<sup>1018</sup> ανοίγει με ένα σύντομο και αρμονικώς κλειστό κύριο θέμα στα μ. 1-6α (στο πλαίσιο μάλιστα του οποίου το δίμετρο 4-5 συνιστά μια ελάχιστα τροποποιημένη επανάληψη των μ. 2-3), που ακολουθείται από μια μετάβαση προς την Ντο-μείζονα στα μ. 6b-10.<sup>1019</sup> Στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα εμφανίζονται κατόπιν δύο πλάγιες θεματικές ιδέες σε επικάλυψη, στα μ. 11-17 και 17-25, καθώς και μία καταληκτική, στα μ. 26-28.<sup>1020</sup> Στην ακόλουθη ενότητα της *επεξεργασίας* διακρίνονται δύο τμήματα: στο πρώτο εξ αυτών (μ. 29-36), το υλικό του κυρίου θέματος παραλλάσσεται και – κυρίως – διευρύνεται σε οκτώ μέτρα, με πορεία από την Ντο-μείζονα προς την σχετική ρε-ελάσσονα (πρβλ. ιδίως μ. 29 με 1 και μ. 33-36 με 2-5)· από την άλλη πλευρά, το δεύτερο τμήμα (μ. 37-42) λειτουργεί ως μετάβαση προς την *επανεκθεση* περιλαμβάνοντας ελάχιστες μόνον αναφορές σε μοτιβικά στοιχεία της *εκθέσεως* (πέραν του γενικού ρυθμού τριήχων ογδόων, πρβλ. τα μ. 38-39 προς το υλικό της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας των μ. 17-25).<sup>1021</sup> Ως εκ τούτου, στα μ. 43-50 η *επανεκθεση* ανοίγει με μια ακόμη αλλοιωμένη εκδοχή

<sup>1017</sup> Ο Weising (ό.π., σ. 177), παραδόξως αντιμετωπίζει το κομμάτι αυτό ως διμερές, θεωρώντας δηλαδή ότι ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανεκθεση* μεσολαβεί μόνο ένα μεταβατικό τμήμα αντί για *επεξεργασία*· η ύπαρξη όμως των δύο μακροδομικών επαναλήψεων θα έπρεπε αυτομάτως να τον είχε αποτρέψει από αυτήν την σκέψη.

<sup>1018</sup> Ως προς την τριμερή μορφή σονάτας στην προκειμένη περίπτωση, πρβλ. F. Helena Marks, *The Sonata, its Form and Meaning, as exemplified in the Piano Sonatas by Mozart: A Descriptive Analysis*, William Reeves, London 1921, σ. 1· Dennerlein, ό.π., σ. 35· Weising, ό.π., σ. 177· Richard Rosenberg, *Die Klaviersonaten Mozarts: Gestalt- und Stilanalyse*, Friedrich Hofmeister Verlag, Hofheim am Taunus 1972, σ. 20· Ellis Bonoff Kohs, *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*, Houghton Mifflin Company, Boston 1976, σ. 272· Rampe, ό.π., σ. 124· Irving, *Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 197.

<sup>1019</sup> Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 1 και 4) και Kohs (ό.π., σ. 272). Τουναντίον, ο Rosenberg (ό.π., σ. 20) αντιλαμβάνεται τα μ. 6b-10 ως δεύτερο τμήμα του αρχικού θέματος.

<sup>1020</sup> Πρβλ. πρωτίστως Kohs (ό.π., σ. 272), έστω και αν η διάκριση των δύο πλαγίων θεματικών ιδεών γίνεται επί τη βάσει ενός καθ' εαυτού “δευτέρου” θέματος και ενός “καταληκτικού”, που μάλιστα ακολουθείται και από τρίμετρη “codetta”. Η Marks (ό.π., σ. 1 και 4) αντιλαμβάνεται παραδόξως την δεύτερη πλάγια ιδέα ως παρηλλαγμένη επανάληψη της πρώτης, αλλά τουλάχιστον διακρίνει σαφώς την τρίμετρη κατακλείδα. Στην ασαφή περιγραφή του Dennerlein (ό.π., σ. 35), εξ άλλου, γίνεται λόγος για (ένα) πλάγιο θέμα, όπως και σε εκείνη του Rosenberg (ό.π., σ. 20-21), όπου ατυχώς δεν αναγνωρίζεται ούτε καν η κατακλείδα της *εκθέσεως*.

<sup>1021</sup> Η περιγραφή του Kohs (ό.π., σ. 273) για την *επεξεργασία* είναι η πλέον εξαντλητική, αλλά σε τελική ανάλυση καθίσταται ελάχιστα ευτυχής, καθώς προβαίνει στον τεμαχισμό της ενότητας αυτής σε τέσσερα επιμέρους τμήματα (στα μ. 29-32, 33-38, 38-40 και 41-42) και επιπλέον επισημαίνει εξαιρετικά αμφίβολες θεματικές αναγωγές προς το υλικό της *εκθέσεως*. Πρβλ. επίσης εν μέρει τις – μάλλον επουσιώδεις – παρατηρήσεις των Marks (ό.π., σ. 5), Dennerlein (ό.π., σ. 35) και Rosenberg (ό.π., σ. 21).

του κυρίου θέματος, στην οποία, έπειτα από την αυτούσια επαναφορά του αρχικού τριμέτρου στα μ. 43-45, δεν επαναλαμβάνονται πλέον τα μ. 2-3 (όπως στα μ. 4-5), αλλά μια παραφθορά της χειρονομίας του μ. 2 στο δίμετρο 46-47 οδηγεί στην εμφάνιση δύο μέτρων που παραπέμπουν ευθέως στην πλάγια θεματική ομάδα (πρβλ. μ. 48-49 με 22-23) και τα οποία καταλήγουν σε μισή πτώση στο μ. 50, που αντιστοιχεί επ' ακριβώς στο μ. 10.<sup>1022</sup> είναι λοιπόν προφανές ότι η αναπτυξιακή αυτή προέκταση του αρχικού θέματος σε οκτάμετρη δομική μονάδα (3 + 5 μέτρων) με κατάληξη σε μισή πτώση καθιστά περιττή πλέον την μετάβαση της εκθέσεως.<sup>1023</sup> Πράγματι, η πλάγια θεματική ομάδα επανεκτίθεται αμέσως μετά στην Φα-μείζονα, στα μ. 51-57 και 57-68a – με την δεύτερη πλάγια ιδέα να διευρύνεται εσωτερικά (εξαιτίας της παρηλλαγμένης επαναλήψεως των μ. 60-61 στα μ. 62-63) και να καταλήγει σε τέλεια πτώση στο μ. 68a.<sup>1024</sup> Στην συνέχεια όμως το θεματικό υλικό της μετάβασης της εκθέσεως επανεισάγεται απρόσμενα στα μ. 68b-71 (πρβλ. μ. 6b-9), ακριβώς πριν την επαναφορά της κατακλείδας στα μ. 72-74 (πρβλ. μ. 26-28): έτσι, το μεταβατικό θεματικό υλικό δεν “θυσιάζεται” στην επανέκθεση χάριν μεγαλύτερης συνοχής ανάμεσα στις κύριες και πλάγιες θεματικές ιδέες, αλλά η επαναφορά του μετατίθεται σε διαφορετικό σημείο της τρίτης μακροδομικής ενότητας, γεγονός που οδηγεί και στον επαναπροσδιορισμό του λειτουργικού του ρόλου ως καταληκτικού πλέον στοιχείου!<sup>1025</sup> Με την πρακτική αυτή, της ανακατάστρωσης του υλικού της εκθέσεως στην επανέκθεση, ο Mozart επιτυγχάνει ουσιαστικά εδώ δύο στόχους: πρώτον, προσδίδει μεγαλύτερη συνοχή και εδραιώνει ακόμη περισσότερο την αρχική τονικότητα στο πλαίσιο της τρίτης μακροδομικής ενότητας και, δεύτερον, χωρίς να απαλείψει κανένα θεματικό στοιχείο της εκθέσεως, διαμορφώνει μian αρκούντως τροποποιημένη επανέκθεση που δεν συνιστά συνεπώς μια τυπική επανάληψη των περιεχομένων της πρώτης ενότητας.

Το Adagio σε φα-ελάσσονα της σονάτας σε Φα-μείζονα KV 189e / 280 πραγματώνει το ίδιο δομικό πρότυπο,<sup>1026</sup> αν και κατά τρόπον αρκετά απλούστερο. Το κύριο θέμα εκτείνεται (με μια εσωτερική επανάληψη των μ. 3-4 στο δίμετρο 5-6) μέχρι το μ. 8, όπου πραγματοποιείται μια τέλεια πτώση και ακολουθεί παύση-τομή.<sup>1027</sup> Στην συνέχεια, δίχως καμμία διαμεσολάβηση, εμφανίζεται στα μ. 9-20 ένα τελείως διαφορετικής υφής πλάγιο θέμα στην σχετική Λα-ύφεση-μείζονα, ενώ στα μ. 21-24 η δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως επικυρώνεται με μια κατακλείδα που παραπέμπει πρωτίστως σε μοτίβα του κυρίου θέματος.<sup>1028</sup> Μετά την διπλή

<sup>1022</sup> Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 1 και 5) και Kohs (ό.π., σ. 273), η ερμηνεία των οποίων προσδίδει εντούτοις στα μ. 47 ή 48-50 την (εξαιρετικά αμφίβολη) υπόσταση μιας νέας μεταβάσεως (στην θέση της αντίστοιχης της εκθέσεως) που συνδέεται άμεσα με μια δήθεν “περικεκομμένη” επαναφορά του κυρίου θέματος.

<sup>1023</sup> Αυτό φαίνεται να υποστηρίζει και ο Dennerlein (ό.π., σ. 35), αν και δεν το αποσαφηνίζει ιδιαίτερα.

<sup>1024</sup> Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 1), Dennerlein (ό.π., σ. 35) και Kohs (ό.π., σ. 273-274).

<sup>1025</sup> Πρβλ. Dennerlein (ό.π., σ. 35), Kohs (ό.π., σ. 273-274) και Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 197): επίσης Marks (ό.π., σ. 1 και 5) και Rosenberg (ό.π., σ. 21), με την επιφύλαξη όμως ότι τα μ. 68-74 δεν μπορούν να εκληφθούν σε καμμία περίπτωση ως *coda*, όπως αμφότεροι ισχυρίζονται.

<sup>1026</sup> Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 7 και 10 – αν και μόνο εν μέρει), Dennerlein (ό.π., σ. 43), Weising (ό.π., σ. 177), Rosenberg (ό.π., σ. 28-29), Newman (ό.π., σ. 158) και Rampe (ό.π., σ. 124 – παρά τις τραγικά εσφαλμένες επισημάνσεις αναφορικά με την τονικότητα και την έκταση του πλαγίου θέματος που ακολουθούν στην σ. 230). Παράλληλα όμως, ορισμένοι συγγραφείς προτείνουν διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις: ο Ebenezer Prout, π.χ., στο εγχειρίδιό του *Musical Form*, Augener, London 1893, σ. 174 και 177-178, εξετάζει το μέρος αυτό υπό το πρίσμα μιας “απλής διμερούς μορφής” (!), δίχως δηλαδή να επιχειρεί καμμία απολύτως διασύνδεση με την μορφή σονάτας: την ίδια ακριβώς θεώρηση, εξ άλλου, προτείνει ως εναλλακτική μιας τριμερούς σονάτας αλλά και μιας σονάτας χωρίς επεξεργασία και η Marks (ό.π., σ. 7 και 10), χωρίς πάντως να εμμένει ιδιαίτερα σε αυτήν: ο Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 40), τέλος, κάνει εξ αρχής λόγο για “διμερή μορφή”, αν και από τα συμφοραζόμενά του (ό.π., σ. 40-41) προκύπτει τελικά ότι έχει οπωσδήποτε κατά νου ένα σονατοειδές μόρφωμα.

<sup>1027</sup> Το κύριο αυτό θέμα δεν διατυπώνεται ως οκτάμετρη πρόταση ούτε επίσης μπορεί να διαιρεθεί σε δύο, πτωτικά ολοκληρωμένες, τετράμετρες φράσεις, όπως ισχυρίζεται η Marks, ό.π., σ. 7 και ιδίως 10.

<sup>1028</sup> Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 7 και 10), Dennerlein (ό.π., σ. 43), Rosenberg (ό.π., σ. 28) καθώς και Wackernagel (ό.π., σ. 193 και ιδίως 194). Ο Caplin (ό.π., σ. 281), εξ άλλου, επισημαίνει μονάχα αυτήν την άμεση εμφάνιση του πλαγίου θέματος χωρίς την μεσολάβηση μετάβασεως.

διαστολή έπεται η *επεξεργασία*, η οποία διαιρείται με σαφήνεια σε τρία τετράμετρα τμήματα, διαφορετικού περιεχομένου και λειτουργίας το καθένα. Τα μ. 25-28, κατ' αρχάς, διαμορφώνουν μια εισαγωγή στην μεσαία αυτή μακροδομική ενότητα που αποσκοπεί στην προσέγγιση της υποδεσπόζουσας με την ρευστοποίηση του αρχικού μοτίβου του κυρίου θέματος. Το δεύτερο τμήμα (στα μ. 29-32), αντιθέτως, συνιστά τον "πυρήνα" της *επεξεργασίας*: η πορεία από την σι-ύφεση-ελάσσονα προς μια μισή πτώση-τομή στην ελάσσονα δεσπόζουσα πραγματοποιείται εδώ με την αντιστικτική εξύφανση ενός αναπτύγματος του επικεφαλής μοτίβου της *εκθέσεως* σε ρυθμό δεκάτων-έκτων, ο οποίος βέβαια παραπέμπει συγχρόνως και στην φιγούρα συνοδείας του πλαγίου θέματος.<sup>1029</sup> Στα μ. 33-35, τέλος, τα τρία πρώτα μέτρα του κυρίου θέματος παρατίθενται στην ντο-ελάσσονα και η αλυσιδοποίηση του τελευταίου στο μ. 36 διαμορφώνει ένα πέρασμα προς την αρχική τονικότητα της φα-ελάσσονος, γεγονός που προσδίδει συνολικά στο τρίτο αυτό τετράμετρο της *επεξεργασίας* έναν ρόλο προετοιμασίας της *επανεκθέσεως*.<sup>1030</sup> Έτσι, στα μ. 37-42 το κύριο θέμα επανεκτίθεται αυτούσιο – και μάλιστα σχεδόν στην ολότητά του, εάν εξαιρεθεί η απάλειψη της εσωτερικής επανάληψης των μ. 5-6 (πρβλ. επομένως τα μ. 37-42 μόνο προς τα "ουσιώδη" μ. 1-4 και 7-8).<sup>1031</sup> Η τονική-τροπική προσαρμογή του πλαγίου θέματος, εξ άλλου, επιφέρει ορισμένες μελωδικές αλλαγές στα μ. 43-53 (πρβλ. μ. 9-19), ενώ η πτωτική ακολουθία του μ. 20 διευρύνεται στα αντίστοιχα μ. 54-56 με την ενσωμάτωση μιας απατηλής πτώσεως, που προηγείται της οριστικής επικύρωσης της φα-ελάσσονος με την επουσιωδώς τροποποιημένη επαναφορά και της κατακλείδας στα μ. 57-60.<sup>1032</sup>

Το αργό μέρος της *σονάτας σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 189f / 281 φέρει τον χαρακτηρισμό *Andante amorooso* και είναι επίσης γραμμένο σε τριμερή μορφή *σονάτας* στην *Μι-ύφεση-μείζονα*.<sup>1033</sup> Η πρώτη κύρια ιδέα των μ. 1-8 διατηρεί σταθερά έναν ρυθμικό παλμό ογδόων, ο οποίος όμως επιταχύνεται προοδευτικά στην δεύτερη ιδέα των μ. 8-15 σε κίνηση δεκάτων-έκτων (μ. 10-11) και τελικά σε αρπισμούς τριγώνων δεκάτων-έκτων (μ. 12-13) λίγο πριν την απέριτη τελική πτώση των μ. 14-15.<sup>1034</sup> Η αρμονική κλειστότητα της κύριας θεματικής ομάδος, εξ άλλου, καθιστά επιβεβλημένη την εμφάνιση μιας μεταβάσεως στα μ. 16-27, η οποία μάλιστα διαθέτει θεματική αλλά και δομική αυτοτέλεια (όντας σε μορφή προτάσεως που φθάνει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα).<sup>1035</sup> Κατόπιν, στην δευτερεύουσα τονικότητα της *Σι-ύφεση-μείζονος*, το πλάγιο θέμα ανοίγει επίσης με προτασιακή διάρθρωση στα μ. 28-35, αλλά η κατάληξή του στην τονική αναβάλλεται διαρκώς στις αλλεπάλληλες

<sup>1029</sup> Για τα μ. 25-32 συνολικά, πρβλ. εν μέρει τις παρατηρήσεις των Marks (ό.π., σ. 7 και 11), Dennerlein (ό.π., σ. 44), Rosenberg (ό.π., σ. 29) και Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 41).

<sup>1030</sup> Το τετράμετρο αυτό, εντούτοις, εκλαμβάνεται από ορισμένους (Marks, ό.π., σ. 7 και 11· Rosenberg, ό.π., σ. 29· πιθανότατα δε και Irving, *Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 40 και 41) και ως έναρξη της *επανεκθέσεως* από "εσφαλμένη" τονικότητα. Δεν αντιλαμβάνομαι παρ' όλα αυτά γιατί θα πρέπει *οπωσδήποτε* η αποσπασματική αυτή παράθεση της έναρξης του κυρίου θέματος από την ελάσσονα δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας να θεωρηθεί ως έναρξη της *επανεκθέσεως*, όταν μάλιστα αμέσως μετά ακολουθεί μια κατ' ουσίαν πλήρης επαναφορά του κυρίου θέματος στην φα-ελάσσονα. Ευτυχώς πάντως, υπάρχουν και άλλοι που αντιτίθενται σαφώς στην προαναφερόμενη τοποθέτηση, αντιλαμβανόμενοι – ορθώς κατά την γνώμη μου – τα μ. 33-36 ως τελικό μεταβατικό τμήμα της *επεξεργασίας*: βλ. π.χ. Dennerlein (ό.π., σ. 44), Weising (ό.π., σ. 177) και Smyth ("»Balanced Interruption«...", ό.π., σ. 84).

<sup>1031</sup> Πρβλ. εν μέρει Marks, ό.π., σ. 7 και 11· Dennerlein, ό.π., σ. 44· Irving, *Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 40 και 41.

<sup>1032</sup> Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 7 και 11), Dennerlein (ό.π., σ. 44) και Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 41).

<sup>1033</sup> Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 14· Dennerlein, ό.π., σ. 40· Stockmeier, ό.π., σ. 152· Weising, ό.π., σ. 177· Rosenberg, ό.π., σ. 36 κ.εξ.· Kohs, ό.π., σ. 293-294· Rampe, ό.π., σ. 124· Irving, *Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 31.

<sup>1034</sup> Η Marks (ό.π., σ. 14 και 16) αντιμετωπίζει τα πρώτα 15 μέτρα ως ένα δωδεκάμετρο κύριο θέμα με καταληκτική προέκταση, ενώ ο Dennerlein (ό.π., σ. 40) αναφέρεται μονάχα σε ένα ενιαίο κύριο θέμα. Από την άλλη πλευρά, οι Rosenberg (ό.π., σ. 36) και Kohs (ό.π., σ. 293) διακρίνουν εδώ μια περιοδική δόμηση, η οποία πάντως δεν μπορεί να αιτιολογηθεί με αμιγώς θεματικούς όρους· ως εκ τούτου, θεωρώ σκοπιμότερη την διάκριση δύο θεματικών ιδεών που διαμορφώνουν από κοινού μια κύρια θεματική ομάδα.

<sup>1035</sup> Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 14 και 16), Dennerlein (ό.π., σ. 40), Rosenberg (ό.π., σ. 36) και Kohs (ό.π., σ. 293).

πτωτικές φράσεις των μ. 36-38 (= μ. 32-34), 39-40 και 41-42 (= μ. 39-40), μέχρι την έλευση της κατακλείδας στα μ. 43-46 – η οποία είναι ταυτόσημη των καταληκτικών μ. 12-15 της κύριας θεματικής ομάδος!<sup>1036</sup> Αξιοπαρατήρητο επίσης είναι το ανάπτυγμα της σταδιακής ρυθμικής επιτάχυνσης που επισημάνθηκε εντός της κύριας θεματικής ομάδος στις συνοδευτικές φιγούρες ολόκληρης της *εκθέσεως*: όγδοα στην κύρια θεματική ομάδα, δέκατα-έκτα στην μετάβαση, τρίηχα δεκάτων-έκτων στο πλάγιο θέμα. Η *επεξεργασία*, ακολούθως, είναι μεν μικρής εκτάσεως (μ. 47-58) και αρμονικά περιορίζεται αποκλειστικά σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας,<sup>1037</sup> όμως από θεματικής πλευράς περιλαμβάνει αναφορές τόσο στο πλάγιο θέμα (πρβλ. 47-52 με 28 κ.εξ.)<sup>1038</sup> όσο και στην δεύτερη κύρια ιδέα (πρβλ. ιδίως μ. 53-54 με 8-9 και μ. 57-58 με 14-15).<sup>1039</sup> Εξ άλλου, στην έναρξη της *επανεκθέσεως* αξιοποιείται κατά τρόπον ασυνήθιστο – σύμφωνα με τις μέχρι στιγμής διαπιστώσεις επί των έργων του Mozart – η τεχνική της παραλλαγής στην πρώτη κύρια ιδέα, καθώς η αρχική βηματική της κίνηση ογδόων διανθίζεται πλέον από ανιόντα ποικίλματα τριήχων δεκάτων-έκτων στα μ. 59-65 (πρβλ. μ. 1-7).<sup>1040</sup> η δεύτερη κύρια ιδέα, αντιθέτως, επανεκτίθεται αυτούσια στα μ. 66-71 (πρβλ. μ. 8-13), όμως οι τελικές συγχορδίες των μ. 72-73 (πρβλ. μ. 14-15) μεταβάλλονται σε δεσπόζουσες μεθ' εβδόμης (και δη σε τρίτη αναστροφή) της υποδεσπόζουσας Λα-ύφεση-μείζονος,<sup>1041</sup> στην οποία και μεταφέρεται αρχικά η διευρυμένη μετάβαση στα μ. 74-87 (πρβλ. περίπου τα μ. 74-79 με τα 16-19, ενώ τα μ. 80-87 είναι αντίστοιχα των μ. 20-27), προκειμένου μέσω της σχετικής της να καταλήξει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα,<sup>1042</sup> για την μετέπειτα σχεδόν απaráλλακτη επαναφορά στην Μι-ύφεση-μείζονα τόσο του πλαγίου θέματος (στα μ. 88-102) όσο και της κατακλείδας (στα μ. 103-106).<sup>1043</sup>

Ακολουθώντας τις ίδιες περίπου δομικές προδιαγραφές, το Andante σε Ντο-μείζονα της *σονάτας σε Σολ-μείζονα* KV 189h / 283<sup>1044</sup> ανοίγει με ένα τετράμετρο κύριο θέμα, σε δομή περιόδου και πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 2) και την τονική (μ. 4), ενώ η *έκθεση* συνεχίζεται με μια ανάλογης εκτάσεως μετάβαση στα μ. 5-8 (που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα) και ολοκληρώνεται στα μ. 9-14 με το πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα και ένα σύντομο καταληκτικό-συνδετικό πέρασμα.<sup>1045</sup> Η συνδετική φιγούρα του μ. 14b, μετά την επανάληψη της *εκθέσεως* τροποποιείται ελαφρώς στο δεύτερο ήμισυ του μ. 14bis και παρουσιάζεται ακολούθως στην άνω οκτάβα (στο μ. 15a) εν είδει σύντομου διαλόγου, ο οποίος μάλιστα επαναλαμβάνεται σε ρυθμική παραλλαγή στα μ. 15b-16a. Με αυτήν την προκαταρκτική χειρονομία η *επεξεργασία* στρέφεται αρχικά προς την ρε-ελάσσονα, η οποία επικυρώνεται με την παράθεση της έναρξης του κυρίου θέματος στα μ. 16b-17, αλλά στην συνέχεια επανέρχεται μέσω του μ. 18a στην Ντο-μείζονα για την αλυσιδοποίηση του προηγούμενου παραθέματος στα μ. 18b-19a.<sup>1046</sup> η διαδικασία αυτή διακόπτεται ωστόσο

<sup>1036</sup> Πρβλ. Rosenberg (ό.π., σ. 37) και Kohs (ό.π., σ. 293-294). Οι Marks (ό.π., σ. 14 και 16) και Dennerlein (ό.π., σ. 40), αντιθέτως, δεν διακρίνουν στο τέλος της *εκθέσεως* την κατακλείδα από το υπόλοιπο πλάγιο θέμα.

<sup>1037</sup> Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 14 και 16· Dennerlein, ό.π., σ. 40· Rosenberg, ό.π., σ. 38· Kohs, ό.π., σ. 294· Caplin, ό.π., σ. 281.

<sup>1038</sup> Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 16), Weising (ό.π., σ. 177) και Kohs (ό.π., σ. 294).

<sup>1039</sup> Πρβλ. εν μέρει Kohs, ό.π., σ. 294.

<sup>1040</sup> Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 14 και 17· Dennerlein, ό.π., σ. 40· Rosenberg, ό.π., σ. 38· Kohs, ό.π., σ. 294· Irving, *Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 31.

<sup>1041</sup> Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 17), Rosenberg (ό.π., σ. 38) και Kohs (ό.π., σ. 294).

<sup>1042</sup> Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 14 και 17· Rosenberg, ό.π., σ. 38· Kohs, ό.π., σ. 294.

<sup>1043</sup> Πρβλ. πρωτίστως Kohs (ό.π., σ. 294) και εν μέρει Marks (ό.π., σ. 14) και Rosenberg (ό.π., σ. 38).

<sup>1044</sup> Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 27· Dennerlein, ό.π., σ. 47· Weising, ό.π., σ. 177· Rosenberg, ό.π., σ. 47-49· Rampe, ό.π., σ. 235.

<sup>1045</sup> Για την δομή της *εκθέσεως*, βλ. επίσης Marks (ό.π., σ. 27 και 29), Dennerlein (ό.π., σ. 47) και Rosenberg (ό.π., σ. 47-48).

<sup>1046</sup> Στο σημείο αυτό διαμορφώνεται μια “άμεση επαναφορά” του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας* και όχι βεβαίως μια “ψευδής επανέκθεση”, όπως την χαρακτηρίζει ο Dennerlein, ό.π., σ. 47.

απροσδόκητα και κατόπιν σύντομης παύσεως παραχωρεί την θέση της σε μια τρίτη κατά σειρά παράθεση του ίδιου θεματικού αποσπάσματος στην λα-ελάσσονα (στα μ. 19b-20a), με την κύρια μελωδική γραμμή να εμφανίζεται τώρα στην χαμηλή ηχητική περιοχή και να συνδυάζεται επιπλέον με μια νέα “αντιμελωδική” φιγούρα στο δεξί χέρι.<sup>1047</sup> Στην περαιτέρω δε εξέλιξη της *επεξεργασίας* (μ. 20b-23), το υλικό του κυρίου θέματος και της αντιστικτικής συνοδείας του ρευστοποιείται, καταλήγοντας σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σχετικής ελάσσονος στα μ. 22-23a.<sup>1048</sup> παρά την μεσολάβηση λοιπόν ενός χρωματικού ανιόντος περάσματος (μ. 23b) προς την *επανεκθεση*, η “διπλή επαναφορά” στο μ. 24 δεν πραγματώνεται ουσιαστικά με την συνήθη αρμονική προετοιμασία.<sup>1049</sup> Εντούτοις, το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 24-27 με μια τελική παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα, στην οποία και μεταφέρεται το υλικό της μεταβάσεως (στα μ. 28-31), οδηγώντας φυσιολογικά στην τονική επαναφορά ολόκληρου του δευτέρου “ημίσεως” της *εκθέσεως* στα μ. 32-37.<sup>1050</sup> Στο μ. 37b, μάλιστα, επανεμφανίζεται το συνδεδετικό πέρασμα με το οποίο καθίσταται εφικτή η επανάληψη της *επεξεργασίας*: μετά την επανάληψη όμως της *επανεκθέσεως*, στο μ. 37bis προεκτείνεται πλέον μονάχα η καταληκτική φιγούρα του μ. 37a και συνδέεται άμεσα με ένα παράλλαγμα του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 38-39 εν είδει επιπρόσθετης *coda*.<sup>1051</sup>

Από την άλλη πλευρά, το εναρκτήριο Adagio της *σονάτας σε Mi-ύφεση-μείζονα* KV 189g / 282 βασίζεται στον διμερή δομικό τύπο *σονάτας*.<sup>1052</sup> Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* (στα μ. 1-3) συνίσταται σε μια κατιούσα διατονική βηματική πορεία της γραμμής του μπάσσου που, καλύπτοντας μια πλήρη οκτάβα, υποστηρίζει (από κοινού με μια μεσαία συνοδευτική φωνή) ένα αρκετά απλό μελωδικό ανάπτυγμα στο δεξί χέρι. Αυτή η μάλλον παρωχημένη τεχνοτροπία ανατρέπεται πάντως στην μετάβαση των μ. 4-8, όπου νέο μελωδικό υλικό – υπό την συνοδεία αρπισμών και σε δομή προτάσεως – καταλήγει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, καθώς και στο πλάγιο θέμα στην *Si-ύφεση-μείζονα* των μ. 9-14, όπου παρόμοια υφολογικά χαρακτηριστικά διατηρούνται μέχρι το καταληκτικό-συνδεδετικό πέρασμα του μ. 15.<sup>1053</sup> Στην έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας υφίσταται μόνο μια υπαινικτική μελωδική αναδρομή στο κύριο θέμα (στο μ. 16), ενόσω η πορεία του μπάσσου διατηρεί στα μ. 16-18 την κατιούσα βηματική της τάση, αλλά καλύπτοντας *χρωματικά* πλέον ένα διάστημα μικρής τρίτης μέχρι τον (καταληκτικό) φθόγγο *σι-ύφεση*. Παράλληλα, η μελωδική γραμμή που αναπτύσσεται ελεύθερα, στο μ. 18 επικεντρώνεται σε μια ποικιλματική φιγούρα που

<sup>1047</sup> Δεν συμφωνώ με την μοτιβική ταύτιση της φιγούρας αυτής με εκείνη του μ. 14b, στην οποία προβαίνει ο Rosenberg, ό.π., σ. 49.

<sup>1048</sup> Ως προς τα θεματικά περιεχόμενα και τον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας* εν γένει, πρβλ. Marks (ό.π., σ. 29-30), Dennerlein (ό.π., σ. 47), Rosenberg (ό.π., σ. 49) και Rampe (ό.π., σ. 236).

<sup>1049</sup> Πρβλ. πρωτίστως Rosenberg (ό.π., σ. 49) και δευτερευόντως Marks (ό.π., σ. 30).

<sup>1050</sup> Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 27 και 30) καθώς και Dennerlein (ό.π., σ. 47).

<sup>1051</sup> Πρβλ. ιδίως Marks (ό.π., σ. 27 και 30), Wackernagel (ό.π., σ. 190) και εν μέρει Dennerlein (ό.π., σ. 47), Weising (ό.π., σ. 177).

<sup>1052</sup> Η πραγματικότητα αυτή είναι σχεδόν άγνωστη στην σχετική βιβλιογραφία. Η Marks (ό.π., σ. 21 και 22-23) είναι η μόνη που υποδεικνύει με σαφήνεια την μακροδομική διμέρεια, επισημαίνοντας μάλιστα ότι ήδη στην εποχή της οι γνώμες διχάζονταν για το κατά πόσον επρόκειτο για μορφή *σονάτας* (εννοείται βεβαίως τριμερή). Από εκεί και ύστερα, μόνον η περιγραφή του Rosenberg (ό.π., σ. 41) είναι συμβατή με το πρότυπο της διμερούς μορφής *σονάτας* (το οποίο βεβαίως ουδέποτε κατονομάζεται από τον ίδιο), ενώ οι περισσότεροι ερευνητές εκλαμβάνουν το κομμάτι αυτό ως τριμερές, υποστηρίζοντας είτε ότι το κύριο θέμα επανεκτίθεται περικεκομμένο (Dennerlein, ό.π., σ. 37 και 56· Weising, ό.π., σ. 177· Kohs, ό.π., σ. 292-293), είτε ότι το ίδιο μετατίθεται στο τέλος του μέρους (Tobel, ό.π., σ. 155· Robert D. Levin, “Mozart’s Solo Keyboard Music”, στο: Robert L. Marshall [επιμ.], *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books [Studies in Musical Genres and Repertories], New York 1994, σ. 314· Irving, *Mozart’s Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 134) – ενίοτε μάλιστα δεν μπαίνουν καν στον κόπο να παρέχουν περαιτέρω διευκρινίσεις (όπως ο Rampe, ό.π., σ. 234).

<sup>1053</sup> Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 21 και 23. Τουναντίον, τόσο ο Rosenberg (ό.π., σ. 41), όσο και οι Dennerlein (ό.π., σ. 37 και 56), Weising (ό.π., σ. 177), Kohs (ό.π., σ. 292) και Levin (“Mozart’s Solo Keyboard Music”, ό.π., σ. 314), παραγνωρίζουν την μετάβαση, θεωρώντας τα μ. 4-8 ως ένα δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος.

ενυπήρχε ήδη στο πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* (βλ. μ. 13-14). Στην συνέχεια, το μ. 19 συνιστά ένα παράλλαγμα του μ. 18 με διασταύρωση του περιεχομένου των δύο χεριών, ενώ η αρχική “τάξη” αποκαθίσταται και πάλι στα μ. 20-21, σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας (η οποία κατ’ ουσίαν εκτείνεται σε ολόκληρο αυτό το αναπτυξιακό τμήμα των μ. 16-21) με εκ νέου μελωδικές αναφορές σε φιγούρες του πλαγίου θέματος.<sup>1054</sup> Το ασυνόδευτο πέρασμα στο μ. 21b δημιουργεί επιπλέον την προσδοκία μιας “διπλής επαναφοράς” στο αμέσως επόμενο μέτρο, η οποία εντούτοις εκπληρώνεται μόνο κατά το ήμισυ, καθ’ ότι η επαναφορά της αρχικής τονικότητας συνδυάζεται αρχικά με μια ανάπλαση του υλικού της μεταβάσεως της πρώτης ενότητας στα μ. 22-26 και – έπειτα από πτώση-τομή στην δεσπόζουσα – με την αυτούσια επαναφορά του πλαγίου θέματος και των καταληκτικών-συνδετικών του φιγούρων στα μ. 27-33 (πρβλ. μ. 9-15).<sup>1055</sup> Είναι λοιπόν μόνο μετά την επανάληψη της δεύτερης ενότητας που ένα πληθωρικό (από μελωδική πλευράς) παράλλαγμα του κυρίου θέματος κάνει την εμφάνισή του στα μ. 34-36, λειτουργώντας όμως ως *coda*, όπως εύστοχα εν προκειμένω υποδεικνύει και ο ίδιος ο συνθέτης επί της παρτιτούρας.<sup>1056</sup>

Μεταξύ των ελαχίστων ενόργανων συνθέσεων των ετών 1776 και 1777, πέραν των κοντσέρτων, αργό μέρος σε μορφή (τριμερούς) σονάτας περιλαμβάνει μόνο το *τρίο με πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 254.<sup>1057</sup> Το συγκεκριμένο *Adagio* σε Μι-ύφεση-μείζονα ξεκινά με ένα εξάμετρο κύριο θέμα σε δομή περιόδου (με δύο πτώσεις στην δεσπόζουσα, στα μ. 3 και 6 αντιστοιχώς), όπου η βασική μελωδική γραμμή ανατίθεται πρώτα στο βιολί (μ. 1-3) και έπειτα στο πιάνο (μ. 4-6). Περιοδικά δομημένη είναι επίσης η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Σι-ύφεση-μείζονα των μ. 7-10a, ενώ η δεύτερη πλάγια ιδέα συνίσταται σε μία μόνο φράση που αρχικά εκτίθεται από το βιολί στα μ. 10b-11 και κατόπιν επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη από το πιάνο στα μ. 12-13a· με μια παρόμοια εναλλαγή καταληκτικών φιγούρων στα μ. 13b-14, εξ άλλου, η *έκθεση* ολοκληρώνεται επικυρώνοντας την δευτερεύουσα τονικότητα. Στην *επανάκθεση*, το κύριο θέμα λαμβάνει μια συνοπτικότερη μορφή στα μ. 24b-28,<sup>1058</sup> τα οποία αντιστοιχούν επακριβώς μόνο στην δεύτερη φράση της αρχικής περιόδου (πρβλ. μ. 24b-25 με 4-5a και μ. 26-28 με 4-6), γεγονός πάντως που δεν επιρραΐζει καθόλου την αίσθηση της “διπλής επαναφοράς”· πέραν τούτου δε, η πλάγια θεματική ομάδα και η κατακλείδα μεταφέρονται στα μ. 29-35a και 35b-36 στην αρχική τονικότητα χωρίς τροποποιήσεις. Εν τω μεταξύ, η κεντρική *επεξεργασία* ξεκινά ανακαλώντας και προεκτείνοντας ελεύθερα δύο φορές την πρώτη πλάγια ιδέα, πρώτα στο πιάνο (μ. 15-16), με την εν λόγω θεματική ιδέα εναρμονισμένη επί ενός ισοκράτη δεσπόζουσας της ομώνυμης μι-ύφεση-ελάσσονος, και έπειτα στο βιολί (μ. 17-18), μετατρέποντας χρωματικά προς μια

<sup>1054</sup> Πρβλ. πρωτίστως Marks (ό.π., σ. 21 και 23) και δευτερευόντως Rosenberg (ό.π., σ. 41). Για τους Dennerlein (ό.π., σ. 37 και 56), Weising (ό.π., σ. 177), Kohs (ό.π., σ. 292) και Levin (“Mozart’s Solo Keyboard Music”, ό.π., σ. 314), αντιθέτως, τα μ. 16-21 αποτελούν κατά το μάλλον ή ήττον μια *επεξεργασία*.

<sup>1055</sup> Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 21 και 23) και Rosenberg (ό.π., σ. 41). Οι υπόλοιποι αντιλαμβάνονται στο ίδιο σημείο την επανάκθεση μόνον του “δευτέρου τμήματος” του κυρίου θέματος και κατόπιν ολόκληρου του πλαγίου θέματος (βλ. σχετικά: Dennerlein, ό.π., σ. 37· Weising, ό.π., σ. 177· Kohs, ό.π., σ. 293· Levin, “Mozart’s Solo Keyboard Music”, ό.π., σ. 314)· κανείς ωστόσο από αυτούς δεν διερωτάται σε τί οφείλεται η σημαντική αναδόμηση των μ. 4-8 στα μ. 22-26 και όλοι τους φαίνονται ικανοποιημένοι με το ότι σε τελική ανάλυση διατηρείται η (εξωτερική) ομοιότητα των δύο αυτών πενταμέτρων.

<sup>1056</sup> Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 21 και 23), Dennerlein (ό.π., σ. 37), Weising (ό.π., σ. 177), Rosenberg (ό.π., σ. 41), Wackernagel (ό.π., σ. 190 και 191), Neubacher (ό.π., σ. 144), εν μέρει δε και Kohs (ό.π., σ. 293) – εάν βεβαίως δεν ληφθεί υπ’ όψιν η ανυπόστατη ερμηνεία του που προβλέπει την λειτουργική ενσωμάτωση της *coda* στην υποτιθέμενη *επανάκθεση*, προκειμένου έτσι να αποκατασταθεί δήθεν το τμήμα του κυρίου θέματος που δεν εμφανίσθηκε στην έναρξη της ενότητας αυτής! Τον ίδιο παραλογισμό, επίσης, ενστερνίζονται πλήρως οι Levin (“Mozart’s Solo Keyboard Music”, ό.π., σ. 314) και Irving (*Mozart’s Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 134), οι οποίοι στα μ. 34-36 βλέπουν μονάχα να αποκαθίσταται ό,τι – νομίζουν ότι – έλειπε από την υποτιθέμενη *επανάκθεση*, δίχως να τους απασχολεί σοβαρά η ύπαρξη του σημείου επαναλήψεως που “σφηνώνεται” ανάμεσα στην *coda* και την προηγούμενη μακροδομική ενότητα ή – έστω – αυτή καθ’ εαυτή η ένδειξη “*coda*”.

<sup>1057</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 178.

<sup>1058</sup> Πρβλ. ό.π.



μισή πτώση στην σχετική ντο-ελάσσονα. Παρ' όλα αυτά, η επόμενη μελωδική ιδέα – που εκκινεί από την περιοχή της υποδεσπόζουσας και εκφέρεται κατ' αρχάς από το βιολί στα μ. 19-20, προτού τελικά εξυφανθεί στο μέρος του πιάνου και καταλήξει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής (μείζονος) τονικότητας στα μ. 21-24a – δεν είναι δυνατόν να αναχθεί στα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*, καθώς συνιστά ένα νέο “επεισοδιακό” στοιχείο.

Το 1778, αντιθέτως, ο Mozart ασχολήθηκε εκ νέου με αρκετά είδη ενόργανης μουσικής, στα αργά μέρη των οποίων εντοπίζονται μάλιστα δείγματα αντιπροσωπευτικά και των τριών βασικών τύπων σονάτας. Ένα μέρος σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, επί παραδείγματι, είναι το “αργοσύντομο” εναρκτήριο Adagio – molto Allegro της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Ντο-μείζονα* KV 293c / 303.<sup>1059</sup> Το πρώτο αργό τμήμα περιλαμβάνει αφ' ενός μιν ένα δεκάμετρο κύριο θέμα, όπου προεξάρχοντος του βιολιού δημιουργούνται πτωτικές καταλήξεις στην τονική (στα μ. 4, 8 και 10), και αφ' ετέρου μια μετάβαση στα μ. 11-18, στην οποία το μελωδικό ενδιαφέρον μετατοπίζεται στο μέρος του πιάνου, παράλληλα με την τονική εκτροπή προς την τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.<sup>1060</sup> Με την εμφάνιση λοιπόν του πρώτου τμήματος γοργής χρονικής αγωγής επιβάλλεται δια μιας η τονικότητα της Σολ-μείζονος, στην οποία και εκτίθεται μια σειρά πλαγίων και καταληκτικών θεμάτων, στα μ. 19-26, 27-54, 55-70 και 71-78.<sup>1061</sup> επιπροσθέτως, στα μ. 79-88 κάνει την εμφάνισή του ένα ακόμη θεματικό στοιχείο, το οποίο όμως μεθερμηνεύει σταδιακώς την Σολ-μείζονα σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, λειτουργώντας επομένως ως συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*.<sup>1062</sup> Πράγματι, η επαναφορά της αργής χρονικής αγωγής στα μ. 89-98 συμπίπτει με την μελωδικώς διανθισμένη επανεκθεση του κυρίου θέματος στην Ντο-μείζονα, ενώ και το υλικό της μεταβάσεως ακολουθεί στα μ. 99-108 έχοντας υποστεί περιορισμένες αρμονικές (στροφή προς την υποδεσπόζουσα και κατάληξη στην δεσπόζουσα) και δομικές τροποποιήσεις (με την προσθήκη του διμέτρου 104-105· πρβλ. αντιθέτως τα μ. 99-103 με τα 11-15 και τα μ. 106-108 με τα 16-18). Ως εκ τούτου, η πλάγια θεματική ομάδα μπορεί επίσης να επανεκτεθεί στην αρχική τονικότητα στα μ. 109 κ.εξ., στην δεδομένη ταχύτατη χρονική αγωγή της και με περιορισμένες αλλαγές, που αφορούν πρωτίστως στην απάλειψη μιας τμηματικής επανάληψης από το τέλος της δεύτερης ιδέας (στην θέση των ταυτόσημων μ. 43-48 και 49-54 εμφανίζεται μία μόνο πτωτική ακολουθία στα αντίστοιχα μ. 133-138) καθώς και στην προσθήκη μιας σύντομης καταληκτικής προεκτάσεως των καταληκτικών ιδεών των μ. 155-162 (πρβλ. μ. 71-78) στα μ. 163-167.

Το ίδιο δομικό πρότυπο ακολουθείται εξ άλλου και στο πρώτο από τα δύο Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 300a / 297.<sup>1063</sup> Το κύριο θέμα είναι μια δεκαεξάμετρη περίοδος με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 8) και την τονική (μ. 16), που ακολουθείται από εξάμετρη μετάβαση (στα μ. 17-22), στο πλαίσιο της οποίας συντελείται η απαραίτητη στροφή προς την Ρε-μείζονα: έτσι, στα μ. 23-40 κάνει την εμφάνισή του το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως*, όπου μάλιστα παρατηρείται ότι το υλικό του αρχικού πενταμέτρου 23-27 επανέρχεται σε ευρύτερη έκταση στα μ. 28-40 (εν είδει ασύμμετρης περιόδου), περιλαμβάνοντας και αρκετές επαναλήψεις τμημάτων (πρβλ. μ. 31-32 με 33-34 – σε μεταφορά στον αντίθετο τρόπο – αλλά και μ. 35-37 με 38-40). Αντιθέτως, η τελική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας και η επανερμηνεία της ως δεσπόζουσας της

<sup>1059</sup> Οι Tobel (ό.π., σ. 46-47), Weising (ό.π., σ. 181) και Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 112) σχολιάζουν τον συνδυασμό του εν λόγω δομικού προτύπου με την εναλλαγή αργής και πολύ γρήγορης χρονικής αγωγής, με τον τελευταίο μάλιστα να σημειώνει ότι το ιδίάζον αυτό φαινόμενο προέρχεται πιθανότατα από την πρακτική της κωμικής όπερας (δεν πρόκειται πάντως για κάτι το καινούργιο στον χώρο της ενόργανης μουσικής του κλασικισμού: πρβλ. π.χ. το, αρκετά προγενέστερο, εναρκτήριο μέρος της *σονάτας* Hob. XVI: 16 του Haydn).

<sup>1060</sup> Πρβλ. Tobel (ό.π., σ. 46) και Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 112).

<sup>1061</sup> Πρβλ. εν μέρει Tobel, ό.π., σ. 46.

<sup>1062</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 47.

<sup>1063</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 180· Macdonald, ό.π., σ. 123.

αρχικής Σολ-μείζονος λαμβάνουν χώραν με συνοπτικότερες διαδικασίες στα μεταβατικά μ. 41-42,<sup>1064</sup> προκειμένου από εκεί και ύστερα να ακολουθήσει μια κατ' ουσίαν αυτούσια επανέκθεση στα μ. 43-82: οι όποιες αλλαγές είναι επουσιώδεις και αναμενόμενες (όπως π.χ. η μεταφορά των μεταβατικών μ. 59-64 αρχικά στην λα-ελάσσονα και κατόπιν στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη), πλην της ενδιαφέρουσας τροπικής μεταβολής στα μ. 73-76 του πλαγίου θέματος, όπου (σε αντίθεση προς τα αντίστοιχα μ. 31-34 της *εκθέσεως*) η παρεμβολή του ελάσσονος τρόπου προηγείται της επανάληψης του ίδιου διμέτρου στον μείζονα τρόπο. Στην συνέχεια, ο Mozart προσθέτει μια αρκετά εκτενή *coda* στα μ. 83-98,<sup>1065</sup> για τις ανάγκες της οποίας επαναφέρει σε πρώτη φάση το δεύτερο ήμισυ της περιόδου του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 83-90 με 9-16)<sup>1066</sup> και έπειτα προεκτείνει την τελική πτώση με νέες φιγούρες στα μ. 91-93 και 94-96 καθώς και με μια καταληκτική επαναφορά του διμέτρου 41-42 στα μ. 97-98.

Περιέργως, το προηγούμενο αργό μέρος της μοναδικής “παρισινής” συμφωνίας του Mozart θεωρήθηκε υπερβολικά εκτενές από τους γάλλους ακροατές και έτσι αντ' αυτού γράφηκε λίγο αργότερα ένα δεύτερο Andante, πάλι στην Σολ-μείζονα (αλλά σε μέτρο τριών-τετάρτων αντί έξι-ογδών, όπως στο πρώτο), το οποίο τελικά συμπεριελήφθη και στην πρώτη έκδοση της παρτιτούρας. Ως προς την έκτασή του, το εναλλακτικό αυτό Andante φαίνεται πολύ πιο σύντομο του αρχικού (58 έναντι 98 μέτρων), αν και η προβλεπόμενη επανάληψη της πρώτης μόνον ενότητός του (26 μέτρων) υπονομεύει ως έναν βαθμό το σχετικό αίτημα (το κομμάτι εκτείνεται στην πραγματικότητα σε 84 μέτρα). Εκείνο όμως που δίνει παρ' όλα αυτά την αίσθηση της συντομίας στην προκειμένη περίπτωση είναι πρωτίστως η επιλογή του διμερούς μακροδομικού προτύπου (άνευ *coda*).<sup>1067</sup> Επίσης, το γεγονός ότι το κύριο θέμα εμφανίζεται άπαξ στην έναρξη της *εκθέσεως* – και πουθενά αλλού – συνιστά μια σημαντική διαφορά σε σχέση με τις πολλαπλές επανεμφανίσεις της αρχικής οκτάμετρης ιδέας στο προηγούμενο Andante. Το μεταγενέστερο λοιπόν αργό μέρος της *συμφωνίας* KV 300a / 297 ανοίγει με ένα τετράμετρο κύριο θέμα που ολοκληρώνεται στην Σολ-μείζονα, ενώ η εξέλιξη των μ. 5-8a προς την Ρε-μείζονα τα καθιστά ήδη ένα μεταβατικό τμήμα προς την πλάγια θεματική ομάδα, η οποία περιλαμβάνει δύο ξεχωριστές ιδέες στα μ. 8b-12 και 13-19 (η δεύτερη είναι σε δομή περιόδου): η *έκθεση* ολοκληρώνεται πάντως με μια κατακλείδα στα μ. 20-26. Μετά την διπλή διαστολή, εμφανίζεται στα μ. 27-28 μια υπαινικτική (ρυθμική) αναφορά στην έναρξη του κυρίου θέματος, η οποία όμως ουσιαστικά λειτουργεί περισσότερο ως μετατροπικό πέρασμα προς την λα-ελάσσονα, για την παρουσίαση μιας νέας ιδέας στα μ. 29-30: το νέο αυτό θεματικό στοιχείο αλυσιδοποιείται κατόπιν στην Σολ-μείζονα (στα μ. 31-32) και οδηγεί σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας (στα μ. 33-36a) με υλικό που ελάχιστα παραπέμπει σε μοτίβα της *εκθέσεως*. Σε κάθε περίπτωση πάντως, στα μ. 36b-40 επανεκτίθεται σαφέστατα η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Σολ-μείζονα και ακολουθεί η δεύτερη στα μ. 41-49, με μια τρίμετρη αναπτυξιακή διεύρυνση στο τέλος της (πρβλ. μ. 41-46 με 13-18, ενώ τα μ. 47-49 υποκαθιστούν το μ. 19). Ανάλογη διεύρυνση σημειώνεται επίσης προς το τέλος της καταληκτικής ιδέας κατά την επαναφορά της στα μ. 50-58: συγκεκριμένως, τα μ. 50-55 είναι κατ' αρχάς ταυτόσημα των μ. 20-25, αλλά εδώ η ανοδική πορεία των μ. 54-55 συνεχίζεται και κλιμακώνεται στα μ. 56-57a, έως ότου μια ήρεμη χειρονομία στο μ. 57b οδηγήσει στην τελική πτώση του μ. 58 (πρβλ. μ. 26).

Τα υπόλοιπα αργά μέρη σε μορφή σονάτας του 1778 αφορούν στον τριμερή τύπο. Τέτοια είναι κατ' αρχάς η περίπτωση του Andante cantabile (con espressione) σε Φα-μείζονα της *σονάτας για πιάνο σε λα-ελάσσονα* KV 300d / 310, όπου μάλιστα προβλέπεται (όπως και

<sup>1064</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 180.

<sup>1065</sup> Πρβλ. Macdonald, ό.π., σ. 126.

<sup>1066</sup> Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 181.

<sup>1067</sup> Ο Macdonald (ό.π., σ. 124 και 126), αντιθέτως, θεωρεί ότι το μέρος αυτό είναι σε τριμερή μορφή σονάτας και ότι ολοκληρώνεται με μια δίμετρη *coda*. Κατά την παρούσα εξέταση όμως θα απορριφθούν και οι δύο αυτοί (εμφανώς αβασάνιστοι) ισχυρισμοί.

για το προαναφερόμενο συμφωνικό μέρος) επανάληψη μόνο της *εκθέσεως*.<sup>1068</sup> Τόσο το κύριο θέμα των μ. 1-8 (σε δομή αρμονικά κλειστής περιόδου), όσο και η επικαλυπτόμενη με αυτό μετάβαση των μ. 8-14 (σε δομή προτάσεως με κατάληξη στην δεσπόζουσα), διακατέχονται από μια τάση συνεχούς παραλλαγής του υλικού τους με ολοένα και μικρότερες ρυθμικές αξίες.<sup>1069</sup> Το ίδιο ισχύει σε μεγάλο βαθμό και για το πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα, που οργανώνεται ως πρόταση: το αρχικό δίμετρο 15-16 ανακαταστρώνεται στα μ. 17-18 με την μετάθεση της κύριας μελωδικής γραμμής από την υψηλή ηχητική περιοχή στο μέσον του διαθέσιμου ηχητικού φάσματος, ενώ η ύστερη πτωτική φράση των μ. 19-21 παραλλάσσεται αφ' ενός μεν στα μ. 22-24 και αφ' ετέρου στα μ. 25-28 – με εντυπωσιακά δεξιοτεχνικά περάσματα που διευρύνουν την τρίμετρη φραστική δομή σε τετράμετρη!<sup>1070</sup> Η *έκθεση* ολοκληρώνεται κατόπιν με μια αναλόγως “διανθισμένη” καταληκτική ιδέα στα μ. 29-31.<sup>1071</sup> Μετά την διπλή διαστολή κάνει την εμφάνισή της μια σχετικώς εκτενής και “δραματικού” χαρακτήρος *επεξεργασία*, η οποία πάντως βασίζεται σχεδόν αποκλειστικά σε νέο θεματικό-μοτιβικό υλικό. Ουσιαστικά, μόνο ο εναρκτήριο αρπισμός του κυρίου θέματος προσφέρει μια υπαινικτική αναφορά στα περιεχόμενα της *εκθέσεως*, αφού και αυτός συνδέεται πλέον με μια νέα θεματική ιδέα στην Ντο-μείζονα στα μ. 32-34, η οποία μάλιστα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη σε μετρική σύμπτυξη στο ακόλουθο δίμετρο 35-36 και φθάνει σε πτώση στην ομώνυμη ελάσσονα στο μ. 37a.<sup>1072</sup> Το μεγαλύτερο όμως τμήμα της *επεξεργασίας* αφιερώνεται σε μια δεύτερη νέα ιδέα, η οποία εισάγεται στην ντο-ελάσσονα στα μ. 37b-39a, συνοδευόμενη από αρπισμούς τριήχων δεκάτων-έκτων στο αριστερό χέρι, και χάρη στην μετατροπική της φύση αλυσιδοποιείται περαιτέρω στην σολ-ελάσσονα (στα μ. 39b-41a) και ρευστοποιείται στο περιβάλλον της σχετικής ρε-ελάσσονος (στα μ. 41b-42): επιπλέον, στο μ. 43 η μισή πτώση στο προαναφερόμενο τονικό κέντρο σηματοδοτεί την εναλλαγή των ρόλων ανάμεσα στα δύο χέρια, οπότε η μελωδική φιγούρα εξυφαίνεται στην γραμμή του μπάσσου και συνοδεύεται πλέον από έναν μετασχηματισμό των τριήχων δεκάτων-έκτων στο δεξί χέρι με επαναλαμβανόμενους φθόγγους και – κατά διαστήματα – έντονες διαφωνίες: η ρε-ελάσσονα, πάντως, εδραιώνεται στα μ. 43b-47a και αποσταθεροποιείται στα ακόλουθα μ. 47b-50, προκειμένου στα μ. 51-53 να λάβει χώραν ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, με εκ νέου διασταύρωση των ρόλων των δύο χεριών και κατάληξη σε μισή πτώση-τομή.<sup>1073</sup> Η επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 54-61 είναι απαράλλακτη, σε

<sup>1068</sup> Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 46· Kurzmann, ό.π., σ. 75· Dennerlein, ό.π., σ. 98· Stockmeier, ό.π., σ. 152· Weising, ό.π., σ. 180· Rosenberg, ό.π., σ. 75· Macdonald, ό.π., σ. 124· Rampe, ό.π., σ. 124. Μόνον ο Heinrich Schenker, στο άρθρο του “Mozart: Sonate A-Moll”, *Der Tonwille* 2, 1922, σ. 7-24 (ανατύπωση στο: Heinrich Schenker, *Der Tonwille*, Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York 1990, βλ. ιδίως σ. 10-13), προβαίνει σε μια ανούσια από μακροδομικής απόψεως περιγραφή του αργού αυτού μέρους με όρους “τετραμερούς” ασματικής μορφής, δηλαδή υπό το σχήμα Α – Β – συνδετικό πέρασμα – Α' – Β'.

<sup>1069</sup> Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 46 και 50· Schenker, “Mozart: Sonate A-Moll”, στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 10-11· Dennerlein, ό.π., σ. 98· Rosenberg, ό.π., σ. 75.

<sup>1070</sup> Πρβλ. πρωτίστως Marks (ό.π., σ. 46 και 50) και δευτερευόντως Rosenberg (ό.π., σ. 75). Ο Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 125) ενδιαφέρεται περισσότερο να καταδείξει την διαφοροποίηση των δύο θεμάτων της *εκθέσεως* σε επίπεδο ρυθμικών μοτίβων, ηχητικής περιοχής, αρμονικού ρυθμού και υφής, ενώ ο Schenker (“Mozart: Sonate A-Moll”, στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 11-12) αντιμετωπίζει ως διαφορετικές φραστικές μονάδες τα μ. 15-21 και 22-28.

<sup>1071</sup> Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 46 και 50-51· Schenker, “Mozart: Sonate A-Moll”, στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 12· Rosenberg, ό.π., σ. 75.

<sup>1072</sup> Πρβλ. Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 131) και εν μέρει Rampe (ό.π., σ. 245). Αντιθέτως, άλλοι αναλυτές (Marks, ό.π., σ. 46 και 51· Dennerlein, ό.π., σ. 98· Rosenberg, ό.π., σ. 75), παρασυρόμενοι προφανώς από τον αρχικό αρπισμό, θεωρούν την θεματική αυτή ιδέα παράγωγη του κυρίου θέματος, παρ' ότι στην πραγματικότητα δεν παρουσιάζει σχεδόν τίποτε κοινό με αυτό: μελωδικά, ρυθμικά, αρμονικά, φραστικά, ακόμη και υφολογικά, τα μ. 32-36 είναι εμφανώς διαφορετικά από τα μ. 1-8.

<sup>1073</sup> Πρβλ. ιδίως Marks (ό.π., σ. 46 και 51), η οποία πάντως υποδεικνύει μια εξαιρετικά αμφίβολη αναγωγή του νέου θεματικού στοιχείου στην έναρξη της μεταβάσεως της *εκθέσεως*. Άλλες επιμέρους αναφορές σχετικές με τα περιεχόμενα της *επεξεργασίας* γίνονται από τους Dennerlein (ό.π., σ. 98-99), Rosenberg (ό.π., σ. 76),

αντίθεση με εκείνη της μεταβάσεως στα μ. 61-67, όπου η ενδιάμεση στροφή προς την υποδεσπόζουσα και την σχετική της συνεπιφέρει ορισμένες επουσιώδεις ρυθμικο-μελωδικές τροποποιήσεις.<sup>1074</sup> Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει ωστόσο και στο πλαίσιο της τονικής επαναφοράς του πλαγίου θέματος: συγκεκριμένα, το αρχικό δίμετρο 15-16 επανέρχεται φυσιολογικά στην Φα-μείζονα στα μ. 68-69, αλλά τα μ. 17-18 εκτρέπονται εκ νέου προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας στα μ. 70-71, η οποία διατηρείται περαιτέρω στα μ. 72-74 επεκτείνοντας το υλικό του μ. 19, προτού τελικά ακολουθήσουν τα υπόλοιπα μέτρα του πλαγίου θέματος στα μ. 75-76, 77-79 και 80-83 (πρβλ. μ. 20-21, 22-24 και 25-28) καθώς και η κατακλείδα στα μ. 84-86 (πρβλ. μ. 29-31) με περιορισμένες αλλαγές.<sup>1075</sup>

Τριμερές επίσης είναι το *Andantino cantabile* σε Σολ-μείζονα της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Ρε-μείζονα* KV 3001 / 306.<sup>1076</sup> Εν προκειμένω, το περιοδικά δομημένο κύριο θέμα των μ. 1-12 συνδέεται στενά με την μετάβαση των μ. 13-17, η οποία καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου να ακολουθήσει στην Ρε-μείζονα το πλάγιο θέμα (στα μ. 18-31) αλλά και μια τρίμετρη κατακλείδα (στα μ. 32-34). Όπως και στην προαναφερόμενη περίπτωση, η ενότητα της *επεξεργασίας* είναι αρκετά εκτενής, παρ' ότι δεν εμπεριέχει άμεσες αναφορές στα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*: ακόμη και όταν ορισμένα γνώριμα μοτιβικά στοιχεία (π.χ. η φιγούρα παρεστιγμένου ογδού – δύο τριακοστών-δευτέρων από το κύριο θέμα ή τα δέκατα-έκτα των μ. 47-49 που παραπέμπουν εξίσου στα μ. 8-9, 15, 19-20 κ.ο.κ.) κάνουν εδώ σποραδικά την εμφάνισή τους, είναι πλήρως ενσωματωμένα σε νέα συμφραζόμενα.<sup>1077</sup> Ως εκ τούτου, μια νέα τετράμετρη ιδέα στα μ. 35-38 ανοίγει την μεσαία ενότητα στην δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ η αλυσιδοποίηση της ίδιας στα μ. 39-42 προσεγγίζει σε πρώτη φάση την περιοχή της σχετικής μι-ελάσσοнос και η περαιτέρω ρευστοποίηση του υλικού της στα μ. 43-50a επαναπροσεγγίζει κατόπιν, μέσω της Ντο-μείζονος, την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Καινούργιο επίσης είναι το θεματικό υλικό του ισοκράτη επί της δεσπόζουσας στα μ. 50b-57, στην διάρκεια του οποίου οι νύξεις της ομόνυμης ελάσσοнос γίνονται ολοένα και σαφέστερες. Έτσι, η αποκατάσταση της Σολ-μείζονος στην έναρξη της *επανεκθέσεως* επισκιάζει ως έναν βαθμό το γεγονός ότι σε θεματικό επίπεδο επανέρχεται εδώ μόνο η δεύτερη εξάμετρη φράση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 58-63 με 7-12)<sup>1078</sup> και μάλιστα με ορισμένες επιπλέον τροποποιήσεις στο μέρος της συνοδείας (στα μ. 61-63). Από εκεί και ύστερα όμως, οι μεταβολές στο τμήμα της μεταβάσεως δεν είναι θεμελιώδεις (πρβλ. μ. 64-68 με 13-17) και το πλάγιο θέμα με την κατακλείδα επανεκτίθενται στην αρχική τονικότητα στα μ. 69-82 και 83-85 χωρίς την παραμικρή σχεδόν αλλαγή.

Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση εφαρμογής του τριμερούς μακροδομικού προτύπου συναντάμε εξ άλλου στο εναρκτήριο *Andante* του *κουαρτέττου με φλάουτο σε Σολ-μείζονα* KV 285a.<sup>1079</sup> Η δομή της *εκθέσεως*, βέβαια, δεν παρουσιάζει κάτι το αξιοπερίεργο: το κύριο

---

Newman (ό.π., σ. 160) και Rampe (ό.π., σ. 245). Κατά τρόπον αναμενόμενο, εξ άλλου, ο Schenker (“Mozart: Sonate A-Moll”, στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 12-13) ασχολείται μόνο με τον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας*.

<sup>1074</sup> Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 46 και 51· Schenker, “Mozart: Sonate A-Moll”, στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 13· Dennerlein, ό.π., σ. 99· Rosenberg, ό.π., σ. 75.

<sup>1075</sup> Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 46 και 51) και Schenker (“Mozart: Sonate A-Moll”, στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 13).

<sup>1076</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 180.

<sup>1077</sup> Εύλογα λοιπόν ο Weising (ό.π., σ. 180) κάνει λόγο για μια θεματικώς ελεύθερη μεσαία μακροδομική ενότητα.

<sup>1078</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 180.

<sup>1079</sup> Πρβλ. εν πολλοίς Weising, ό.π., σ. 180· τουναντίον, η Gabriela Krombach, στην μελέτη της “Mannheim, Mozart und die Anfänge des Flötenquartetts”, στο: Ludwig Finscher – Bärbel Pelker – Jochen Reutter (επιμ.), *Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1994, σ. 334, αρκείται σε μια τελειώς επιφανειακή θεώρηση μακροδομικής διμέρειας, βάσει των υφιστάμενων ενδείξεων για τις επαναλήψεις των ενότητων.

θέμα αποτελείται από δύο ασύμμετρες φράσεις που ολοκληρώνονται με απατηλή και τέλεια πτώση, στα μ. 4 και 10 αντιστοίχως, ενώ μια νέα φιγούρα δεκάτων-έκτων, που εισάγεται από το τσέλλο στην άρση του μ. 10, συνιστά κατόπιν το βασικό μοτίβο της μεταβάσεως των μ. 11-18, καθώς εναλλάσσεται στο βιολί (μ. 11 και 13) και το φλάουτο (μ. 12 και 14) πριν την αποφασιστική στροφή προς την Ρε-μείζονα και την τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα: στην συνέχεια, το πλάγιο θέμα των μ. 19-28 δομείται ως πρόταση, όπου τον αρχικό διάλογο ανάμεσα στο βιολί και το φλάουτο διαδέχεται μια αρκετά χρωματική μελωδική πορεία, εν αντιθέσει προς την διατονική κατακλείδα των μ. 29-34, που ρυθμικά και υφολογικά σχετίζεται με την έναρξη του κυρίου θέματος. Μετά την διπλή διαστολή, μια νέα θεματική ιδέα κάνει την εμφάνισή της στην δευτερεύουσα τονικότητα, μοιρασμένη ισορροπημένα ανάμεσα στα δύο κατ' εξοχήν μελωδικά όργανα του συνόλου, στα μ. 35-38: πρόκειται ουσιαστικά για το κύριο θεματικό στοιχείο της επεξεργασίας,<sup>1080</sup> όπως αποδεικνύει η αλυσιδοποίησή του στα μ. 39-42 στην σχετική μι-ελάσσονα και η μετέπειτα ελεύθερη εξύφανσή του στα μ. 43-48, τα οποία συγχρόνως λειτουργούν και ως μετατροπικό πέρασμα προς την επανέκθεση (κατάληξη σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα). Παραδόξως όμως, στα μ. 49-56 εισάγεται στην Σολ-μείζονα απ' ευθείας το υλικό της μεταβάσεως και δη με αρκετές σημαντικές αλλαγές: το δίμετρο 11-12 επανέρχεται αυτούσιο στα μ. 49-50, αλλά στα ακόλουθα μ. 51-52 αλυσιδοποιείται στο περιβάλλον της υποδεσπόζουσας και της σχετικής της: η διαδικασία αυτή συνεχίζεται μάλιστα από το φλάουτο στα μ. 53-54, έως ότου προσεγγισθεί η μισή πτώση στα μ. 55-56 (κατά συνέπειαν, τα μ. 53-56 αντικαθιστούν τα λειτουργικώς και υφολογικώς παρεμφερή μ. 15-18 της εκθέσεως). Στην συνέχεια, πάντως, τόσο το πλάγιο θέμα όσο και η κατακλείδα επανεκτίθενται στην αρχική τονικότητα με ορισμένες επουσιώδεις τροποποιήσεις, στα μ. 57-66 και 67-71 (πρβλ. μ. 29-33) αντιστοίχως. Εάν το κομμάτι ολοκληρωνόταν εδώ, το δομικό του πρότυπο θα ήταν σαφέστατα διμερές: εντούτοις, στα μ. 72-75 ο Mozart ανακαλεί καθυστερημένα την αρχική τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος, προεκτείνοντάς την στα μ. 76 (με ένα καταληκτικό ανάπτυγμα του μ. 74, έπειτα από την απατηλή πτώση στο μ. 75) και 77 (πρβλ. μ. 34)! Όπως ακριβώς και στην περίπτωση του Andante της *σονάτας* Hob. XVI: Es2 / WU 17 του Haydn, η τελική αυτή επαναφορά του κυρίου θέματος θα μπορούσε να εκληφθεί ως *coda* μιας διμερούς μορφής *σονάτας* ή ως (αποσπασματική) επανέκθεση του κυρίου θέματος στο πλαίσιο μιας τριμερούς *σονάτας* με “αντικατοπτρική επανέκθεση”. Ο Weising βρίσκεται εγγύτερα στην δεύτερη ερμηνευτική εκδοχή, αφού, παρά το γεγονός ότι στα μ. 49 κ.εξ. αντιλαμβάνεται εσφαλμένα την επαναφορά τμήματος του κυρίου θέματος (ενώ πρόκειται σαφέστατα για το θεματικό υλικό της μεταβάσεως), παρατηρεί επίσης ότι τμήμα του κυρίου θέματος μετατίθεται και σε άλλη θέση της τρίτης μακροδομικής ενότητας.<sup>1081</sup> Η τελευταία αυτή τοποθέτηση ενισχύει λοιπόν την θεώρηση της “αντικατοπτρικής επανεκθέσεως”, στον βαθμό που ακόμα και η απαλοιφή της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος (μ. 5-10) δεν αντίκειται κατ' ουσίαν στην εφαρμογή μιας αναδιάταξης των θεματικών περιεχομένων της πρώτης ενότητας στην τρίτη, σύμφωνα με την οποία το κατ' εξοχήν κύριο θεματικό υλικό έπεται του πλαγίου, ενώ το μεταβατικό υλικό προσλαμβάνει διττό ρόλο, ως έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητας (εκμεταλλευόμενο την αρχικά σταθερή αρμονική του βάση) και παράλληλα ως προετοιμασία του πλαγίου θέματος. Αντιθέτως, η ερμηνεία των μ. 72-77 ως *coda* διμερούς τύπου *σονάτας* είναι εμφανώς “πλεοναστική” και ως εκ τούτου απορριπτέα: άλλωστε στην μοναδική περίπτωση που ο Mozart αισθάνεται όντως την ανάγκη να προσθέσει μια *coda* – βασισμένη στο κύριο θέμα – σε διμερή μακροδομικό σχεδιασμό (στο εναρκτήριο αργό μέρος της *σονάτας* KV 189g / 282), την χαρακτηρίζει ο ίδιος ως τέτοια και την τοποθετεί μετά την δεύτερη μακροδομική επανάληψη, προκειμένου να ακουσθεί μία μόνο φορά.

<sup>1080</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 180.

<sup>1081</sup> Ο.π.

Η ίδια ουσιαστικά τεχνική βρίσκει εφαρμογή σε ένα ακόμη τριμερές αργό μέρος αυτής της περιόδου, στο *Andante moderato* σε *Μι-ύφεση-μείζονα* της *συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 319 του έτους 1779.<sup>1082</sup> Η δομή του κυρίου θέματος είναι περιοδική (μισή πτώση στο μ. 8, τέλεια στο μ. 16), μόνο που η ολοκλήρωσή του πραγματώνεται με μια προέκταση της κατάληξής του στην τονική στα μ. 16-18, στο πλαίσιο της οποίας κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση όλα τα πνευστά όργανα. Παρ' όλα αυτά, τα έγχορδα απομένουν και πάλι μόνα τους στην διάρκεια της μεταβάσεως των μ. 19-26, που μέσω της σχετικής ελάσσονος καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου να ακολουθήσουν στην Σι-ύφεση-μείζονα τόσο το πλάγιο θέμα στα μ. 27-38 (σε δομή προτάσεως) όσο και η κατακλείδα στα μ. 39-43. Η *επεξεργασία* είναι πολύ σύντομη και δίνει περισσότερο την εντύπωση ενός “επεισοδίου”: στα μ. 44-48, κατ' αρχάς, ένα νέο μοτίβο αναπτύσσεται εν είδει τρίφωνου *fugato* στις δύο ομάδες βιολιών και τα βαθύφωνα έγχορδα προεκτείνοντας την δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ η καθυστερημένη είσοδος των βιολιών και ορισμένων πνευστών στα μ. 48-49 δίνει έμφαση στο πέρασμα προς την αρχική *Μι-ύφεση-μείζονα*, όπου αμέσως μετά μεταφέρεται το προαναφερθέν *fugato* στα ξύλινα πνευστά (πρβλ. μ. 50-54 με 44-48) και συνδέεται παραδόξως με την επαναφορά της τρίμετρης καταληκτικής προέκτασης του κυρίου θέματος στα μ. 55-57 (πρβλ. μ. 16-18). Έτσι, η *επανεκθεση* ξεκινά – μάλλον φυσιολογικά – από την επαναφορά της μετάβασης στα μ. 58-65 (η οποία στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα και καταλήγει σε μισή πτώση στην αρχική πάντοτε τονικότητα) και συνεχίζεται με την ελάχιστη παρηλλαγμένη τονική μεταφορά του πλάγιου θέματος στα μ. 66-77· μετά την προσθήκη μιας νέας δίμετρης προέκτασης του πλάγιου θέματος στα μ. 78-79, ωστόσο, επανέρχεται η δεύτερη μόνο φράση του κυρίου θέματος στα μ. 80 κ.εξ. (πρβλ. μ. 80-85 με 9-14),<sup>1083</sup> με διεύρυνση του καταληκτικού της σχηματισμού (τα μ. 86-91 συνιστούν τριπλή παραφθορά των μ. 15-16), και ακολούθως επικαλύπτεται με την επαναφορά και της ελαφρώς διευρυμένης κατακλείδας στα μ. 91-96 (πρβλ. μ. 91-94 με 39-42 και μ. 95-96 με 43). Στην δεδομένη λοιπόν περίπτωση παρατηρούμε ότι η *επανεκθεση* ανοίγει επίσης με την μετάβαση που οδηγεί στο πλάγιο θέμα, αλλά η “εμβόλιμη” τρόπον τινα επαναφορά του κυρίου θέματος πριν την κατακλείδα καθιστά εν τέλει πολύ πιο σαφή την μακροδομική διάρθρωση του συγκεκριμένου αργού μέρους (και αναμφισβήτητη την αντεστραμμένη σειρά εμφάνισης των βασικών θεματικών ιδεών εντός της τρίτης μακροδομικής του ενότητας) σε σχέση με εκείνη του εναρκτήριου *Andante* του KV 285a.

Μια άλλη τριμερής μορφή σονάτας του 1779 εντοπίζεται στο *Andantino* σε *ρε-ελάσσονα* της *συμφωνίας (σερενάτας) σε Ρε-μείζονα* KV 320.<sup>1084</sup> Στην κύρια θεματική ομάδα υπάρχουν δύο ιδέες, εκτάσεως 6 μέτρων η πρώτη (με κατάληξη στην τονική στο μ. 6) και 8 μέτρων η δεύτερη (σε δομή προτάσεως, με τελική πτώση στην δεσπόζουσα στο μ. 14). Παρακάτω, στα μ. 15-18 διακρίνεται ένα σύντομο μεταβατικό τμήμα με κατάληξη στην δεσπόζουσα της *Φα-μείζονος*, η οποία στα μ. 19-23, 24-31 και 32-35 επικυρώνεται με τις ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*. Δεδομένου, τώρα, του ότι η *επανεκθεση*, πέραν της απαλοιφής της τετράμετρης μεταβάσεως, αρκείται στην επαναφορά όλων των υπολοίπων θεματικών ιδεών της πρώτης ενότητας στην αρχική *ρε-ελάσσονα* με επουσιώδεις αλλαγές (κύρια ομάδα στα μ. 61-74, πλάγια ομάδα στα μ. 75-91),<sup>1085</sup> το ενδιαφέρον μας στρέφεται δικαιωματικά στην εκτενή “τριμηματική” και αρκετά αναπτυξιακού χαρακτήρος

<sup>1082</sup> Η σχετική τοποθέτηση του Tobel (ό.π., σ. 155) είναι σαφέστατη, όπως και εκείνη του Macdonald (ό.π., σ. 123), ο οποίος μάλιστα επισημαίνει ότι η τροποποιημένη ακολουθία των θεμάτων στην *επανεκθεση* είναι πιθανόν να οδήγησε τον Mozart στην απόφαση να απαλείψει αμφότερες τις τυπικές μακροδομικές επαναλήψεις. Από την πλευρά του, ο Dearling (ό.π., σ. 127) αναφέρεται εν προκειμένω μόνο στην εφαρμογή της τριμερούς μορφής σονάτας, ενώ ο Weising (ό.π., σ. 181) προβαίνει σε μια από τις πιο ατυχείς προσεγγίσεις του, κάνοντας λόγο για μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* και με συντομευμένη (απλώς) *επανεκθεση* του κυρίου θέματος.

<sup>1083</sup> Πρβλ. εν μέρει Tobel, ό.π., σ. 155.

<sup>1084</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 181.

<sup>1085</sup> Πρβλ. ό.π.

*επεξεργασία* των μ. 36-60. Στο πρώτο της τμήμα (μ. 36-43), ένα παράλλαγμα της πρώτης κύριας ιδέας διαμορφώνει μια οκτάμετρη περίοδο, με πτώσεις στην Φα-μείζονα (μ. 39) αλλά και στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος (μ. 43), η οποία εδραιώνεται στο δεύτερο τμήμα της μεσαίας ενότητας (μ. 44-51) με μια παράθεση του πρώτου τετραμέτρου της δεύτερης κύριας ιδέας, που εντούτοις αυτήν την φορά εξελίσσεται κατά τρόπον τελείως διαφορετικό (τα μ. 48-50 είναι λιγότερα πυκνά από ρυθμικής επόψεως σε σχέση με τα μ. 11-14, αλλά παράλληλα προβάλλουν το στοιχείο της χρωματικής γραφής). Το τρίτο τμήμα της *επεξεργασίας*, εξ άλλου, ξεκινά απ' ευθείας από την πτωτική ολοκλήρωση του προηγούμενου και αναπτύσσει στα μ. 51-60 το μοτιβικό υλικό της τελευταίας πλάγιας θεματικής ιδέας (των μ. 32-35), μετατρέποντας σταδιακά προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.

Η τελευταία συμφωνία της παρούσας περιόδου γράφηκε το 1780: πρόκειται για την *συμφωνία σε Ντο-μείζονα* KV 338, το αργό μέρος της οποίας, ένα Andante di molto più tosto Allegretto σε Φα-μείζονα, ακολουθεί τις προδιαγραφές της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*.<sup>1086</sup> Το εντυπωσιακότερο πάντως χαρακτηριστικό αυτού του μέρους είναι η σχετικώς μεγάλη του έκταση, αντάξια της οποίας είναι ασφαλώς και η διαμόρφωση του κυρίου θέματος ως περιόδου, στην βάση της οποίας βρίσκεται μια αρμονικώς ανοικτή πρόταση 14 μέτρων που επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 15-30 (πρβλ. μ. 15-27 και 30 με 1-14, ενώ τα μ. 28-29 συνιστούν “πλεονάζουσα” επανάληψη του διμέτρου 26-27) με κατάληξη στην τονική. Σε επικάλυψη με το κύριο θέμα έρχεται η μετάβαση των μ. 30-44, που αξιοποιώντας ως επί το πλείστον δεδομένο υλικό κατευθύνεται προς την διπλή δεσπόζουσα. Έτσι, στα μ. 45-60 και 61-80 η πλάγια θεματική ομάδα μπορεί πλέον να παρουσιασθεί στην Ντο-μείζονα, περιλαμβάνοντας σποραδικές μοτιβικές αναφορές στο κύριο θέμα (πρβλ. π.χ. μ. 73-76 με 12-13) και στην μετάβαση (πρβλ. π.χ. τα μ. 48, 50 κ.ο.κ. με τα μ. 36 και 38),<sup>1087</sup> καθώς και μια σύντομη αλλά ενδιαφέρουσα παρεμβολή του αντίθετου τρόπου (στα μ. 67-70). Το συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* (μ. 81-84),<sup>1088</sup> εξ άλλου, προαναγγέλλει μοτιβικά την πλήρη και ουσιαστικά *απαράλλακτη* επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 85-114. Αντιθέτως, το εναρκτήριο τετράμετρο της μεταβάσεως (μ. 30-33) διευρύνεται στην *επανεκθεση* σε εξάμετρο (μ. 114-119), προκειμένου με μια μικρή παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα και την σχετική της τα μετέπειτα μ. 34-44 να μεταφερθούν αναλλοίωτα στα μ. 120-130 στην υπερκείμενη τετάρτη και στην συνέχεια ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα να επανεκτεθεί στην Φα-μείζονα στα μ. 131-166 με ελάχιστες μελωδικές τροποποιήσεις.<sup>1089</sup> Το μέρος ολοκληρώνεται πάντως με μια σύντομη *coda* στα μ. 167-174,<sup>1090</sup> όπου το αρχικό οκτάμετρο του κυρίου θέματος ανασκευάζεται κατά τρόπον απλούστερο, όντας μάλιστα περισσότερο παγιωμένο στην Φα-μείζονα από κάθε άλλη φορά.

Στο σημείο αυτό μπορούμε πλέον να περάσουμε και στην εξέταση των αργών μέρων των κοντσέρτων της παρούσας περιόδου, ξεκινώντας ασφαλώς από τα έργα για σόλο βιολί του έτους 1775. Το πρώτο από αυτά είναι το *κοντσέρτο για βιολί σε Ρε-μείζονα* KV 211, το οποίο περιλαμβάνει ένα Andante σε Σολ-μείζονα σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου.<sup>1091</sup> Σε αντίθεση όμως με τα αργά μέρη των κοντσέρτων της προηγούμενης περιόδου, το εναρκτήριο ritornello του εν λόγω μέρους συνίσταται αποκλειστικά στην παρουσίαση του οκτάμετρου κυρίου θέματος από την ορχήστρα (εν είδει περιόδου με τελική πτώση στην

<sup>1086</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 181· Dearling, ό.π., σ. 111· Macdonald, ό.π., σ. 123.

<sup>1087</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 181.

<sup>1088</sup> Πρβλ. ό.π.

<sup>1089</sup> Μου είναι αδύνατον να εντοπίσω τις “εξαιρετικά παρηλλαγμένες λεπτομέρειες” που ο Dearling (ό.π., σ. 111) διατείνεται ότι περιλαμβάνει η συγκεκριμένη *επανεκθεση* σε σχέση προς την *έκθεση*: στην πραγματικότητα, αν η μετάβαση δεν ήταν ελαφρώς διευρυμένη, θα είχαμε ένα υπόδειγμα αυτούσιας *επανεκθέσεως* με ασήμαντες τροποποιήσεις και δη εφαρμοζόμενες σε ελάχιστα μόνο σημεία της.

<sup>1090</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 181.

<sup>1091</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 20.

δεσπόζουσα), το οποίο αμέσως μετά (στα μ. 9-16) επαναλαμβάνεται χωρίς τροποποιήσεις από τον σολίστα υπό την συνοδεία των εγχόρδων.<sup>1092</sup> Ένα τρίτο οκτάμετρο τμήμα στην σειρά (μ. 17-24) διαμορφώνει με νέο θεματικό περιεχόμενο την μετάβαση· έχει μάλιστα ενδιαφέρον το ότι η δευτερεύουσα τονικότητα της Ρε-μείζονος επιβάλλεται εξ αρχής, δίνοντας την εντύπωση μιας πλάγιας θεματικής ιδέας που καταλήγει σε μισή πτώση (μόνο στην επανέκθεση αποκαλύπτεται ο πραγματικός ρόλος των μ. 17-24).<sup>1093</sup> Από εκεί και ύστερα πάντως, η σολιστική έκθεση αφιερώνεται στο πλάγιο θέμα των μ. 25-42, όπου δύο απατηλές πτώσεις στα μ. 34 και 37-38 προκαλούν τελικά την ανάδραση της ορχήστρας, η οποία με το δεύτερο *ritornello* στα μ. 43-46 προσφέρει την καταληκτική επικύρωση της Ρε-μείζονος παραλλάσσοντας ουσιαστικά την δεύτερη τετράμετρη φράση του εναρκτήριου *ritornello* (πρβλ. μ. 5-8).<sup>1094</sup> Η σύντομη ενότητα της επεξεργασίας που ακολουθεί στα μ. 47-58 βασίζεται επίσης στο υλικό του κυρίου θέματος και μόνον: στα μ. 47-50, συγκεκριμένως, το πρώτο δίμετρο της πρώτης φράσεως παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα και ρευστοποιείται κατευθυνόμενο προς την σχετική ελάσσονα, ενώ στα μ. 51-58 παρατίθεται, αλυσιδοποιείται και εξυφαίνεται περαιτέρω στην μι-ελάσσονα το πρώτο δίμετρο της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος (μ. 5-6), φθάνοντας τελικά σε πτώση στην δεσπόζουσα της σχετικής.<sup>1095</sup> Ως εκ τούτου, η έναρξη της σολιστικής επανεκθέσεως, με το κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα στα ακόλουθα μ. 59-66, παραμένει ουσιαστικά αδιαμεσολάβητη<sup>1096</sup> – όπως και αν αξιοποιήσει τελικά ο σολίστας την δυνατότητα ανάπτυξης ενός αυτοσχέδιου περάσματος μετά την μισή πτώση-τομή στο μ. 58. Στην συνέχεια της επανεκθέσεως, η μετάβαση επιχειρείται κατ' αρχάς να επαναληφθεί στην Ρε-μείζονα, όπως δηλαδή και στην έκθεση (πρβλ. μ. 67-69 με 17-19), αλλά με μια “διορθωτική” κίνηση μεταφέρεται τελικά ολόκληρη στην υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 70-77 (πρβλ. μ. 17-24) και ακολουθείται φυσιολογικά από την επαναφορά στην Σολ-μείζονα και του πλάγιου θέματος στα μ. 78-95, με ελάχιστες τροποποιήσεις στο μέρος του σολιστικού οργάνου.<sup>1097</sup> Έτσι, στο πλαίσιο του καταληκτικού *ritornello*, μια θεματικώς ουδέτερη προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας στα μ. 96-99 ακολουθείται από την τονική επαναφορά και της ορχηστρικής κατακλείδας των μ. 43-46 στα μ. 100-103, με την προσθήκη ενός επιπλέον πτωτικού μέτρου που παραπέμπει στο κλείσιμο του κυρίου θέματος (πρβλ. περίπου μ. 104 με 8).<sup>1098</sup>

Βασισμένο στο ίδιο μακροδομικό πρότυπο είναι και το *Adagio* σε Ρε-μείζονα του *κοντσέρτου για βιολί σε Σολ-μείζονα* KV 216,<sup>1099</sup> το εναρκτήριο *ritornello* του οποίου, παρ' ότι εκτείνεται σε τέσσερα μόλις μέτρα, περιλαμβάνει μέρος του κυρίου θέματος (στα μ. 1-2) αλλά και της μεταβάσεως (στα μ. 3-4) και καταλήγει στην δεσπόζουσα.<sup>1100</sup> Στην έκθεση,

<sup>1092</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 20 και 28.

<sup>1093</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 20 και 29.

<sup>1094</sup> Πρβλ. περίπου ό.π., σ. 20, 29 και 30.

<sup>1095</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 20 και 30.

<sup>1096</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 59.

<sup>1097</sup> Για την επανέκθεση συνολικά και δη την διεύρυνση και την αρμονική δομή της μεταβάσεως, βλ. επίσης Weising, ό.π., σ. 20, 31, 39 και 59.

<sup>1098</sup> Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 20 και 32.

<sup>1099</sup> Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 22), καθώς και Günther Metz (“Mozarts Violinkonzert G-dur KV 216”, *Die Musikforschung* 41/3, 1988, σ. 233), παρά τις σποραδικές “ατέλπιδες” προσπάθειες του συγγραφέως να πείσει ότι μπορεί κανείς να διαπιστώσει και ορισμένα δομικά χαρακτηριστικά που παραπέμπουν περισσότερο σε τριμερή ασματική μορφή – ιδού τί μπορεί να συμβεί, όταν κάποιος δεν έχει την τόλμη να αντιταχθεί στην ευρέως διαδεδομένη άποψη ότι τα αργά μέρη συνήθως δεν είναι γραμμένα σε μορφή σονάτας, ακόμη και αν τα δεδομένα της προσωπικής του έρευνας αποδεικνύουν περίτρανα το αντίθετο: ένας ανούσιος συμβιβασμός με παρωχημένες προκαταλήψεις!

<sup>1100</sup> Ο Weising (ό.π., σ. 22 και 28), παρά το γεγονός ότι διαπιστώνει την θεματική ταύτιση των μ. 3-4 και 11-12, υποστηρίζει εσφαλμένα ότι το εναρκτήριο *ritornello* παρουσιάζει μόνο το κύριο θέμα της συνθέσεως. Η θεώρηση του Metz (ό.π., σ. 233) είναι πάντως ακόμη χειρότερη, δεδομένου του ότι ο τελευταίος εντάσσει το αρχικό αυτό τετράμετρο στην ευρύτερη πρώτη θεματική ενότητα του κομματιού, αδιαφορώντας τελείως για την διάκριση ανάμεσα σε ορχηστρικό και σολιστικό δομικό μέλος. Με απλά λόγια, ο Metz παραγνωρίζει πλήρως τις



λοιπόν, το σολιστικό κύριο θέμα επαναλαμβάνει κατ' αρχάς την διαθέσιμη ορχηστρική ιδέα στα μ. 5-6 (πρβλ. μ. 1-2), αλλά κατόπιν προσθέτει σε αυτήν μια δεύτερη φράση στα μ. 7-8, φθάνοντας σε μια τέλεια πώση στην Ρε-μείζονα.<sup>1101</sup> Παρομοίως, το υλικό των μ. 3-4 επανεμφανίζεται στα μ. 11-12, ως ύστερο τμήμα της διευρυμένης σολιστικής μεταβάσεως των μ. 9-12, η οποία στρέφεται εξ αρχής προς την Λα-μείζονα (με μια νέα δίμετρη μελωδική ιδέα) και καταλήγει στην δεσπόζουσά της, προκειμένου στα μ. 13-18 να εμφανισθεί στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα το πλάγιο θέμα, με τον αρχικό διάλογο ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα να καταλήγει τελικά σε δεξιοτεχνικά περάσματα του τελευταίου.<sup>1102</sup> Ως κατακλείδα της εκθέσεως πάντως, εισάγεται στα μ. 19-20 μια νέα ορχηστρική φιγούρα στο πλαίσιο του δεύτερου ritornello.<sup>1103</sup> Στην συνέχεια όμως, το σόλο βιολί επανεισάγει την κεφαλή του κυρίου θέματος στην έναρξη της επεξεργασίας και την αναπτύσσει περαιτέρω στα μ. 21-26, με ενδιάμεσο τονικό σταθμό την σχετική σι-ελάσσονα και τελικό στόχο την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία μάλιστα προεκτείνεται και κατά την ορχηστρική παρεμβολή του μ. 27.<sup>1104</sup> Έτσι, η επανέκθεση μπορεί να ξεκινήσει πλέον από τα μ. 28-31 με την αυτούσια επαναφορά της σολιστικής εκδοχής του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 5-8) και να συνεχισθεί με την μεταφορά ολόκληρης της μεταβάσεως των μ. 9-12 στην υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 32-35 καθώς και του πλαγίου θέματος στην Ρε-μείζονα στα μ. 36-42 (η μικρή διεύρυνση κατά ένα μέτρο σε σχέση με την έκθεση οφείλεται στην προσθήκη του μ. 40 προς ενίσχυση των καταληκτικών σολιστικών περασμάτων).<sup>1105</sup> Ακολουθώντας, η ορχηστρική προετοιμασία της καντέντσας λαμβάνει χώρα στα μ. 43-44 με υλικό που παραπέμπει στα μ. 3b-4, ενώ το καταληκτικό ritornello ολοκληρώνεται με την επαναφορά του περιεχομένου του δεύτερου ritornello στην αρχική τονικότητα στα μ. 45-46 (πρβλ. μ. 19-20).<sup>1106</sup> Παραδόξως όμως, το αργό αυτό μέρος καταλήγει σε μια τελευταία παρέμβαση του σολιστικού βιολιού, το οποίο παραλλάσσει ελαφρώς την πρώτη δίμετρη φράση του κυρίου θέματος στα μ. 47-48, περιβαλλόμενο μάλιστα από ενορχήστρωση που παραπέμπει εξίσου στα "σολιστικά" μ. 5-6 (όσον αφορά στο σώμα των εγχόρδων) όσο και στα "ορχηστρικά" μ. 1-2 (ως προς το περιεχόμενο των φλάουτων και των κόρνων)! Η πρωτότυπη αυτή υπόμνηση του κυρίου θέματος στο τέλος του κομματιού δεν μπορεί ωστόσο να θεωρηθεί τμήμα του καταληκτικού ritornello (από υφολογικής και από δομικής απόψεως συγχρόνως): κατά συνέπεια, η μοναδική δυνατή ερμηνεία του διμέτρου 47-48 είναι αυτή μιας επιπρόσθετης σολιστικής *coda* – όσο παράδοξο και αν φαίνεται ενδεχομένως κάτι τέτοιο στο πλαίσιο μιας τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου.<sup>1107</sup>

Το εκτενέστερο δείγμα τριμερούς μορφής σονάτας σε αργό μέρος κοντσέρτου του 1775 εμφανίζεται στο Adagio σε Μι-μείζονα του *κοντσέρτου για βιολί σε Λα-μείζονα* KV 219.<sup>1108</sup> Αυτό καθίσταται άλλωστε αντιληπτό ήδη από το ευμέγεθες εναρκτήριο ritornello, που περιλαμβάνει μια πρώτη διατύπωση του κυρίου θέματος σε δομή αρμονικά ανοικτής περιόδου στα μ. 1-8, μια σύντομη μεταβατική ιδέα στα μ. 9-10, δύο πλάγιες θεματικές ιδέες στα μ. 11-13 και 14-16, καθώς και ισάριθμες καταληκτικές στα μ. 17-19 και 20-22.<sup>1109</sup> Το θεματικό αυτό υλικό παραλλάσσεται και εμπλουτίζεται περαιτέρω στην σολιστική έκθεση και την ορχηστρική της κατακλείδα (δεύτερο ritornello). Όσον αφορά στο κύριο θέμα, κατ'

δομικές ιδιαιτερότητες ενός μέρους κοντσέρτου της κλασικής περιόδου και το αντιμετωπίζει με τους όρους της αμιγούς τριμερούς μορφής σονάτας.

<sup>1101</sup> Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 22 και 28) και με πολλές επιφυλάξεις Metz (ό.π., σ. 233).

<sup>1102</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Weising (ό.π., σ. 22, 29 και 60) και εν μέρει Metz (ό.π., σ. 233).

<sup>1103</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 22 και 30.

<sup>1104</sup> Πρβλ. πρωτίστως Weising (ό.π., σ. 22, 30 και 59) και δευτερευόντως Metz (ό.π., σ. 233).

<sup>1105</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 22, 31 και 32· Metz, ό.π., σ. 233.

<sup>1106</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 22 και 32· Metz, ό.π., σ. 233.

<sup>1107</sup> Κατά παρόμοιο τρόπο άλλωστε, ο μεν Weising (ό.π., σ. 22, 32 και 59) χαρακτηρίζει το επιπρόσθετο αυτό σολιστικό τμήμα ως "codetta", ο δε Metz (ό.π., σ. 233) ως "επίλογο".

<sup>1108</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 26.

<sup>1109</sup> Πρβλ. περίπου ό.π., σ. 26 και 28.

αρχάς, παρατηρείται πως η συνοπτικότερη σολιστική εκδοχή του στα μ. 23-28, όχι μόνο χάνει την περιοδικότητά της, αλλά ουσιαστικά εξελίσσεται και κατά τρόπον τελείως διαφορετικό μετά το τρίτο της μέτρο (πρβλ. μ. 23-25 με 1-2 και 6), φθάνοντας μέσω των μ. 26-27 σε τέλεια πτώση στο μ. 28, η οποία μάλιστα ενισχύεται από μια σύντομη ορχηστρική παρεμβολή που ανάγεται στο καταληκτικό μοτίβο των μ. 20-21.<sup>1110</sup> Η μετάβαση της *εκθέσεως*, τουναντίον, προσλαμβάνει μεγαλύτερες διαστάσεις και συνίσταται αφ' ενός μεν σε μια νέα μετατροπική εξύφανση του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος στα μ. 29-32 προς την Σι-μείζονα και αφ' ετέρου στην μεταφορά του διμέτρου 9-10 στα μ. 33-34 και στην μετέπειτα ρευστοποίηση του υλικού του στα μ. 35-36 με κατάληξη στην δεσπόζουσα της δευτερεύουσας αυτής τονικότητας.<sup>1111</sup> Σε αυτήν, εξ άλλου, κάνει την εμφάνισή της στα μ. 37-45 η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα σε δομή προτάσεως, το μοτιβικό υλικό της οποίας προέρχεται από την μετάβαση της *εκθέσεως* (πρβλ. τα μ. 38-39 και 40-41 στην γραμμή του σόλο βιολιού με τα μ. 31-32) αλλά και από τις καταληκτικές ιδέες του *ritornello* (πρβλ. μ. 37-40 στο μέρος της συνοδείας με μ. 20-21 καθώς και μ. 42-43 με 17-18).<sup>1112</sup> Αντιθέτως, η δεύτερη και η τρίτη πλάγια ιδέα ταυτίζονται με το αντίστοιχο θεματικό υλικό του εναρκτήριου *ritornello* (πρβλ. μ. 46-48 με 11-13 και μ. 49-51 με 14-16), στο οποίο προστίθεται μονάχα μια πωτική προέκταση στα μ. 52-54, ενώ και στο ακόλουθο δεύτερο *ritornello* (που λειτουργεί ως ορχηστρική κατακλείδα της *εκθέσεως*) σχετικώς νέο είναι μόνο το δίμετρο 55-56, που προτάσσεται των δύο ήδη υφισταμένων καταληκτικών ιδεών στα μ. 57-59 και 60-62 (πρβλ. μ. 17-19 και 20-22) αντιστοίχως.<sup>1113</sup>

Η *επεξεργασία* ανοίγει με μια αποσπασματική παράθεση του σολιστικού κυρίου θέματος στην Σι-μείζονα στα μ. 63-66 (πρβλ. μ. 23-26), από εκεί και ύστερα όμως συνεχίζεται με ελεύθερη εξύφανση του υλικού του, χωρίς σαφείς θεματικές αναφορές σε άλλα γνωστά στοιχεία· παράλληλα, η μετατροπική κίνηση στα μ. 67-70 οδηγεί στην (σχετική της δεσπόζουσας) σολ-δίεςη-ελάσσονα, η οποία εδραιώνεται σαφέστατα στα ακόλουθα μ. 71-76 – παρ' ότι ουδέποτε επικυρώνεται πωτικά – προτού εγκαταλειφθεί κατά την σταδιακή επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 77-82.<sup>1114</sup> Η ενδιαφέρουσα ορχηστρική παρεμβολή των μ. 83-85, εξ άλλου, αφού επιβεβαιώσει την προαναφερόμενη αρμονική κατάληξη στο μ. 83 με μια ακόμη συνοπτική αναφορά στο καταληκτικό μοτίβο των μ. 20-21, λειτουργεί και ως συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*, προαναγγέλλοντας μιμητικά την κεφαλή του κυρίου θέματος στην δεύτερη και την πρώτη ομάδα βιολιών (στα μ. 84 και 85)<sup>1115</sup> – για τρίτο *ritornello* πάντως δύσκολα θα μπορούσε να γίνει εδώ λόγος, εξαιτίας της περιορισμένης έκτασης της ορχηστρικής αυτής παρεμβολής σε σύγκριση προς τα υπόλοιπα *ritornelli*. Από την στιγμή πάντως που το σόλο βιολί επανεμφανίζεται στα μ. 86-91 για την επανεκθεση της σολιστικής εκδοχής του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 23-28), η τρίτη σολιστική ενότητα διαφοροποιείται από την *έκθεση* μόνον ως προς ορισμένες λεπτομέρειες, μένοντας παράλληλα τελείως ανεπιρρέαστη από την δομή του εναρκτήριου *ritornello*: συγκεκριμένα, η εξύφανση της κεφαλής του κυρίου θέματος στην έναρξη της μεταβάσεως (μ. 92-96) είναι μεν διαφορετική – και κατά ένα μέτρο εκτενέστερη – της αντίστοιχης των μ. 29-32, αφού εδώ λαμβάνει πλέον χώραν μόνο μια σύντομη παρεμβολή της ομώνυμης ελάσσονος, αλλά ακολουθείται από την αυτούσια μεταφορά των μ. 33-36 στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 97-100· επιπλέον, η σχεδόν αμετάβλητη

<sup>1110</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 26 και 28.

<sup>1111</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 26 και 29.

<sup>1112</sup> Ο Weising (ό.π., σ. 26 και 37) εκλαμβάνει τα μ. 37-45 ως ένα “τρίτο” θέμα που διαφοροποιεί ουσιαστικά την σολιστική *έκθεση* από το ορχηστρικό *ritornello*. Αυτό είναι κατ' αρχήν σωστό, αν δηλαδή αντιπαραβάλλει κανείς ένα προς ένα τα δομικά μέλη των δύο πρώτων μακροδομικών τμημάτων, παράλληλα όμως δίνει και την ψευδή εντύπωση της ενσωμάτωσης μιας απολύτως “νέας” θεματικής ιδέας στην σολιστική *έκθεση*.

<sup>1113</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 26, 29 και 30.

<sup>1114</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 26, 30 και 60.

<sup>1115</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 26 και 30.

επαναφορά στην Μι-μείζονα ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 101-119 διευρύνεται μόνο κατά ένα μέτρο, εξαιτίας της παρεμβολής του μ. 116 ανάμεσα στην κατ' εξοχήν τρίτη πλάγια ιδέα των μ. 113-115 (πρβλ. μ. 49-51) και την πτωτική της προέκταση στα μ. 117-119 (πρβλ. μ. 52-54)<sup>1116</sup> – δεν θα ήταν άλλωστε υπερβολικό να υποστηριχθεί στο σημείο αυτό ότι η μικρή αυτή προσθήκη έρχεται να βελτιώσει την μικροδομική οργάνωση της *επανεκθέσεως*, προσδίδοντας στα μ. 113-119 συνολικά την δομή μιας επτάμετρης προτάσεως. Έτσι, οδηγούμαστε φυσιολογικά στο καταληκτικό *ritornello*, το οποίο είναι κατ' ουσίαν αντίστοιχο του δευτέρου από θεματικής πλευράς, αλλά προσλαμβάνει εν μέρει διαφορετικό ρόλο, στον βαθμό που οι ιδέες των μ. 55-56 και 60-62 διατηρούν τον καταληκτικό τους χαρακτήρα κατά την τονική τους επαναφορά στα μ. 120-121 και 126-128, σε αντίθεση με την ενδιάμεση των μ. 57-59, η οποία τροποποιείται από ένα σημείο και έπειτα στα μ. 122-125 (πρβλ. ειδικότερα τα μ. 122-123 με τα 57-58) για τις ανάγκες προετοιμασίας της ενσωματωμένης στο *ritornello* σολιστικής καντέντσας.<sup>1117</sup>

Ως υποκατάστατο του εκτενούς αργού μέρους του κοντσέρτου KV 219, ο Mozart έγραψε τον επόμενο χρόνο (1776) το *Adagio* σε Μι-μείζονα για βιολί και ορχήστρα KV 261, εφαρμόζοντας την ίδια πάλι τριμερή μακροδομή αλλά σε πολύ μικρότερη έκταση.<sup>1118</sup> Χάριν συντομίας λοιπόν, το εναρκτήριο *ritornello* εξαντλείται στο τετράμετρο κύριο θέμα σε δομή ανοικτής προτάσεως, το οποίο, εντούτοις, στην σολιστική *έκθεση* εμφανίζεται σε μια διευρυμένη εκδοχή στα μ. 5-10a (πρβλ. μ. 5-7 με 1-3) με κατάληξη στην τονική.<sup>1119</sup> Η ακόλουθη μετάβαση των μ. 10b-14 στρέφεται φυσιολογικά προς την Σι-μείζονα και καταλήγει στην δεσπόζουσα της· εδώ όμως εντυπωσιάζουν πρωτίστως τα περίτεχνα σολιστικά περάσματα, στα οποία ίσως οφείλεται ως έναν βαθμό και η έναρξη του πλάγιου θέματος με μια σχετικώς εκτενή ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 15-16, σε απάντηση της οποίας ο σολίστας εξυφαίνει κατόπιν το νέο μοτιβικό υλικό στα μ. 17-21.<sup>1120</sup> Το δεύτερο *ritornello*, πάντως, κάνει την εμφάνισή του στα μ. 22-24, με νέα θεματικά περιεχόμενα που επικυρώνουν πτωτικά την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*.<sup>1121</sup> Στην *επεξεργασία* των μ. 25-32, ο Mozart αρκείται σε ελάχιστες και έμμεσες μόνον αναφορές στα μοτιβικά στοιχεία της πρώτης ενότητας, διαμορφώνοντας έτσι μια συνεχή μελωδική γραμμή στο μέρος του σολιστικού οργάνου με ελεύθερη ουσιαστικά εξέλιξη<sup>1122</sup> σε αρμονικό επίπεδο, ωστόσο, η μεσαία αυτή ενότητα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, δεδομένου του ότι η αρχική τονικοποίηση της σι-ελάσσονος (μ. 25-27) παραχωρεί την θέση της σε μια μετατροπική πορεία προς την αρχική τονικότητα (στα μ. 28-30), η οποία τελικά αναιρείται στα μ. 31-32 με την διπλή πτωτική επιβεβαίωση της δεσπόζουσας της σχετικής ντο-δίεση-ελάσσονος! Το γεγονός αυτό δεν αποτρέπει παρ' όλα αυτά την αδιαμεσολάβητη εμφάνιση της “διπλής επαναφοράς” στο αμέσως επόμενο μέτρο, με την οποία και ανοίγει η τρίτη σολιστική ενότητα, όπου το μεν κύριο θέμα επανεκτίθεται σε μια νέα συνοπτική εκδοχή στα μ. 33-36 (πρβλ. μ. 33-35 με 5-7 αλλά και μ. 36b με 10a), ενώ η μετάβαση διευρύνει το αντίστοιχο υλικό της *εκθέσεως* στα μ. 37-42 (με παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα στα μ. 37-39 αντί των μ. 10b-11· πρβλ. αντιθέτως τα μ. 40-42 με τα 12-14), προκειμένου το πλάγιο θέμα να μεταφερθεί στα μ. 43-49 στην Μι-μείζονα δίχως ουσιώδεις αλλαγές.<sup>1123</sup> Η ακόλουθη τονική επαναφορά και των μ. 22-23 του ενδιάμεσου *ritornello* στα μ. 50-51, εξ άλλου, δίνει αρχικά την εντύπωση μιας ορχηστρικής κατακλείδας της *επανεκθέσεως*, πράγμα το οποίο διαψεύδεται ωστόσο από την μετέπειτα προσέγγιση ενός πτωτικού έξι-τέσσερα στο μ. 52,

<sup>1116</sup> Στις μικρές αυτές δομικές αλλοιώσεις εντός της *επανεκθέσεως* αναφέρεται και ο Weising, ό.π., σ. 26, 31 και 32.

<sup>1117</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 26 και 32.

<sup>1118</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 27.

<sup>1119</sup> Πρβλ. περίπου ό.π., σ. 27 και 28.

<sup>1120</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 27 και 29.

<sup>1121</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 27 και 30.

<sup>1122</sup> Πρβλ. ό.π.

<sup>1123</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 27 και 31.

που δίνει το έναυσμα στον σολίστα να αναπτύξει μια αυτοσχέδια καντέντσα· στην πραγματικότητα λοιπόν, η καταληκτική λειτουργία του τρίτου αυτού ritornello μεταβιβάζεται στα μ. 53-55, στα οποία μια συνοπτική αναφορά στο κύριο θέμα (πρβλ. μ. 53 με 1) εξελίσσεται ελεύθερα (στο μ. 54), έως ότου συνδεθεί με την φιγούρα του μ. 24b (στο μ. 55a) και μια επιπρόσθετη καταληκτική χειρονομία.<sup>1124</sup>

Μεταξύ των αργών μερών των κοντσέρτων για βιολί επομένως, η τριμερής μακροδομική οργάνωση συνιστά την δημοφιλέστερη επιλογή. Κατ' εξαίρεσιν όμως, στο Andante cantabile σε Λα-μείζονα του *κοντσέρτου για βιολί σε Ρε-μείζονα* KV 218, ο Mozart δοκιμάζει για πρώτη φορά στο είδος του κοντσέρτου και την μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία.<sup>1125</sup> Το εναρκτήριο ritornello περιλαμβάνει μόνο το υλικό του κυρίου θέματος, μια οκτάμετρη πρόταση που καταλήγει σε απατηλή πτώση στο μ. 9 και γι' αυτό προεκτείνεται με ένα καταληκτικό δίμετρο προς την δεσπόζουσα· το ίδιο θέμα εμφανίζεται κατόπιν και στην σολιστική του εκδοχή, στα μ. 11-20, όπου διαπιστώνεται ότι το δίμετρο 7-8 έχει αντικατασταθεί πλέον από παρεμφερές υλικό στα μ. 17-18, που μάλιστα οδηγεί σε τέλεια πτώση στο μ. 19, με αποτέλεσμα η σολιστική επαναφορά των μ. 9-10 στα μ. 19-20 να προσλαμβάνει εδώ μεταβατικό ρόλο προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Μι-μείζονος.<sup>1126</sup> Η τελευταία επιβάλλεται ως εκ τούτου απ' ευθείας στα μ. 21-28, όπου μια πρώτη πλάγια ιδέα περιοδικής δομής κάνει την εμφάνισή της, ενώ έπειτα από μια δίμετρη προέκταση της ίδιας στα μ. 29-30 έρχεται να προστεθεί και μια δεύτερη πλάγια ιδέα στα μ. 31-38 (επίσης υπό μορφήν περιόδου). Αξιοπαρατήρητο μάλιστα είναι το γεγονός ότι η ορχήστρα παρεμβάλλεται τακτικά στην *έκθεση*, επισφραγίζοντας την ολοκλήρωση κάθε μιας εκ των τριών σολιστικών θεματικών ιδεών (στα μ. 20b, 30 και 38), από την άλλη πλευρά όμως δεν κατορθώνει να διαμορφώσει ένα ενδιάμεσο ritornello, αφού το συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* (μ. 39-42) ανατίθεται εκ νέου στον σολίστα· ιδιάζουσα επίσης είναι η "πρώιμη" επαναπροσέγγιση της συγχορδίας της Λα-μείζονος στο μ. 42, στο οποίο το σόλο βιολί προετοιμάζει από κοινού με τα κόρνα ένα αρμονικό υπόστρωμα για την επακόλουθη επανεκθεση του κυρίου θέματος!<sup>1127</sup> Παρά τον μικρό αυτόν "αποσυντονισμό" της τονικής με την θεματική επαναφορά, ωστόσο, η *επανεκθεση* των μ. 43-70 ακολουθεί πιστά το πρότυπο της *εκθέσεως*, επιφέροντας περιορισμένες αλλαγές στο κύριο θέμα (τα μ. 43-50 αντιστοιχούν στα μ. 11-18, το δε δίμετρο 51-52 είναι από υφολογικής πλευράς αντίστοιχο των μ. 19-20, αλλά από αρμονικής απόψεως ανάγεται απ' ευθείας στα μ. 9-10) και μεταφέροντας με επουσιώδεις τροποποιήσεις τις πλάγιες θεματικές ιδέες στην αρχική τονικότητα (στα μ. 53-62 με 63-70).<sup>1128</sup> Στην συνέχεια, συγκροτείται μια αρκετά εκτενής προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας, αφ' ενός μεν με το σολιστικό υλικό των μ. 39-41 (του συνδετικού πέρασματος) στα μ. 71-73 και αφ' ετέρου με νέο ορχηστρικό υλικό στα μ. 74-77.<sup>1129</sup> Το καταληκτικό ritornello, εντούτοις, εμφανίζεται μόνο μετά την αυτοσχέδια καντέντσα και προσλαμβάνει σαφέστατα την λειτουργία μιας *coda*: συγκεκριμένα, στα μ. 78-81 επανέρχεται αυτούσιο το καταληκτικό τετράμετρο του εναρκτήριου ritornello (μ. 7-10), όμως από εκεί και ύστερα το σόλο βιολί επανεμφανίζεται με μια νέα καταληκτική ιδέα στα μ. 82-84, η οποία και

<sup>1124</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 27 και 32.

<sup>1125</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 24 και 60.

<sup>1126</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 24 και 28.

<sup>1127</sup> Όλες αυτές οι παρατηρήσεις για την πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* και το συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* γίνονται και από τον Weising (ό.π., σ. 24, 29 και 30), έστω και κατά τρόπον υπαινικτικό.

<sup>1128</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 24 και 31.

<sup>1129</sup> Ο Weising (ό.π., σ. 24, 31 και 32), αντιθέτως, προσδίδει διαφορετική λειτουργία στα μ. 71-73 (καταληκτικό τμήμα της *επανεκθέσεως*) από τα μ. 74-77 (προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας)· αυτό όμως είναι τελείως παράλογο, διότι τα μ. 71-73 ουδόλως επικυρώνουν την Λα-μείζονα, αλλά – κατ' αναλογία προς τα μ. 39-41 – την μεταβάλλουν σε παρενθετική δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος (υποδεσπόζουσας), μέσω της οποίας το νέο υλικό των μ. 74-77 κατευθύνεται προς το πτωτικό έξι-τέσσερα: είναι επομένως αδύνατον να χωρίσει κανείς τα μ. 71-73 από τα μ. 74-77, αφού αυτά διαμορφώνουν από κοινού μίαν ενιαία αρμονική φράση και ως εκ τούτου επιτελούν μία και μοναδική δομική λειτουργία.

επαναλαμβάνεται στα μ. 85-87 πριν την – μετρικώς μετατοπισμένη κατά έναν χρόνο – επαναφορά των ορχηστρικών μ. 5-6 στα μ. 88-90.<sup>1130</sup> Κατά συνέπεια, το αργό αυτό μέρος, πέραν του ότι στερείται ενδιάμεσου *ritornello*, αξιοποιεί το καταληκτικό ως *coda*, περικλείοντας μάλιστα σε αυτό νέες σολιστικές φιγούρες εντός τμηματικών επαναφορών του θεματικού υλικού του εναρκτήριου *ritornello*.<sup>1131</sup> Τα φαινόμενα αυτά, σε συνδυασμό και με την σολιστική-ορχηστρική προετοιμασία της καντέντσας, συνιστούν λοιπόν σαφείς ενδείξεις μιας πρώτης απόπειρας εξάλειψης (σε σημαντικό βαθμό) της καίριας δομικής εναλλαγής ανάμεσα σε τμήματα *tutti* και *solo* στα κοντσέρτα του Mozart.

Η εξέλιξη αυτή δεν υπήρξε εντούτοις άμεση, όπως αποδεικνύει η περίπτωση του *Andante un poco adagio* σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 238 που γράφηκε το 1776 και ακολουθεί το ίδιο δομικό πρότυπο σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*, αλλά με τρία *ritornelli*.<sup>1132</sup> Το επτάμετρο εναρκτήριο *ritornello* περιλαμβάνει και εδώ μόνο το κύριο θέμα (τελική πτώση στην δεσπόζουσα), το οποίο αμέσως μετά παρουσιάζεται και στην σολιστική του εκδοχή στα μ. 8-15 της *εκθέσεως*, έχοντας αντικαταστήσει ριζικά τα μ. 6-7 με μια ευρύτερη πτωτική διαδικασία στα μ. 13-15 (πρβλ. αντιθέτως τα μ. 8-12 με τα μ. 1-5).<sup>1133</sup> Ένα νέο καταληκτικό μοτίβο στα μ. 16-17 εν είδει ορχηστρικής παρεμβολής, αφού επικυρώσει την αρχική Μι-ύφεση-μείζονα, στρέφεται προς την σχετική ντο-ελάσσονα, στην οποία το πιάνο εκθέτει αρχικά μια μεταβατική ιδέα στα μ. 18-21 και κατόπιν την αλυσιδοποιεί παραλλάσσοντάς την περαιτέρω στα μ. 22-25a, προκειμένου να καταλήξει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.<sup>1134</sup> Έτσι, στα μ. 25b-33 παρουσιάζεται εν είδει διαλόγου ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα η περιοδική πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Σι-ύφεση-μείζονα και ακολουθείται από μία δεύτερη στα μ. 34-41, με χαρακτηριστικά δεξιοτεχνικά περάσματα στο μέρος του πιάνου.<sup>1135</sup> Η τέλεια πτώση στο μ.

<sup>1130</sup> Οι επισημάνσεις του Weising (ό.π., σ. 24, 32 και 60) είναι πολύ σωστές ως προς το ορχηστρικό σκέλος αυτής της “*codetta*” (μ. 78-81 και 88-90), προβληματίζει όμως η απόπειρα αναγωγής του σολιστικού υλικού στο κύριο θέμα και στις φιγούρες του συνδετικού περάσματος.

<sup>1131</sup> Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να σημειωθεί εδώ ότι η συγκεκριμένη παρεμβολή σολιστικών χειρονομιών στα μ. 82-87 του καταληκτικού *ritornello* υπήρξε στην πραγματικότητα μια δεύτερη σκέψη του Mozart. Στην νέα έκδοση απάντων των έργων του – βλ. Christoph-Hellmut Mahling (επιμ.), *Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkonzerte und Einzelsätze* (Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Serie V / Werkgruppe 14 / Band 1), Bärenreiter, Kassel – Basel – London 1983, σ. 306 – δημοσιεύεται σε παράρτημα η αρχική εκδοχή του κλεισίματος του αργού μέρους του KV 218, κατά την οποία μετά τα μ. 78-81 εμφανίζονται απ’ ευθείας τα μ. 88-90a και προστίθεται μόνο μια απλή (θεματικώς ουδέτερη) πτωτική διαδικασία εκτάσεως 1½ μέτρων· επομένως, στην θέση των μ. 82-90 υπήρχε αρχικά μόνο ένα τετράμετρο (μ. 82bis-85bis) που, παρά τις εννοησιακές-δυναμικές και δομικές διαφορές του σε σχέση με το αντίστοιχο τρίμετρο 88-90 της οριστικής εκδοχής, διαμόρφωνε μια αμιγώς ορχηστρική *coda*.

<sup>1132</sup> Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 86), Tischler (ό.π., σ. 16), Weising (ό.π., σ. 76 και ιδίως 107) καθώς και Brück (ό.π., σ. 31). Αντιθέτως, ο Hutchings (ό.π., σ. 47) κάνει λόγο για μια μορφή “σονάτας-άριας” (πιθανόν μόνον ο ίδιος κατανοεί τί ακριβώς θέλει να δηλώσει με αυτό), ενώ ο Berger (ό.π., σ. 119 και 132) παρουσιάζεται απρόθυμος να προβεί σε σαφή διάκριση ανάμεσα στον τριμερή τύπο σονάτας κοντσέρτου και σε αυτόν χωρίς *επεξεργασία*, καθ’ όσον για τον ίδιο η μορφή σονάτας (κοντσέρτου) συνιστά πάντοτε έναν διμερή μακροδομικό σχεδιασμό.

<sup>1133</sup> Πρβλ. πρωτίστως Weising (ό.π., σ. 76 και 85) και Brück (ό.π., σ. 31), δευτερευόντως δε Tischler (ό.π., σ. 16). Εξ άλλου, παρά την διασύνδεση που επιχειρεί με την θεωρία του Koch, ο Berger (ό.π., σ. 134) δεν διστάζει να προτείνει την απολύτως εσφαλμένη θεώρηση των δύο παρουσιάσεων του κυρίου θέματος (στο εναρκτήριο *ritornello* και στην σολιστική *έκθεση*) ως των δύο τμημάτων μιας κοινής περιόδου, έστω και αν τελικά καταλήγει στο ορθό συμπέρασμα ότι η ορχηστρική εκδοχή θα έπρεπε μάλλον να εκληφθεί ως αυτόνομο τμήμα, κείμενο πέραν του βασικού μορφολογικού σχεδιασμού κατά το πρότυπο της σονάτας (που πραγματώνεται φυσικά στις σολιστικές ενότητες και μόνον).

<sup>1134</sup> Πρβλ. εν γένει Weising, ό.π., σ. 76 και 86. Η Brück (ό.π., σ. 31-32) αναφέρεται μόνο στην ορχηστρική παρεμβολή, στην οποία αποκλειστικά καταληκτική λειτουργία στο κύριο θέμα. Αντιθέτως, ο Tischler (ό.π., σ. 16) περιορίζει την μεταβατική λειτουργία μόνο στα μ. 16-17 και αντιλαμβάνεται την ακόλουθη θεματική ιδέα ως πρώτη στο πλαίσιο της πλάγιας ομάδας, παρά το γεγονός ότι η δευτερεύουσα τονικότητα δεν παγιώνεται εξ αρχής στα μ. 18-21! Το ίδιο σφάλμα γίνεται και από τον Girdlestone, ό.π., σ. 86.

<sup>1135</sup> Πρβλ. περίπου Weising (ό.π., σ. 76 και 86) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 16).

41 όμως επικαλύπτεται από το δεύτερο *ritornello* των μ. 41-44, το οποίο με μια νέα μοτιβική φιγούρα επανερμηνεύει την δευτερεύουσα τονικότητα σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, λειτουργώντας επομένως ως συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση.<sup>1136</sup> Η δεύτερη αυτή σολιστική ενότητα έχει την ίδια ακριβώς φραστική δομή, έκταση και περιεχόμενα με την πρώτη: το κύριο θέμα επανεκτίθεται – ελαφρώς παρηλλαγμένο – στην σολιστική του εκδοχή στα μ. 45-52, η ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 53-54 (πρβλ. μ. 16-17) στρέφεται προς την φα-ελάσσονα για την σχεδόν απαράλλακτη μεταφορά του μεταβατικού υλικού στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 55-62a, ενώ η πλάγια θεματική ομάδα επανέρχεται με επουσιώδεις αλλαγές στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 62b-78.<sup>1137</sup> Ό,τι ακολουθεί από εκεί και πέρα, εντάσσεται πλέον στο τρίτο *ritornello*, το οποίο αφ' ενός μεν προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα, προεκτείνοντας το υλικό του ενδιάμεσου *ritornello* στα μ. 78-83 (πρβλ. μ. 78-81 με 41-44), και αφ' ετέρου ολοκληρώνει το μέρος με την ανάκληση της γνωστής ορχηστρικής παρεμβολής στο τέλος του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 84 με 16) και μια απλούστατη πτωτική χειρονομία στο μ. 85, εν είδει μιας βραχύτατης *coda*.<sup>1138</sup>

Τα υπόλοιπα πάντως κοντσέρτα για πιάνο των ετών 1776-1777 περιλαμβάνουν από ένα αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου. Το πρώτο από αυτά είναι το *Adagio* σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κοντσέρτου για τρία* (ή δύο) *πιάνο σε Φα-μείζονα* KV 242,<sup>1139</sup> το οποίο ανοίγει με ένα εκτεταμένο *ritornello* που εμπεριέχει μια πρώτη διατύπωση του κυρίου θέματος (μ. 1-5), μέρος του υλικού της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 6-11) καθώς και μια σύντομη κατακλείδα που ανάγεται στην πρώτη πλάγια ιδέα (μ. 12).<sup>1140</sup> Στην *έκθεση*, τώρα, οι σολίστες παρουσιάζουν για δεύτερη φορά το κύριο θέμα, ελάχιστα παρηλλαγμένο στα μ. 13-17, προεκτείνοντας μόνο την τελική του πτώση στην δεσπόζουσα (στο μ. 18), πριν την αδιαμεσολάβητη εμφάνιση μιας νέας (πρώτης) πλάγιας θεματικής ιδέας στην Φα-μείζονα στα μ. 19-22· ακολούθως, το πλάγιο θεματικό υλικό που είχε παρατεθεί ήδη στο εναρκτήριο *ritornello* παραλλάσσεται και αναπτύσσεται περαιτέρω από τους σολίστες ως δεύτερη (στα μ. 23-27a = μ. 6-10a) και τρίτη κατά σειράν ιδέα (στα μ. 27b-31, που συνιστούν ελεύθερη ανάπτυξη των μ. 10b-11) στο πλαίσιο της ευρύτερης “σολιστικής” πλάγιας θεματικής ομάδος, ενώ η δευτερεύουσα τονικότητα επικυρώνεται οριστικά στο σύντομο ενδιάμεσο *ritornello* των μ. 32-33a με νέες καταληκτικές χειρονομίες.<sup>1141</sup> Η ενότητα της *επεξεργασίας*, εξ άλλου,

<sup>1136</sup> Οι Weising (ό.π., σ. 76 και 87) και Brück (ό.π., σ. 31 και 32) τείνουν να δεχθούν μια (αμφίβολη) μοτιβική συγγένεια των μ. 41-44 προς την ορχηστρική παρεμβολή των μ. 16-17, σε αντίθεση με τον Tischler (ό.π., σ. 16) που δεν διακρίνει κάτι τέτοιο. Σύμφωνα με τον Berger (ό.π., σ. 133 και 135), εξ άλλου, η προσθήκη του συνδετικού αυτού περάσματος καταστρέφει την μακροδομική ισορροπία των δύο σολιστικών ενοτήτων, γι' αυτό και θεωρείται πλεονάζουσα από αρμονικής απόψεως· τελικά, η παρουσία της αιτιολογείται μόνο στην βάση της “εξισορροπητικής” επανεμφάνισης του υλικού της προς το τέλος του μέρους, πριν την σολιστική καντέντσα! Όλα αυτά τα ευφυολογήματα θα μπορούσαν βέβαια να είχαν αποφευχθεί, αν ο κύριος Berger είχε μελετήσει έστω και στοιχειωδώς τα δεδομένα της σύνθετης μορφής σονάτας κοντσέρτου που αναφέρει η θεωρία του ύστερου 18<sup>ου</sup> αιώνας και δη ο Koch, στον οποίο υποτίθεται ότι εδράζεται η τελείως αποτυχημένη θεώρησή του.

<sup>1137</sup> Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 16· Weising, ό.π., σ. 76, 88 και 89· Brück, ό.π., σ. 42.

<sup>1138</sup> Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 16· Weising, ό.π., σ. 76 και 89· Brück, ό.π., σ. 32 και 34· Berger, ό.π., σ. 132-133. Παρά την εξαιρετικά περιορισμένη του έκταση, στο τελευταίο αυτό δίμετρο του καταληκτικού *ritornello* (μ. 84-85) δεν μπορεί να αποδοθεί καμία εναλλακτική λειτουργία: θα ήταν π.χ. παράλογο να εκληφθεί ως σύντομη καταληκτική προέκταση της αυτοσχέδιας σολιστικής καντέντσας, την οποία ουσιαστικά διαδέχεται, ενώ η αντιστοιχία του με ένα εμβόλιμο στις σολιστικές ενότητες ορχηστρικό τμήμα (και όχι με κάποιο απόσπασμα των προηγούμενων *ritornelli*) καθιστά πράγματι τελείως αυτόνομη την λειτουργική του σημασία, αποδεσμευμένη από οιαδήποτε προηγούμενα συμφραζόμενα.

<sup>1139</sup> Πρβλ. Hutchings, ό.π., σ. 47· Girdlestone, ό.π., σ. 89· Tischler, ό.π., σ. 21· Weising, ό.π., σ. 78.

<sup>1140</sup> Πρβλ. ιδίως Weising (ό.π., σ. 78 και δευτερευόντως Tischler (ό.π., σ. 21) και Girdlestone (ό.π., σ. 89).

<sup>1141</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Weising (ό.π., σ. 78, 85, 86 και 87) και Tischler (ό.π., σ. 21). Προβληματική στην θεώρηση του Weising είναι βέβαια η ερμηνεία των μ. 19-22 ως μεταβάσεως, την στιγμή μάλιστα που και ο ίδιος παραδέχεται ότι η δευτερεύουσα τονικότητα της Φα-μείζονος είναι εδώ εξ αρχής παρούσα· από την άλλη πλευρά, ο Tischler υποδεικνύει ως έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος το μ. 18, πράγμα που είναι προφανώς υπερβολικό.

αφιερώνεται στην παρουσίαση και εξύφανση μιας ακόμη νέας σολιστικής ιδέας, η οποία εναλλάσσεται μεταξύ των πιανιστών στα μ. 33b-35a εμμένοντας αρχικά στην Φα-μείζονα, έπειτα στρέφεται κατά τον ίδιο τρόπο προς την σχετική σολ-ελάσσονα στα μ. 35b-37 και τελικά καταλήγει στην δεσπόζουσα της (με “μελωδική” πρωτοβουλία του πρώτου πιάνου) στα μ. 38-39· εντούτοις, στο μ. 40 ο Mozart αναθέτει επιπλέον στο πρώτο πιάνο ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την επανέκθεση, πραγματοποιώντας έτσι – έστω και σε πολύ περιορισμένο χώρο – την τυπική επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας μέσω της δεσπόζουσάς της.<sup>1142</sup> Πράγματι, στα μ. 41-46 επανεκτίθεται απαράλλακτο το κύριο θέμα στην σολιστική του εκδοχή (πρβλ. μ. 13-18) και αμέσως μετά ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται αυτούσια στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 47-59 (πρβλ. μ. 19-31).<sup>1143</sup> Στο σημείο αυτό ξεκινά το τρίτο *ritornello*, διαμορφώνοντας σε πρώτη φάση μια ορχηστρική προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας στα μ. 60-62 επί τη βάσει της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 3b-5a)· έπειτα δε από την πλήρως καταγεγραμμένη καντέντσα για τρία ή δύο πιάνα, η ορχηστρική κατακλείδα της εκθέσεως (πρβλ. μ. 63-64a με 32-33a) συνδέεται για πρώτη φορά με την ακόμη πιο σύντομη καταληκτική ιδέα του εναρκτήριου *ritornello* (πρβλ. μ. 64b-65a με 12), ένας απόηχος της οποίας (πρβλ. μ. 65b με 65a) ολοκληρώνει παραδόξως το μέρος με την πλήρη υποκατάσταση του ορχηστρικού σώματος από τους τρεις (ή δύο) πιανίστες!<sup>1144</sup>

Πλούσιο σε θεματικά περιεχόμενα είναι και το εναρκτήριο *ritornello* του τριμερούς *Andante* σε Φα-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Ντο-μείζονα* KV 246.<sup>1145</sup> στα μ. 1-8 διατυπώνεται η ορχηστρική εκδοχή του κυρίου θέματος (με τελική πτώση στην δεσπόζουσα), που ακολουθείται άμεσα από την βασική πλάγια θεματική ιδέα στα μ. 9-19 (σε δομή προτάσεως) και ένα καταληκτικό τρίμετρο στα μ. 20-22.<sup>1146</sup> Με την είσοδο του σολίστα πάντως, η εικόνα του κυρίου θέματος μεταβάλλεται ριζικά, καθ’ ότι η πρώτη τετράμετρη φράση του διευρύνεται σε εξάμετρη στα μ. 23-28 (πρβλ. μ. 23-25 με 1-3), ενώ η δεύτερη (μ. 5-8) αντικαθίσταται από μια νέα στα μ. 29-31, η οποία φθάνει σε τέλεια πτώση που επικυρώνεται περαιτέρω από μια σύντομη ορχηστρική παρεμβολή στο μ. 32 (πρβλ. μ. 17).<sup>1147</sup> Η σολιστική έκθεση συνεχίζεται από εκεί και ύστερα με μια νέα μεταβατική ιδέα στα μ. 33-42, μέσω της οποίας πραγματοποιείται στροφή προς την Ντο-μείζονα και μετά από κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα μεταφέρεται στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα ολόκληρη η πλάγια ιδέα του *ritornello* στα μ. 43-53 (με ελάχιστες τροποποιήσεις στην πιανιστική εκδοχή της)· όπως όμως συμβαίνει συχνά, ο Mozart προσθέτει κατόπιν ένα σολιστικό πέρασμα στα μ. 54-59, διευρύνοντας έτσι το δεύτερο “ήμισυ” της εκθέσεως σε πλάγια θεματική ομάδα, προτού επικυρώσει οριστικά την δευτερεύουσα τονικότητα με την ορχηστρική κατακλείδα (δεύτερο *ritornello*) των μ. 60-66, που περιλαμβάνει εν μέρει νέο υλικό (μ. 60-61) αλλά πρωτίστως τα τελευταία μέτρα του εναρκτήριου *ritornello* (πρβλ. μ. 62-66 με 18-22).<sup>1148</sup> Για

<sup>1142</sup> Οι πληροφορίες που δίνουν οι Tischler (ό.π., σ. 21) και Weising (ό.π., σ. 78, 87 και 88) για την μεσαία μακροδομική ενότητα είναι ελάχιστες και μάλιστα ελέγχονται ως εσφαλμένες σε ό,τι αφορά στην σκιαγράφιση του αρμονικού της σχεδιασμού.

<sup>1143</sup> Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 21· Weising, ό.π., σ. 78, 88 και 89.

<sup>1144</sup> Πρβλ. πρωτίστως Weising (ό.π., σ. 78, 89 και 90) και δευτερευόντως Tischler (ό.π., σ. 21).

<sup>1145</sup> Ως προς την τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου του αργού αυτού μέρους, βλ. Tischler (ό.π., σ. 26), Weising (ό.π., σ. 80), Brück (ό.π., σ. 24) και – με ορισμένες επιφυλάξεις – Berger (ό.π., σ. 119 και 137-138)· μόνον ο – συχνά ασαφής – Hutchings (ό.π., σ. 47) υποδεικνύει στην παρούσα περίπτωση μια “μορφή άριας”.

<sup>1146</sup> Πρβλ. πρωτίστως Brück (ό.π., σ. 24 και 26) και δευτερευόντως Tischler (ό.π., σ. 26), Weising (ό.π., σ. 80) και Berger (ό.π., σ. 135).

<sup>1147</sup> Πρβλ. σχετικά Tischler (ό.π., σ. 26) και Weising (ό.π., σ. 80, 85 και 86).

<sup>1148</sup> Ως προς την μετάβαση και την πλάγια ομάδα της σολιστικής εκθέσεως καθώς και την ορχηστρική της κατακλείδα (*ritornello*), πρβλ. σε γενικές γραμμές Tischler, ό.π., σ. 26. Ο Weising (ό.π., σ. 80, 86, 87 και 107), εξ άλλου, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην έναρξη της μεταβάσεως με το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος, αλλά κατά τα άλλα τα πορίσματά του είναι αντίστοιχα των προαναφερομένων. Ειδική αναφορά στην πλάγια θεματική ομάδα κάνει ο Berger (ό.π., σ. 127), ενώ η Brück (ό.π., σ. 26) αναφέρεται μόνο στα περιεχόμενα του

τις ανάγκες πάντως της επικαλυπτόμενης με το δεύτερο *ritornello επεξεργασίας*, η κατάληξη στο μ. 66 προσλαμβάνει ήδη νέο μοτιβικό περιεχόμενο που συνίσταται σε μια φιγούρα αρπισμών, συνοδευτική της νέας σολιστικής ιδέας των μ. 67-73· με το νέο αυτό θεματικό στοιχείο πραγματοποιείται μετατροπία προς την σχετική ρε-ελάσσονα, η οποία εδραιώνεται στα μ. 74-78 με ανάκληση φιγούρων από την δεύτερη πλάγια ιδέα της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 74 και 76 με μ. 54), πριν την τελική επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας στα μ. 79-82.<sup>1149</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει στην συνέχεια η έναρξη της *επανεκθέσεως* με την ορχηστρική εκδοχή της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος (πρβλ. 83-86 με 1-4), στην οποία το πιάνο απαντά με την παρουσίαση του αμιγώς σολιστικού κύριου θεματικού υλικού στα μ. 87-93 (πρβλ. μ. 25-31), ακολουθούμενου φυσικά και από την ορχηστρική παρεμβολή του μ. 32 στο μ. 94: είναι σαφές ότι η τρίτη αυτή μακροδομική ενότητα ανοίγει με ένα ορχηστρικό *ritornello*, γεγονός που συγχρόνως επιφέρει συνολικά στο κύριο θέμα μια διεύρυνση κατά δύο μέτρα!<sup>1150</sup> Παρ' όλα αυτά, η εξέλιξη της σολιστικής *επανεκθέσεως* ακολουθεί πιστά τα θεματικά περιεχόμενα και την δομή της *εκθέσεως*, επαναφέροντας κατ' αρχάς στα μ. 95-104 το υλικό της μεταβάσεως, με παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα και κατάληξη στην δεσπόζουσα, και μεταφέροντας κατόπιν στα μ. 105-121 ολόκληρη την πλάγια θεματική ομάδα στην Φα-μείζονα.<sup>1151</sup> Τέλος, στο πλαίσιο του τέταρτου και τελευταίου *ritornello*, ο Mozart παραλλάσσει τα μ. 4-8 του εναρκτήριου *ritornello* στα μ. 122-126 για τις ανάγκες της προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας, και μετά την αυτοσχεδιαστική παρέμβαση του πιανίστα επαναφέρει στην αρχική τονικότητα όλα τα περιεχόμενα του δεύτερου *ritornello* στα μ. 127-133 (αποκαθιστώντας παράλληλα το καταληκτικό μ. 22, έναντι του τροποποιημένου μ. 66, στο μ. 133).<sup>1152</sup> Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν, στην εκτοπισθείσα από τις σολιστικές ενότητες δεύτερη φράση του κυρίου θέματος του εναρκτήριου *ritornello* ανατίθεται τελικά νέος ρόλος στην έναρξη του καταληκτικού.

Δίχως αμφιβολία, το *κοντσέρτο για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 271 είναι το ωριμότερο του είδους του κατά την δεκαετία του 1770 και το μόνο εφάμιλλο των αριστουργηματικών κοντσέρτων για πιάνο που γράφηκαν μετά το 1780. Καθένα εκ των τριών μερών του έχει να επιδείξει ιδιάζοντα δομικά γνωρίσματα, το δε *Andantino* σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου είναι το πρώτο αργό μέρος του είδους αυτού σε ελάσσονα τρόπο.<sup>1153</sup> Στην ντο-ελάσσονα, συγκεκριμένως, παρουσιάζονται στο εναρκτήριο *ritornello* τρεις θεματικές ιδέες, μία κύρια (στα μ. 1-7, με κατάληξη σε μισή πτώση), μία πλάγια (σχεδόν υπαινικτική, στα μ. 8-10) και μία καταληκτική (συνδεδεμένη άμεσα με την προηγούμενη, στα μ. 11-16) σε ύφος *recitativo*.<sup>1154</sup> Με την είσοδο του σολίστα στην *έκθεση*, το κύριο θέμα δεν

δεύτερου *ritornello*, επισημαίνοντας μάλιστα και μια κάποια διασύνδεση των μ. 60-61 με τα μ. 13-14 του εναρκτήριου *ritornello*.

<sup>1149</sup> Οι Tischler (ό.π., σ. 27) και Weising (ό.π., σ. 80 και 87) επισημαίνουν, πέραν των άλλων, ειδικά για τα μ. 67-73 ορισμένες – τελειώς επουσιώδεις κατά την γνώμη μου – μοτιβικές αναφορές στην μετάβαση αλλά και στο κύριο θέμα της *εκθέσεως*. Πρέπει επίσης να σημειωθεί εδώ η άκρως προβληματική διερεύνηση της αρμονικής συνιστώσας εκ μέρους του Weising, ό.π., σ. 80 και 88.

<sup>1150</sup> Πρβλ. εν μέρει Tischler, ό.π., σ. 27. Παρομοίως, ο Weising (ό.π., σ. 80 και 88) αποφεύγει να χαρακτηρίσει τα μ. 83-86 ως *ritornello*, αλλά σχολιάζει εύστοχα την σπανιότητα του φαινομένου της “τριπλής επαναφοράς” στον Mozart. Από την άλλη πλευρά, προξενεί αλγεινή εντύπωση η απουσία οιασδήποτε σχετικής αναφοράς στην μελέτη της Brück, ακριβώς επειδή τέτοιου είδους ζητήματα συνήθως την απασχολούν κατά προτεραιότητα.

<sup>1151</sup> Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 27) και Weising (ό.π., σ. 80 και 89).

<sup>1152</sup> Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 27· Weising, ό.π., σ. 80 και 89· Brück, ό.π., σ. 26-27.

<sup>1153</sup> Ως προς το μακροδομικό πρότυπο, πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 32), Weising (ό.π., σ. 82 και εν μέρει 107), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 240), Brück (ό.π., σ. 29) και Berger (ό.π., σ. 119). Για τους παλαιότερους θεωρητικούς, τουναντίον, η μορφή του αργού αυτού μέρους αποτελούσε μάλλον ένα μυστήριο: ο Hutchings (ό.π., σ. 47) π.χ. αναφέρεται σε “μορφή άριας”, ενώ ο Landon (“The concertos...”, ό.π., σ. 252) εντοπίζει μόνο μια μείξη στοιχείων άριας και ιταλικού *recitativo*.

<sup>1154</sup> Πρβλ. κατά κύριον λόγο Weising (ό.π., σ. 82 και 85) και μόνο εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 32), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 240, και 241-242), Brück (ό.π., σ. 29), Roeder (ό.π., σ. 133), Berger (ό.π., σ. 135).



διαφοροποιείται ιδιαίτερα από δομικής επόψεως, αν εξαιρέσει κανείς την κατάληξη του στην τονική αυτήν την φορά (πρβλ. μ. 17-23 με 1-7), αλλά είναι αξιοπαρατήρητο το γεγονός ότι στα μ. 17-19 τα έγχορδα της ορχήστρας επαναλαμβάνουν ακριβώς ό,τι είχαν εκθέσει και στα μ. 1-3 συνδυαζόμενα με ένα νέο μελωδικό ανάπτυγμα στο μέρος του πιάνου, ενώ στα μ. 20-22 το περιεχόμενο των μ. 4-6 μεταφέρεται στο πιάνο με πλούσιους μελωδικούς καλλωπισμούς και ο ρόλος της ορχήστρας υποβαθμίζεται σε καθαρά συνοδευτικό!<sup>1155</sup> Η ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 23-24, βασισμένη και αυτή στο ρυθμικό μοτίβο του κυρίου θέματος, στρέφεται κατ' ευθείαν προς την σχετική Μι-ύφεση-μείζονα, όπου κατόπιν εκτίθεται μια νέα θεματική ιδέα από τον πιανίστα (δίχως καμμία απολύτως συνοδεία) στα μ. 25-31: έτσι όπως παρουσιάζεται εδώ, δίνει την εντύπωση μιας πλάγιας θεματικής ιδέας, θεώρηση η οποία πάντως αναιρείται αν λάβουμε υπ' όψιν μας όσα διαδραματίζονται αργότερα στην επανέκθεση.<sup>1156</sup> Ως εκ τούτου, η πραγματική πρώτη πλάγια ιδέα εμφανίζεται μόνο στα μ. 32-38 και δεν είναι άλλη από εκείνη του εναρκτήριου *ritornello* (πρβλ. μ. 32-34 με 8-10) που με πρωτοβουλία του σολιστικού οργάνου διατυπώνεται πλέον ως ολοκληρωμένη αφ' εαυτής επτάμετρη πρόταση.<sup>1157</sup> Η περαιτέρω δε εξέλιξη της πλάγιας θεματικής ομάδος περιλαμβάνει νέες σολιστικές ιδέες στα μ. 39-44 και 45-47, καταλήγει όμως αναπάντεχα στο *recitativo* των μ. 11-16, που μεταφέρεται στην Μι-ύφεση-μείζονα με ορισμένες νύξεις ελάσσονος τρόπου στα μ. 48-53.<sup>1158</sup> καθώς ωστόσο το κατ' εξοχήν καταληκτικό στοιχείο έχει ήδη παρατεθεί στο τέλος της πλάγιας θεματικής ομάδος, η ορχηστρική κατακλείδα των μ. 53-60 (ενδιάμεσο *ritornello*), ενεργώντας αντιστρόφως ανάλογα, επικυρώνει την δευτερεύουσα τονικότητα βασιζόμενη σε μοτιβικό υλικό που προέρχεται από σολιστικές ιδέες της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 53-55 με 25-27) και της πλάγιας θεματικής ομάδος (πρβλ. μ. 58-59 με 40-41).<sup>1159</sup> Μια επιπλέον δομική επικάλυψη (όπως αυτή του μ. 53) συνδέει την κατάληξη της εκθέσεως με την έναρξη της σύντομης επεξεργασίας, η οποία μάλιστα αρχικά δίνει την εντύπωση μιας συνοπτικής επανάληψης της ορχηστρικής κατακλείδας σε πιανιστική αναγωγή – αφού τα μ. 60-64 παραμένουν στην Μι-ύφεση-μείζονα και είναι αντίστοιχα των μ. 53-55, 56α και 59 (συγχωνευμένα στο μ. 63) καθώς και 58 – αλλά στην συνέχεια φανερώνει την αυτοτελή προτασιακή δόμησή της στα μ. 65-68 (πρβλ. ως ένα σημείο τα μ. 60-63) και 69-73 που δίχως ενδιάμεσους τονικούς σταθμούς καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής ντο-ελάσσονος.<sup>1160</sup>

Η επανέκθεση δεν ανοίγει με ένα *ritornello* (όπως στην προαναφερόμενη περίπτωση του KV 246), αλλά με μία επίφαση αυτού του μέσου, δεδομένου του ότι στα μ. 74-75 το πιάνο επανεισάγει το αρχικό δίμετρο του εναρκτήριου *ritornello*, ως προαναγγελία της σολιστικής εκδοχής του κυρίου θέματος που επανέρχεται αυτούσια στα μ. 76-82 (πρβλ. μ. 17-

<sup>1155</sup> Πρβλ. πρωτίστως Girdlestone (ό.π., σ. 99), Landon (“The concertos...”, ό.π., σ. 252), Weising (ό.π., σ. 82 και 85), Marian W. Cobin (“Aspects of stylistic Evolution in two Mozart Concertos: K. 271 and K. 482”, *The Music Review* 31, 1970, σ. 7), Roeder (ό.π., σ. 133) και δευτερευόντως Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 240), Berger (ό.π., σ. 127).

<sup>1156</sup> Πρβλ. ιδίως Tischler (ό.π., σ. 32), Weising (ό.π., σ. 82 και 86), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 240) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 99-100), Roeder (ό.π., σ. 133), Berger (127 και 128).

<sup>1157</sup> Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 82 και 86) και Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 240).

<sup>1158</sup> Ως προς την δεύτερη θεματική ομάδα της εκθέσεως συνολικά, πρβλ. πρωτίστως Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 240) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 32), Weising (ό.π., σ. 82 και 86), Cobin (ό.π., σ. 7), Berger (ό.π., σ. 127 και 128). Οι Hutchings (ό.π., σ. 109), Girdlestone (ό.π., σ. 100), Landon (“The concertos...”, ό.π., σ. 252), Brück (ό.π., σ. 30) και Roeder (ό.π., σ. 133), εξ άλλου, κάνουν ειδική μνεία στον σολιστικό χειρισμό του καταληκτικού *recitativo*, στο οποίο ο Weising (ό.π., σ. 82 και 87) αποδίδει ατυχώς τον ρόλο ενός *ritornello*.

<sup>1159</sup> Πρβλ. ιδίως Weising (ό.π., σ. 82 και 87) – παρακάμπτοντας μονάχα την θεώρηση του τμήματος αυτού ως ορχηστρικού “επιλόγου” που υποτίθεται ότι ακολουθεί το *ritornello* – και Cobin (ό.π., σ. 7), εν μέρει δε Girdlestone (ό.π., σ. 100), Tischler (ό.π., σ. 32), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 241), Brück (ό.π., σ. 30) και Berger (ό.π., σ. 136).

<sup>1160</sup> Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 100· Tischler, ό.π., σ. 32· Weising, ό.π., σ. 82 και 88· Cobin, ό.π., σ. 7 και 9. Μόνον ο Berger (ό.π., σ. 136) κάνει τελικά το λάθος να θεωρήσει τα μ. 60-64 ως προέκταση του προηγούμενου ορχηστρικού καταληκτικού τμήματος.

23).<sup>1161</sup> Απαράλλακτη επίσης είναι η επικαλυπτόμενη με αυτό δίμετρη ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 82-83 (πρβλ. μ. 23-24), γεγονός που μοιραία οδηγεί το μεταβατικό θέμα της *εκθέσεως* εκ νέου στην σχετική Μι-ύφεση-μείζονα: εδώ λοιπόν είναι που αποκαλύπτεται πλήρως ο λειτουργικός ρόλος αυτής της σολιστικής ιδέας, που αρχικά είναι ταυτόσημη – ακόμη και σε τονικό επίπεδο – της πρώτης ενότητας (πρβλ. μ. 84-88 με 25-29) και μόνο χάρη στο εμβόλιμο δίμετρο 89-90 επαναπροσεγγίζει τελικά την αρχική τονικότητα στα μ. 91-92 (πρβλ. μ. 30-31).<sup>1162</sup> Έτσι, η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται στην ντο-ελάσσονα με περιορισμένες μόνο αλλαγές (πρβλ. μ. 93-108 με 32-47), τουλάχιστον μέχρι το καταληκτικό στοιχείο των μ. 48-53, το οποίο τώρα παρουσιάζεται στα μ. 109-116 σε μια σχεδόν αποκλειστικά “πιανιστική” εκδοχή (πέραν της “παρεμβολής” στα μ. 109-110a, από την ορχήστρα μετέχουν πλέον μόνο τα πρώτα βιολιά, “γεμίζοντας” στα μ. 111-115 υπό μορφήν κανόνος τα κενά διαστήματα της μελωδικής γραμμής του πιάνου), που έχει μάλιστα διευρυνθεί κατά δύο μέτρα λόγω τμηματικών επαναλήψεων (μ. 109-110 = μ. 48 και μ. 114-115 = μ. 52).<sup>1163</sup> Παράλληλα, στο μ. 116 τοποθετείται η έναρξη του τρίτου και τελευταίου *ritornello*, στο οποίο βεβαίως ενσωματώνεται και η σολιστική καντέντσα. Σίγουρα δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι το πρώτο ήμισυ του δεύτερου *ritornello* (μ. 53-56) μεταφέρεται στα μ. 116-119 στην ντο-ελάσσονα, λειτουργώντας πλέον ως προετοιμασία της καντέντσας.<sup>1164</sup> είναι όμως αρκετά παράδοξο το ότι η προετοιμασία αυτή ανατίθεται εν μέρει και στον σολίστα στα μ. 120-122, ο οποίος μάλιστα από εκεί και ύστερα εκτοπίζει την ορχήστρα – ακόμη και μετά την ολοκλήρωση της καντέντσας – προσθέτοντας στα μ. 123-125 μια αινιγματική διαμεσολάβηση πριν την παρηλλαγμένη επαναφορά του καταληκτικού *recitativo* των μ. 11-16 στα μ. 126-131, όπου η ορχήστρα διαμορφώνει πλέον μονάχα ένα λιτό πλαίσιο (με “παρεμβάσεις” στα μ. 126-127a και 130b-131), έχοντας ουσιαστικά εκχωρήσει στο πιάνο τα “δικαιώματά” της επί της ύστατης παρουσίας του περάσματος σε τεχνοτροπία *recitativo* (μ. 127b-130a).<sup>1165</sup> Το καταληκτικό αυτό *ritornello* είναι επομένως ό,τι πιο ρηξικέλευθο έχουμε μέχρι στιγμής συναντήσει προς την κατεύθυνση της άρσης της δομικής εναλλαγής *tutti* – *solo* στο πλαίσιο μιας τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου· διότι φέρνει αποκάλυπτα στο προσκήνιο το σολιστικό όργανο, τηρώντας όμως στο έπακρο και τις καθιερωμένες λειτουργικές του υποχρεώσεις προς την συνολική μακροδομή (προετοιμασία της καντέντσας και κατακλείδα της *επανεκθέσεως*): τα μ. 123-131, ειδικότερα, παρά την κατ’ εξοχήν σολιστική τους γραφή, δεν συνιστούν μια “προαιρετική” σολιστική *coda* (όπως π.χ. το τελικό δίμετρο του αργού μέρους του *κοντσέρτου για βιολί* KV 216) αλλά ένα “υποχρεωτικό” δομικό σκέλος του καταληκτικού *ritornello*.<sup>1166</sup>

<sup>1161</sup> Πρβλ. εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 32) και Weising (ό.π., σ. 82 και 88)· ο τελευταίος ωστόσο εκλαμβάνει εσφαλμένα το δίμετρο 74-75 ως τελικό τμήμα της μεσαιάς σολιστικής ενότητας αντί για εναρκτήρια χειρονομία της *επανεκθέσεως*. Η Cobin (ό.π., σ. 9), εξ άλλου, προσδίδει στα μ. 74-75 έναν ασαφή ρόλο “μελωδικής ανάπτυξης” και δεν διευκρινίζει πού ακριβώς ξεκινά η τρίτη σολιστική ενότητα.

<sup>1162</sup> Πρβλ. ιδίως Tischler (ό.π., σ. 32), Weising (ό.π., σ. 82 και 89) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 100), Roeder (ό.π., σ. 133). Η Cobin (ό.π., σ. 9) αποδίδει τελειώς εσφαλμένα στα μ. 84-92 τον ρόλο ενός πλαγίου θέματος.

<sup>1163</sup> Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 82 και 89, με την επιφύλαξη μόνον ότι τα μ. 109-116 δεν συνιστούν *ritornello*), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 242), Brück (ό.π., σ. 30) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 32).

<sup>1164</sup> Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 100· Tischler, ό.π., σ. 32· Weising, ό.π., σ. 82 και 89.

<sup>1165</sup> Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 32), Weising (ό.π., σ. 82, 90 και 108) και Brück (ό.π., σ. 30 και 31). Αναφορικά με το καταληκτικό *recitativo* και μόνον, βλ. επίσης Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 242) αλλά και Roeder (ό.π., σ. 133).

<sup>1166</sup> Μόνον υπό την έννοια αυτή μπορεί πιθανόν να αιτιολογηθεί η αναφορά του Girdlestone (ό.π., σ. 101) σε “ορχηστρικό κλείσιμο”. Πρβλ. επίσης Berger (ό.π., σ. 136) και ως έναν βαθμό Brück (ό.π., σ. 29 και 30), η οποία ωστόσο, κινούμενη προς την αντίθετη κατεύθυνση, θεωρεί ότι το *recitativo* αυτό χάνει τελικά τον πρωταρχικό του χαρακτήρα ενός *ritornello* – η παρατήρηση αυτή είναι βεβαίως ορθή όσον αφορά στο τελικό τμήμα της πλάγιας θεματικής ομάδας της σολιστικής *εκθέσεως* και *επανεκθέσεως*, αδικεί όμως κατάφορα την λειτουργία του ίδιου τμήματος κατά την τελευταία επαναφορά του *μετά* την σολιστική καντέντσα.

Οι εναπομείνουσες δύο περιπτώσεις αργών μερών σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου έως το 1780 εντοπίζονται σε έργα για φλάουτο και ορχήστρα. Το 1778 συγκεκριμένως, ο Mozart έγραψε το *κοντσέρτο για φλάουτο σε Σολ-μείζονα* KV 285c / 313 που περιλαμβάνει ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον *Adagio ma non troppo* σε Ρε-μείζονα.<sup>1167</sup> Στο εναρκτήριο *ritornello*, κατ' αρχάς, μια εισαγωγική χειρονομία “φανφάρας” στο μ. 1 προηγείται της κύριας θεματικής ιδέας των μ. 2-4a, ενώ στα μ. 4b-7a και 7b-9a παρουσιάζονται δύο ακόμη θεματικά στοιχεία, ο ρόλος των οποίων αποκαλύπτεται σταδιακά στην εξέλιξη του μέρους.<sup>1168</sup> Η “φανφάρα” πάντως ανοίγει με μια διπλή επικαλυπτόμενη εμφάνισή της στα μ. 9b-10 (πρώτα στα πνευστά και έπειτα στα έγχορδα) και την σολιστική *έκθεση*, το κύριο θέμα της οποίας συνίσταται αποκλειστικά στην απaráλλακτη επαναφορά της θεματικής ιδέας των μ. 2-4a στα μ. 11-13a.<sup>1169</sup> Στην συνέχεια, μια νέα σολιστική ιδέα στα μ. 13b-16a με μεταβατική λειτουργία καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα και ο αρμονικός αυτός στόχος ενισχύεται από μια σύντομη παρέμβαση της ορχήστρας στο υπόλοιπο του μ. 16 με ένα απόσπασμα από την δεύτερη θεματική ιδέα του *ritornello* (πρβλ. μ. 7a): έτσι, στα μ. 17-19, 20-23a και 23b-26 παρουσιάζονται στην Λα-μείζονα τρεις πλάγιες θεματικές ιδέες, εκ των οποίων η πρώτη είναι σε δομή προτάσεως, η δεύτερη εξελίσσεται εν είδει διαλόγου ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα, ενώ η τρίτη αποτελεί το κύριο πεδίο ανάδειξης της σολιστικής δεξιοτεχνίας.<sup>1170</sup> Για τις ανάγκες όμως του δεύτερου *ritornello*, που λειτουργεί ως κατακλείδα της *εκθέσεως*, στο μ. 27 μεταφέρεται στην δευτερεύουσα τονικότητα το περιεχόμενο των μ. 4b-5a του εναρκτήριου *ritornello*, στο οποίο κατόπιν προστίθεται μια νέα μελωδική απόληξη στο μ. 28a.<sup>1171</sup> Η ενότητα της *επεξεργασίας* (μ. 28b-37a) είναι μεν αρκετά εκτενής, αλλά και τελείως αυτόνομη από θεματικής πλευράς.<sup>1172</sup> Η βασική της ιδέα εισάγεται κατ' αρχάς στην Λα-μείζονα στα μ. 28b-30a, ενώ η εξύφανσή της στα μ. 30b-32a οδηγεί σε τέλεια πτώση στην μι-ελάσσονα: έπειτα, σε μια δεύτερη φάση ανάπτυξης του ιδίου υλικού στα μ. 32b-36, πραγματοποιείται στροφή προς την σχετική σι-ελάσσονα και τελική μισή πτώση σε αυτήν, την οποία ωστόσο διαδέχεται τελείως αναπάντεχα στο μ. 37a η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητας. Ως εκ τούτου, η *επανάκθεση* εκκινεί στα μ. 37b-38 με την ορχηστρική “φανφάρα” των μ. 9b-10 και την αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 39-41a, ενώ στα ακόλουθα μ. 41b-44 επανεμφανίζεται – επουσιωδώς τροποποιημένη – η ιδέα των μ. 4b-7a του εναρκτήριου *ritornello* και με την κατάληξή της στην δεσπόζουσα οδηγεί άμεσα στην μεταφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ρε-μείζονα, στα μ. 45-47 (= μ. 17-19), 48-51a (= μ. 20-23a) και 51b-53a (πρβλ. μόνο τα αρχικά μ. 51b-52a με τα 23b-24a). Στην θέση εξ άλλου των σολιστικών περασμάτων των μ. 24b-26, το φλάουτο αποχωρεί σχετικά γρήγορα από το προσκήνιο, προκειμένου η ορχήστρα να προετοιμάσει στα μ. 53b-54 την σολιστική του καντέντσα, με την όψιμη επαναφορά και του υλικού των μ. 7b-8 – που αυτήν την φορά βέβαια καταλήγει, όπως είναι φυσικό, σε ένα πτωτικό έξι-τέσσερα στα μ. 55-56. Βάσει αυτών των δεδομένων, καθίσταται πλέον εφικτή η ερμηνεία των ορχηστρικών ιδεών των μ. 4b-7a και 7b-9a του εναρκτήριου *ritornello*. Για την πρώτη από αυτές μάλιστα, είναι δυνατές δύο διαφορετικές ερμηνείες: είτε δηλαδή πρόκειται για μια δεύτερη κύρια ιδέα που, έχοντας απαλειφθεί από την *έκθεση*, αποκαθίσταται τελικά στην *επανάκθεση* διαμορφώνοντας κατά το πρότυπο του εναρκτήριου *ritornello* μια ευρύτερη κύρια θεματική ομάδα στα μ. 37b-44,<sup>1173</sup> είτε αφορά σε ένα μεταβατικό θεματικό στοιχείο, η κατ' εξοχήν

<sup>1167</sup> Ως προς την τριμερή μακροδομή του, πρβλ. επίσης Weising, ό.π., σ. 111.

<sup>1168</sup> Είναι ωστόσο προφανές ότι το *ritornello* δεν περιορίζεται μόνο στο κύριο θέμα, όπως υποστηρίζει ο Weising, ό.π., σ. 111. Ο Roeder (ό.π., σ. 135), εξ άλλου, υποδεικνύει μόνο την αρχική εισαγωγική χειρονομία και την μετέπειτα μελωδική κύρια ιδέα.

<sup>1169</sup> Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 111-112.

<sup>1170</sup> Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 112.

<sup>1171</sup> Πρβλ. ό.π.

<sup>1172</sup> Πρβλ. περίπου ό.π.

<sup>1173</sup> Αυτήν την θεώρηση προτείνει συγκεκριμένως ο Weising, ό.π., σ. 112.

ορχηστρική φύση του οποίου ανακαλείται μόνο στην *επανεκθεση*, ενώ στην *έκθεση* – όπου εν γένει παρέχεται σαφής προτεραιότητα στην σολιστική γραφή – είχε υποκατασταθεί ως επί το πλείστον από σολιστικό υλικό. Εκτιμώ λοιπόν ότι τα μ. 4b-7a θα πρέπει να εκληφθούν ως μεταβατικό στοιχείο και αυτό αφ' ενός μεν διότι υφίσταται εμφανής θεματική-λειτουργική αντιστοιχία ανάμεσα στα μ. 16 και 44 των δύο εξωτερικών ενοτήτων (που δεν μπορεί να είναι τυχαία) και αφ' ετέρου επειδή ο χαρακτήρας αλλά και ο αρμονικός σχεδιασμός (που καταλήγει σε έναν σχετικώς εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσας) της θεματικής αυτής ιδέας αποπνέουν περισσότερο την αίσθηση της “κίνησης” προς έναν απώτερο – τονικό είτε θεματικό – στόχο. Για την δεύτερη ιδέα των μ. 7b-9a, αντιθέτως, δεν υφίσταται παρόμοιο ερμηνευτικό δίλημμα: το υλικό αυτό προορίζεται αποκλειστικά για την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας και εκδηλώνει πράγματι την δυναμική του αυτή στα μ. 53b κ.εξ.<sup>1174</sup> Από εκεί και ύστερα, τα πράγματα μοιάζουν να παίρνουν και πάλι τον δρόμο τους, με την τονική επαναφορά του υλικού του δεύτερου *ritornello* στο δεύτερο σκέλος του καταληκτικού, στα μ. 57-58a (πρβλ. μ. 27-28a). Παρ' όλα αυτά, στα μ. 58b-59 επανεισάγεται για τελευταία φορά η γνωστή ορχηστρική “φανφάρα” (πρβλ. μ. 9b-10 / 37b-38), ακολουθούμενη από μια πλήρη (και ελαφρώς παρηλαγμένη) καταληκτική παράθεση του κυρίου θέματος στα μ. 60-62 (πρβλ. μ. 11-13a) εν είδει σολιστικής *coda*.<sup>1175</sup> Εύλογα λοιπόν μπορεί κανείς να υποθέσει ότι ο Mozart αισθάνθηκε εδώ την ανάγκη να ενισχύσει την καταληκτική επενέργεια του τρίτου *ritornello*, αφού η σύντομη κατακλείδα της *επανεκθέσεως* δεν ήταν από μόνη της ικανή να εκπληρώσει αυτόν τον στόχο.

Κάπου μεταξύ των ετών 1778 και 1780 έλαβε επίσης χώρα η σύνθεση ενός εναλλακτικού αργού μέρους για το προαναφερόμενο κοντσέρτο, που παρ' όλα αυτά διαδόθηκε περισσότερο ως αυτόνομο κομμάτι, υπό τον τίτλο *Andante σε Ντο-μείζονα για φλάουτο και ορχήστρα* KV 285e / 315. Το μέρος αυτό είναι μοναδικό στο είδος του, καθ' ότι δεν διαθέτει εναρκτήριο *ritornello*.<sup>1176</sup> Μόνο μια δίμετρη ορχηστρική χειρονομία προηγείται της εκθέσεως του κυρίου θέματος στα μ. 3-14a, που εκφέρεται απ' ευθείας από το φλάουτο με συνοδεία εγχόρδων και διατυπώνεται ως μια αρμονικά ολοκληρωμένη πρόταση. Η ακόλουθη μετάβαση των μ. 14b-20, αναπτύσσοντας το διαθέσιμο μοτιβικό υλικό, στρέφεται προς την διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου στα μ. 21-32 να ακολουθήσει το πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα, το οποίο μάλιστα εισάγεται και αυτό με την αρχική δίμετρη χειρονομία της ορχήστρας (στα μ. 21-22).<sup>1177</sup> Η δευτερεύουσα τονικότητα επικυρώνεται πάντως στα μ. 33-37, όπου ένα μοτίβο από το πλάγιο θέμα (πρβλ. μ. 25-26) εξυφαίνεται περαιτέρω στο πλαίσιο μιας ορχηστρικής κατακλείδας. Με το πέρασμα δε που φλάουτου στο μ. 37 και την επαναφορά του εναρκτήριου διμέτρου στα μ. 38-39 ξεκινά η δεύτερη μακροδομική ενότητα της *επεξεργασίας*.<sup>1178</sup> Παρ' ότι όμως αρκετές μοτιβικές φιγούρες της *εκθέσεως* κάνουν εδώ σποραδικά την εμφάνισή τους, είναι μάλλον άνωφελο να επισημάνει κανείς συγκεκριμένες αναφορές στις ήδη υφιστάμενες ιδέες: αντ' αυτού λοιπόν, μια ελεύθερη μελωδική εξύφανση με αφετηρία την σολ-ελάσσονα (στα μ. 38-43a) στρέφεται σε πρώτη φάση προς την ρε-ελάσσονα (στα μ. 43b-49a) και μέσω της σχετικής λα-ελάσσονος (στα μ. 49b-52a) επαναπροσεγγίζει τελικά την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μ. 52b-54, για τις ανάγκες της αυτούσιας *επανεκθέσεως* των μ. 55-86 (πρβλ. μ. 1-32, λαμβάνοντας βεβαίως υπ' όψιν μια αναπόφευκτη τονική παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα που συνοδεύεται και από ορισμένες μελωδικές τροποποιήσεις στα μεταβατικά μ. 68b-74). Ακολουθως, ένα ανάπτυγμα της ορχηστρικής κατακλείδας της *εκθέσεως* στα μ. 87-92 (πρβλ. ιδίως μ. 87-89 με 33-35)

<sup>1174</sup> Δεν κατανοώ επομένως τον λόγο για τον οποίον ο Weising (ό.π., σ. 112) αντιμετωπίζει το θεματικό αυτό υλικό ως καταληκτικό τμήμα του κυρίου θέματος, αφού άλλωστε και ο ίδιος παραδέχεται ότι δεν εμφανίζεται πουθενά αλλού πέραν της προετοιμασίας της καντέντσας.

<sup>1175</sup> Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 112.

<sup>1176</sup> Πρβλ. ό.π.

<sup>1177</sup> Πρβλ. περίπου Weising (ό.π., σ. 112-113) και Roeder (ό.π., σ. 136).

<sup>1178</sup> Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 113) και Roeder (ό.π., σ. 136).

μετατρέπεται σε προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας, ενώ μετά την πραγματοποίηση της τελευταίας, η καταληκτική παράθεση των μ. 1-4a στα μ. 93-96a με επιπρόσθετη πτωτική ολοκλήρωση στα μ. 96b-98 διαμορφώνουν μια εξάμετρη σολιστική *coda*.<sup>1179</sup> Σε γενικές γραμμές, είναι σαφές ότι η τριμερής μορφή σονάτας πραγματώνεται στην παρούσα περίπτωση κατά τρόπον αρκετά τυπικό. Το βασικό πρόβλημα, εντούτοις, που ανακύπτει στο αργό αυτό μέρος έχει να κάνει με την ίδια την δυνατότητα ένταξής του στις μορφές σονάτας κοντσέρτου – με το κατά πόσον δηλαδή πληροί τα δομικά κριτήρια για την υπαγωγή του στον σύνθετο δομικό τύπο της τριμερούς σονάτας κοντσέρτου ή μήπως θα έπρεπε κατά προτίμηση να γίνει λόγος για μια απλή τριμερή μορφή σονάτας που ενσωματώνει ορισμένα στοιχεία κοντσέρτου. Η απουσία εναρκτήριου *ritornello* φέρνει σαφώς στο προσκήνιο τις σολιστικές ενότητες, ενώ τα υπόλοιπα δύο *ritornelli* (μ. 33-37 και 87-92) δίνουν περισσότερο την εντύπωση προεκτάσεων του σολιστικού πλαγίου θέματος· επιπλέον, το καταληκτικό *ritornello* (μ. 87-92) εκπληρώνει μονάχα την λειτουργία της προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας, αφού το κλείσιμο του μέρους ανατίθεται σε μια επιπρόσθετη *coda*. Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω δεδομένα, το *Andante* αυτό δεν θα έπρεπε να θεωρείται μέρος σε μορφή σονάτας κοντσέρτου. Από την άλλη πλευρά βέβαια, η τακτική παράθεση της δίμετρης αρχικής χειρονομίας στην έναρξη του κυρίου και του πλαγίου θέματος στην *έκθεση* (μ. 1-2, 21-22) και την *επανάθεση* (μ. 55-56, 75-76), αλλά και στην αρχή της *επεξεργασίας* (μ. 38-39) και της *coda* (μ. 93-94) δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη, τουλάχιστον ως ένα υπόλειμμα της αρχής του *ritornello* υπό την πρωταρχική έννοια του όρου! Φαίνεται λοιπόν ότι είναι αδύνατον να τοποθετηθεί κανείς οριστικά και αμετάκλητα επί του παρόντος ζητήματος: διότι το μέρος αυτό μπορεί εξίσου να εκληφθεί ως ελλειμματική περίπτωση σονάτας κοντσέρτου όπως και ως δείγμα απλής σονάτας με ενσωματωμένα ορισμένα δομικά χαρακτηριστικά κοντσέρτου· έχω δε την αίσθηση ότι η δομική αυτή αμφισημία εξυπηρετεί αλλά και προσδιορίζεται σε τελική ανάλυση και από τις δύο δυνατότητες παρουσιάσεως του εν λόγω κομματιού, ως αργού μέρους ενταγμένου σε ένα ευρύτερο – πολύ συγκεκριμένο από ειδολογικής και μορφολογικής πλευράς – πλαίσιο ή ως αυτόνομη συνθέσεως.

Τα υπόλοιπα κοντσέρτα του έτους 1778 περιλαμβάνουν αργά μέρη σε μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*. Εδώ υπάγεται κατ' αρχάς το *Adagio ma non troppo* σε Σολμείζονα του κοντσέρτου για φλάουτο σε *Re-μείζονα* KV 285d / 314,<sup>1180</sup> παρά τις πολλές ιδιαιτερότητές του. Το εναρκτήριο *ritornello* συνίσταται σε δύο θεματικά στοιχεία, την κατ' εξοχήν τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος με κατάληξη στην τονική και μια δεύτερη φράση στα μ. 5-10 με κατάληξη στην δεσπόζουσα, η οποία στην πραγματικότητα εμπεριέχει δύο επιμέρους τμήματα (μ. 5-6 και 7-10) που στην εξέλιξη του μέρους εμφανίζονται χωριστά σε διαφορετικά συμφραζόμενα. Επιπλέον, το σόλο φλάουτο εισάγεται στα μ. 11-18 με μια νέα κατ' ουσίαν κύρια θεματική ιδέα (μόνο η κεφαλή της στο μ. 11 αντιστοιχεί στο μ. 1) που ολοκληρώνεται και αυτή με μια τέλεια πώση.<sup>1181</sup> Μια σύντομη ορχηστρική παρεμβολή στο μ. 18, εντούτοις, οδηγεί απ' ευθείας στην σχετική μι-ελάσσονα για την παρουσίαση μιας δεύτερης σολιστικής ιδέας στα μ. 19-26, σε δομή προτάσεως και με σαφώς μεταβατική λειτουργία, όπως μαρτυρεί η σταδιακή της πορεία προς την διπλή δεσπόζουσα· ως εκ τούτου, στα μ. 27-39 μπορεί πλέον να ακολουθηθεί άμεσα το πλάγιο θέμα στην *Re-μείζονα*, όπου το φλάουτο συνδιαλέγεται αρχικά με την ορχήστρα και τελικά αναλαμβάνει τον κυρίαρχο ρόλο.<sup>1182</sup> Στην συνέχεια, ένα δεύτερο *ritornello* κάνει την εμφάνισή του στα μ. 40-43 με νέο υλικό· αναπάντεχα όμως, το σόλο φλάουτο επανεισάγεται διακριτικά στα μ. 42-43 και αμέσως μετά εκτοπίζει σε σημαντικό βαθμό την ορχήστρα, αναπλάθοντας μοτίβα του

<sup>1179</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 112.

<sup>1180</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 113.

<sup>1181</sup> Είναι πάντως τελείως εσφαλμένη η θεώρηση του Weising (ό.π., σ. 113) περί μιας ενιαίας κύριας θεματικής ομάδας – με ορχηστρικές και σολιστικές ιδέες – στα μ. 1-18: ότι και αν συμβαίνει στην συνέχεια, η διάκριση ανάμεσα στο εναρκτήριο *ritornello* και την σολιστική *έκθεση* παραμένει απαραγνώριστη!

<sup>1182</sup> Πρβλ. εν γένει Weising, ό.π., σ. 113.

πλαγίου θέματος με νύξεις ελάσσονος τρόπου στα μ. 44-46 και προαναγγέλλοντας το ορχηστρικό κύριο θέμα στα μ. 47-49 (πρβλ. εν μέρει μ. 2)· δεδομένης δε και της ταυτόχρονης επανερμηνείας της Ρε-μείζονος σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, ολόκληρο το τμήμα των μ. 40-49 συνιστά προφανώς ένα συνδεδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*.<sup>1183</sup> Η “τριπλή επαναφορά” στα μ. 50-53 (πρβλ. μ. 1-4), ο σολιστικός χειρισμός του διμέτρου 5-6 στα μ. 54-55, η διακοπή της δεύτερης αυτής φράσεως του εναρκτήριου *ritornello* με το εμβόλιμο μ. 56 και η απαλοιφή της σολιστικής κύριας ιδέας της *εκθέσεως*, καθιστούν την έναρξη της μακροδομικής αυτής ενότητας εξόχως ιδιαίζουσα, στον βαθμό που μέρος μόνον του ορχηστρικού κύριου θεματικού υλικού υποκαθιστά εδώ πλήρως το αντίστοιχο σολιστικό! Αντιθέτως, η επαναφορά της μεταβάσεως στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 57-64 και η μετέπειτα μεταφορά του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα στα μ. 65-77 υπόκεινται σε επουσιώδεις μεταβολές.<sup>1184</sup> Παρακάτω λοιπόν, το καταληκτικό *ritornello* (με έναν αξιοπαρατήρητο, σχεδόν αδιάλειπτο διπλασιασμό της γραμμής των πρώτων βιολιών από το σόλο φλάουτο) αναλαμβάνει αφ’ ενός μεν την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας στα μ. 78-86 – συνδυάζοντας μάλιστα αναφορές στα περιεχόμενα του δευτέρου (πρβλ. εν γένει μ. 78-81 με 40-43) αλλά και του πρώτου *ritornello* (πρβλ. μ. 82-85a με 7-10a) – και αφ’ ετέρου την ολοκλήρωση του κομματιού με μια τελική παράθεση των εναρκτήριων μ. 1-3 στα μ. 87-89 και μια δίμετρη καταληκτική προέκτασή τους στα μ. 90-91 εν είδει *coda*.<sup>1185</sup>

Τρεις δομικές ιδιαιτερότητες του αργού αυτού μέρους αξίζουν να τύχουν στο σημείο αυτό ειδικής μνείας και περαιτέρω σχολιασμού. Η πρώτη αφορά στον ρόλο των μ. 5-10 του εναρκτήριου *ritornello*: παρά το γεγονός ότι αρχικά δίνεται η εντύπωση μιας ολοκληρωμένης εξάμετρης φραστικής δομής, στην *επανεκθεση* αποκαλύπτεται ότι μόνο το δίμετρο 5-6 συνιστά μέλος του κυρίου θέματος, ενώ η εξέλιξη του στα μ. 7-10 αντιμετωπίζεται ως δευτερεύον στοιχείο, προορισμένο αποκλειστικά για την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας στο καταληκτικό *ritornello*. Η δεύτερη παρατήρηση αφορά στην επανεκθεση του κυρίου θέματος, η οποία βασίζεται μόνο στο αντίστοιχο υλικό του εναρκτήριου *ritornello* και ούτε κατ’ ελάχιστον στην σολιστική *έκθεση*: η κοινή μοτιβική αφετηρία των μ. 11-18 και 1-4 σίγουρα δεν επαρκεί ώστε να εξηγήσει από μόνη της μια συνθετική επιλογή που κατά πάσαν πιθανότητα υπαγορεύεται πρωτίστως από την βούληση του Mozart να συνοψίσει στο σημείο αυτό το αρχικό θεματικό υλικό δίχως μακρηγορίες. Τέλος, σημαντικά ερωτήματα γεννώνται αναφορικά με τον αριθμό, τον ρόλο και την φύση των *ritornelli*. Με το εναρκτήριο (μ. 1-10) βεβαίως έχουμε ήδη ασχοληθεί, στο δε καταληκτικό (μ. 78-91) εντυπωσιάζει ως έναν βαθμό η διαρκής παρουσία του φλάουτου που εμπλουτίζει ηχοχρωματικά και ενισχύει τον ήχο της υπόλοιπης ορχήστρας, αλλά κατά τα άλλα οι λειτουργίες που επιτελεί στο πλαίσιο της μακροδομής είναι οι αναμενόμενες. Τί συμβαίνει όμως στα μ. 40-53, όπου αποδίδονται δύο λειτουργίες (συνδεδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* στα μ. 40-49 και έναρξη της *επανεκθέσεως* στα μ. 50-53) σε τρία υφολογικά τμήματα (δύο ορχηστρικά που περιβάλλουν ένα σολιστικό στα μ. 42-49); Αν κάποιος έκρινε σκόπιμο να θεωρήσει τα μ. 40-43 (ή μόνο τα μ. 40-41) ως δεύτερο *ritornello* και τα μ. 50-53 ως ένα τρίτο, τότε θα έπρεπε να αποδώσει στο ενδιάμεσο σολιστικό τμήμα την ιδιότητα μιας δεύτερης σολιστικής ενότητας: αυτό όμως είναι παράλογο, αφού τα μ. 42-49 δεν συνιστούν τίποτε περισσότερο από ένα πέρασμα προς την δεύτερη και τελευταία μακροδομική ενότητα (της *επανεκθέσεως*) και μάλιστα συνδέονται άρρηκτα με το υποτιθέμενο “δεύτερο” *ritornello*. Καταλήγω επομένως στο συμπέρασμα ότι τα μ. 40-53 πρέπει να ερμηνευθούν συνολικά ως ένα ενδιάμεσο *ritornello* με ενσωματωμένο σολιστικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* πριν την “τριπλή επαναφορά”, η οποία από υφολογικής και θεματικής πλευράς εντάσσεται μεν σε αυτό το ενδιάμεσο *ritornello*, παράλληλα όμως συνιστά και λειτουργικό μέλος της ενότητας της

<sup>1183</sup> Πρβλ. ό.π.

<sup>1184</sup> Για όλα τα παραπάνω, πρβλ. επίσης Weising, ό.π., σ. 113.

<sup>1185</sup> Πρβλ. ό.π.

επανεκθέσεως. Αυτή η διαπλοκή της υφολογικής με την θεματική και την αρμονική παράμετρο δεν δυσχεραίνει ασφαλώς την αναγνώριση των δομικών λειτουργιών των μ. 40-49 και 50-53, φαίνεται όμως πως επιφέρει ισχυρό πλήγμα στην δυνατότητα ανταπόκρισης της παραδοσιακής εναλλαγής tutti – solo στις “σύγχρονες” δομικές ανάγκες του κοντσέρτου της κλασσικής περιόδου.

Σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία είναι επίσης το Andantino σε Φα-μείζονα του κοντσέρτου για φλάουτο και άρπα σε Ντο-μείζονα KV 297c / 299,<sup>1186</sup> το οποίο πάντως είναι ούτως ή άλλως αισθητά απλούστερο από όλα τα υπόλοιπα αργά μέρη των κοντσέρτων για φλάουτο της περιόδου αυτής. Το εναρκτήριο ritornello, συγκεκριμένως, περιλαμβάνει μόνο το οκτάμετρο κύριο θέμα και μια τετράμετρη προέκταση του ίδιου (στα μ. 9-12) με κατάληξη στην τονική. Στην σολιστική έκθεση, κατόπιν, το φλάουτο με την άρπα παρουσιάζουν δίχως σημαντικές αλλαγές το κύριο θέμα στα μ. 13-20, ενώ η μισή πτώση με την οποία αυτό ολοκληρώνεται επιτρέπει στην ακόλουθη μεταβατική ιδέα των μ. 21-31 να τεθεί εξ αρχής στην Ντο-μείζονα, παρ’ ότι ο στόχος της δεν είναι βέβαια άλλος από την διπλή δεσπόζουσα, που προετοιμάζει την έλευση του πλαγίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 32-52. Η δομή του θέματος αυτού αξίζει λεπτομερέστερης αναφοράς, καθώς οι αρχικές αντιπαραθέσεις της ορχήστρας (μ. 32-35 και 39-42) προς τους σολίστες (μ. 35-38 και 42-46) βασίζονται στην περιοδική εναλλαγή δύο μοτιβικών ιδεών, η δεύτερη εκ των οποίων όμως εξελίσσεται περαιτέρω σε δεξιοτεχνικά περάσματα για το φλάουτο (μ. 47-49) και την άρπα χωριστά (μ. 50-52), τα οποία επαναπροσδιορίζουν συνολικά την οργάνωση του πλαγίου θέματος ως προτασιακή. Η άρπα, επιπλέον, εξακολουθεί να έχει τον πρώτο λόγο και στο θεματικώς ουδέτερο σολιστικό πέραςμα των μ. 53-57 προς την επανέκθεση, στο πλαίσιο της οποίας το κύριο θέμα επανεμφανίζεται αναλλοίωτο στα μ. 58-65 (πρβλ. μ. 13-20), όπως εξ άλλου και η πρώτη φράση της μεταβατικής ιδέας που στα μ. 66-69 (πρβλ. μ. 21-24) τίθεται εκ νέου στην Ντο-μείζονα, προτού τελικά το υπόλοιπο μεταβατικό υλικό μεταφερθεί στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 70-76 (πρβλ. μ. 25-31). Η επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Φα-μείζονα είναι ως επί το πλείστον επουσιωδώς τροποποιημένη (πρβλ. μ. 77-91 με 32-46), όμως η ολοένα και πιο εντυπωσιακή σολιστική γραφή στα καταληκτικά περάσματα του φλάουτου (μ. 92-94 = μ. 47-49) και της άρπας (μ. 95-96 = μ. 50-51) κορυφώνεται στα μ. 97-99 με μια διεύρυνση του πτωτικού μ. 52 στην οποία συμπράττουν και οι δύο σολίστες. Το υλικό για την προετοιμασία της (μη-καταγεγραμμένης) σολιστικής καντέντσας στα μ. 100-103, εξ άλλου, είναι ήδη γνωστό κυρίως από το πλάγιο θέμα, αν και είχε προαναγγελθεί ως έναν βαθμό και από το ορχηστρικό πέραςμα του μ. 12 προς την έκθεση· το καταληκτικό αυτό ritornello αφιερώνεται πάντως κατά το μεγαλύτερο μέρος του σε μια *coda*, όπου τα περιεχόμενα του εναρκτήριου ritornello επανέρχονται σχεδόν στο σύνολό τους στα μ. 104-115a (= μ. 1-12a), ηχοχρωματικά εμπλουτισμένα και από τα δύο σολιστικά όργανα, τα οποία έχουν και τον τελευταίο λόγο, με αναμνήσεις από το πλάγιο αλλά και το κύριο θέμα στα μ. 115-116 (= μ. 43-44) και 117-118 (πρβλ. μ. 13), αντιστοίχως.<sup>1187</sup>

Η τελευταία χρονικά περίπτωση αργού μέρους σε μορφή σονάτας κοντσέρτου αυτής της περιόδου ακολουθεί αντιθέτως το διμερές μακροδομικό πρότυπο: πρόκειται για το θαυμάσιο Andante σε ντο-ελάσσονα της *sinfonia concertante* σε Μι-ύφεση-μείζονα για βιολί και βιόλα KV 320d / 364, που γράφηκε κάπου μεταξύ των ετών 1779 και 1780.<sup>1188</sup> Το

<sup>1186</sup> Πρβλ. περίπου Weising, ό.π., σ. 113.

<sup>1187</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές και τις γενικόλογες υποδείξεις του Weising, ό.π., σ. 113.

<sup>1188</sup> Η διμερής μακροδομή αναγνωρίζεται εδώ από τους Ratner (*Classic Music...*, ό.π., σ. 304) και Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 245), έστω και υπό την έννοια μιας “αρχαϊκής” μορφής σονάτας τύπου Scarlatti. Ο Weising (ό.π., σ. 114-116), αντιθέτως, επιχειρεί αρχικά να αντιμετωπίσει το αργό αυτό μέρος επί τη βάση του τριμερούς προτύπου και, όταν διαπιστώνει ότι αυτό δεν είναι εν τέλει και τόσο αποδοτικό, αντιπροτείνει μια διμερή θεώρηση, η οποία ωστόσο είναι και αυτή αρκετά προβληματική· ενδεικτικό άλλωστε της εξαιρετικά

εναρκτήριο *ritornello* είναι μικρής εκτάσεως και περιορίζεται στην παρουσίαση του κυρίου θέματος υπό μορφήν αρμονικά ανοικτής προτάσεως (στα μ. 1-8), που στην συνέχεια ανασκευάζεται ως σολιστικό κύριο θέμα, εκφερόμενο από το σόλο βιολί στα μ. 9-16 με κατάληξη στην τονική, και παραλλάσσεται ακόμη περισσότερο από την σόλο βιόλα στο πλαίσιο της μεταβάσεως της *εκθέσεως* (μ. 17-24), μετατρέποντας από την ντο-ελάσσονα προς την σχετική Μι-ύφεση-μείζονα και καταλήγοντας τελικά στην δεσπόζουσά της.<sup>1189</sup> Παρ' όλα αυτά, η μετάβαση συνεχίζεται με ένα δεύτερο, αρμονικώς στατικό τμήμα στα μ. 25-34, κατά την διάρκεια του οποίου τα δύο σολιστικά έγχορδα βρίσκουν την ευκαιρία να αναπτύξουν έναν ολοένα και πυκνότερο διάλογο με δεξιοτεχνικά περάσματα.<sup>1190</sup> Έτσι, η πλάγια θεματική ομάδα στην Μι-ύφεση-μείζονα αρχίζει μόλις στο μ. 35, με μια εκτενή ορχηστρική παρεμβολή (στα μ. 35-39), το υλικό της οποίας παραλλάσσεται αμέσως μετά και από τους δύο σολίστες (στα μ. 40-45), προτού ακολουθήσει μια δεύτερη ιδέα – υπό μορφήν κανόνος και με εντυπωσιακά σολιστικά περάσματα – στα μ. 46-52.<sup>1191</sup> Στο σημείο αυτό κάνει πλέον την εμφάνισή του το ενδιάμεσο *ritornello*, επιτελώντας τον ρόλο της κατακλείδας της *εκθέσεως* με δύο πολύ διαφορετικά μεταξύ τους θεματικά στοιχεία: ένα πρώτο, στα μ. 53-57, που παραπέμπει εμμέσως στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, καθώς και ένα δεύτερο, στα μ. 58-62, που εμπεριέχει σαφέστατες μοτιβικές αναφορές στο κύριο θέμα.<sup>1192</sup> Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ανοίγει με ένα αναπτυξιακό τμήμα στα μ. 63-79, όπου το βιολί παρουσιάζει αρχικά ένα νέο μελωδικό ανάπτυγμα της κεφαλής του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (στα μ. 63-66), το οποίο αλυσιδοποιείται κατόπιν από την βιόλα στην φα-ελάσσονα (στα μ. 67-70) και στην συνέχεια εξυφαίνεται περαιτέρω από τα δύο σολιστικά έγχορδα, που εμπλέκονται σε πυκνό διάλογο στα μ. 71-79 με απώτερο στόχο μια πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.<sup>1193</sup> Στα μ. 80-90 λοιπόν, επανεισάγονται (και επεκτείνονται μάλιστα κατά ένα μέτρο) οι φιγούρες του διαλογικού δεύτερου τμήματος της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 25-34),<sup>1194</sup> προετοιμάζοντας την ακόλουθη τροποποιημένη επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στην ντο-ελάσσονα: συγκεκριμένα, η ορχηστρική παρεμβολή των μ. 91-95 είναι αντίστοιχη εκείνης των μ. 35-39, αλλά η μετέπειτα σολιστική παραλλαγή της ίδιας ιδέας διακόπτεται από νέα παρέμβαση της ορχήστρας στα μ. 99-100 (πρβλ. αντιθέτως τα μ. 96-98 με τα 40-42 καθώς και τα μ. 101-103 με τα 43-45): η εμφάνιση μιας καινούργιας φιγούρας στο επιπρόσθετο δίμετρο 104-105, εξ άλλου, δημιουργεί έναν σύνδεσμο προς την επαναφορά της δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 106-115, η οποία εδώ αναπτύσσεται πλέον σε μεγαλύτερη έκταση (σε σχέση με την πρωτότυπη εκδοχή της), θυσιάζοντας παράλληλα την αυστηρή μιμητική τεχνική στον βωμό της δεξιοτεχνικής κορύφωσης που κατευθύνεται προς το καταληκτικό ορχηστρικό *ritornello*.<sup>1195</sup> Ως εκ τούτου, η ολοκλήρωση του κομματιού συντελείται σε πρώτη φάση με την προετοιμασία της καντέντσας στα μ. 116-121, που βασίζεται στο υλικό του πρώτου τμήματος του ενδιάμεσου *ritornello* (πρβλ. ιδίως μ. 116-119 με 53-56), ενώ μετά την καταγεγραμμένη καντέντσα των δύο σολιστών ακολουθεί εν είδει κατακλείδας η τονική επαναφορά του δεύτερου τμήματος

δυσχερούς θέσης στην οποία περιέρχεται ο συγγραφέας είναι το ότι αναγκάζεται να εκλάβει ως δομικό στοιχείο την αναφορά στο κύριο θέμα που εμπεριέχεται στην καταγεγραμμένη σολιστική καντέντσα!

<sup>1189</sup> Πρβλ. σχετικά: Weising, ό.π., σ. 114, 115 και 116· Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 244-245· Roeder, ό.π., σ. 140.

<sup>1190</sup> Πρβλ. κυρίως Weising (ό.π., σ. 114, 115 και 116) και δευτερευόντως Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 245).

<sup>1191</sup> Πρβλ. ιδίως Weising (ό.π., σ. 114, 115 και 116), εν μέρει δε Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 244) και Roeder (ό.π., σ. 140).

<sup>1192</sup> Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 114, 115 και 116.

<sup>1193</sup> Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 114, 115 και 116) και Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 245).

<sup>1194</sup> Κατά τον Weising (ό.π., σ. 114, 115 και 116), στα μ. 80-90 εντοπίζεται η έναρξη της υποτιθέμενης επανεκθέσεως με υλικό της μεταβάσεως ή μια επέκταση του σολιστικού διαλόγου που έχει ξεκινήσει από το προηγούμενο αναπτυξιακό τμήμα.

<sup>1195</sup> Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 114, 115 και 116.



του ενδιάμεσου *ritornello* στα μ. 122-125 (πρβλ. μ. 58-61), ελαφρώς παρηλλαγμένη και με την προσθήκη μιας τετράμετρης καταληκτικής προεκτάσεως στα μ. 126-129.<sup>1196</sup>

Στο σημείο αυτό, έχοντας εξαντλήσει τις αναλυτικές παρατηρήσεις επί των αργών μερών σε μορφές σονάτας της περιόδου 1775-1780, είμαστε πλέον σε θέση να προβούμε σε μια επισκόπηση των βασικών δομικών χαρακτηριστικών τους:

α) Ο τριμερής τύπος σονάτας παραμένει η δεσπόζουσα μακροδομική επιλογή για τα αργά μέρη κάθε είδους: βρίσκει ωστόσο συχνότερη εφαρμογή σε κοντσέρτα και σε σονάτες για πιάνο, ενώ στις συμφωνίες και σε έργα μουσικής δωματίου (με ή χωρίς πιάνο) αντιμετωπίζει σαφώς μεγαλύτερο ανταγωνισμό από άλλα δομικά πρότυπα.<sup>1197</sup> Παράλληλα, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* εμφανίζεται πλέον και σε άλλα μουσικά είδη πέραν της συμφωνίας – ιδίως σε κοντσέρτα, ενίοτε όμως και στο πλαίσιο της μουσικής δωματίου (*σονάτα για πιάνο και βιολί* KV 293c / 303)<sup>1198</sup> – εν αντιθέσει προς την διμερή μορφή σονάτας που τείνει να εξαλειφθεί, καθώς εντοπίζεται πλέον σε μεμονωμένες μονάχα περιπτώσεις συμφωνιών (εναλλακτικό αργό μέρος της KV 300a / 297), κοντσέρτων (KV 320d / 364) και σονατών για πιάνο (KV 189g / 282). Όσον αφορά, τέλος, στο ζήτημα των μακροδομικών επαναλήψεων, μη λαμβανομένων υπ' όψιν όλων των μορφών σονάτας κοντσέρτου αλλά και των εφαρμογών της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* σε άλλα είδη, διαπιστώνεται ότι οι τυπικές δύο επαναλήψεις ισχύουν κατά κανόνα για τον τριμερή και τον διμερή τύπο σονάτας, αν και ειδικά κατά τα έτη 1778-1779 σημειώνονται ορισμένες αποκλίσεις, με επανάληψη μόνον της *εκθέσεως* (KV 300d / 310, εναλλακτικό αργό μέρος της *συμφωνίας* KV 300a / 297) ή και χωρίς αυτήν (KV 319).

β) Σε αντίθεση με την αμέσως προηγούμενη χρονική περίοδο, κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1770 ο Mozart επιστρέφει σε πιο συμβατικές προδιαγραφές για τον αρμονικό σχεδιασμό της *εκθέσεως*: στον μείζονα τρόπο, κατ' αρχάς, ανάμεσα στις δύο περιοχές της τονικής και της δεσπόζουσας μόνο κατ' εξαίρεση εμφανίζεται προς στιγμήν – στην έναρξη της μεταβάσεως, συγκεκριμένως – μια τονικοποίηση της σχετικής ελάσσονος (όπως π.χ. στο KV 238), ενώ σύντομες παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο και διαδικασίες επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας στο τέλος της *εκθέσεως* είναι πολύ σπάνιες.<sup>1199</sup> στα λίγα δείγματα γραφής σε ελάσσονα τρόπο, εξ άλλου, ως δευτερεύουσα τονικότητα αξιοποιείται πλέον αποκλειστικά η σχετική μείζονα και με εξαίρεση τις νύξεις της ομώνυμης ελάσσονος στο δεύτερο “ήμισυ” της *εκθέσεως* του KV 271 δεν παρατηρούνται άλλες τονικές ιδιαιτερότητες. Από θεματικής πλευράς, η ύπαρξη ενός κυρίου θέματος είναι συντριπτικά συνηθέστερη από τον συνδυασμό δύο θεματικών ιδεών σε μια κύρια ομάδα: επιπλέον δε, παρατηρείται ότι η μετάβαση καθίσταται ένας σχεδόν υποχρεωτικός όρος για τις *εκθέσεις* των έργων της περιόδου αυτής, όσο και αν ο “διτμηματικός” τύπος *εκθέσεως* παραμένει πάντοτε η κυρίαρχη επιλογή, ενώ ο “τριτμηματικός” εφαρμόζεται μόνο κατ' εξαίρεση.<sup>1200</sup> Στην περιοχή της δευτερεύουσας τονικότητας, εντούτοις, οι δυνατότητες εμφάνισης μιας πλάγιας θεματικής ομάδος και ενός ενιαίου πλαγίου θέματος παρουσιάζονται για πρώτη φορά στην σταδιοδρομία του Mozart αρκετά ισορροπημένες μεταξύ τους, γεγονός βεβαίως που οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο είδος του κοντσέρτου, όπου κατά κανόνα το δεύτερο “ήμισυ” της *εκθέσεως*

<sup>1196</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές – και με την ήδη εκπεφρασμένη αντίρρηση ως προς τον ρόλο που υποτίθεται ότι μπορεί να επιτελέσει η σολιστική καντέντσα στο ευρύτερο μακροδομικό πλαίσιο – Weising, ό.π., σ. 114, 115 και 116.

<sup>1197</sup> Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 179, 180 και 182.

<sup>1198</sup> Στην αυξανόμενη προτίμηση του Mozart προς το μέσον της συνθετικής του σταδιοδρομίας για την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αναφέρεται επίσης ο Girdlestone, ό.π., σ. 45· πρβλ. όμως και Weising, ό.π., σ. 180 και 181.

<sup>1199</sup> Πρβλ. εν μέρει Kurzmann, ό.π., σ. 70.

<sup>1200</sup> Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 183.

περιλαμβάνει αρκετές διαφορετικές σολιστικές ιδέες.<sup>1201</sup> Πολύ ενισχυμένη, τέλος, εμφανίζεται μεταξύ 1775-1780 και η πρακτική της ολοκλήρωσης της *εκθέσεως* με μια ξεχωριστή κατακλείδα (έστω και αν κατά κανόνα δεν παραπέμπει πλέον μοτιβικά στο κύριο θεματικό υλικό),<sup>1202</sup> που σε ελάχιστες περιπτώσεις λειτουργεί και ως συνδετικό πέρασμα προς την επανέναρξη της πρώτης αυτής ενότητας ή προς την ακόλουθη μακροδομική ενότητα.

γ) Η *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου σονάτας αυτής της χρονικής περιόδου τείνει σε γενικές γραμμές να προσλάβει μεγαλύτερη έκταση και σημασία απ' ό,τι στο παρελθόν. Η παραπάνω διαπίστωση επιβεβαιώνεται κατ' αρχάς από το γεγονός ότι η μεσαία αυτή ενότητα συνίσταται πλέον κατά κανόνα σε δύο επιμέρους τμήματα (σπανίως δε και σε τρία),<sup>1203</sup> αλλά ακόμη και όταν αυτό δεν συμβαίνει, μια μονοτμηματική *επεξεργασία* δεν συνεπάγεται αυτομάτως την πολύ μικρή έκτασή της και έναν ρόλο που ελάχιστα υπερβαίνει εκείνον του συνδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση*! Επιπλέον, ο αρμονικός σχεδιασμός της *επεξεργασίας* καθίσταται τώρα πλουσιώτερος σε γεγονότα, και αυτό παρά το ότι η έναρξή της από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* επανέρχεται εντυπωσιακά στο προσκήνιο στον μείζονα τρόπο (όπου οι επιλογές της σχετικής της υποδεσπόζουσας αλλά και της ελάσσονος δεσπόζουσας εφαρμόζονται σε ευάριθμες μόνον περιπτώσεις) και είναι απολύτως δεσμευτική για τα έργα σε ελάσσονα τρόπο.<sup>1204</sup> Διότι η δυνατότητα μιας αρμονικής πορείας δίχως ενδιάμεσους τονικούς σταθμούς τίθεται ουσιαστικά στο περιθώριο,<sup>1205</sup> αφού μια τέλεια ή μισή πτώση στην σχετική ελάσσονα πραγματοποιείται στα δύο τρίτα περίπου των έργων σε μείζονα τρόπο<sup>1206</sup> (οι *επεξεργασίες* μάλιστα των KV 189h / 283, KV 211 και KV 261 καταλήγουν σε μισή πτώση στην σχετική), ενίοτε δε επικυρώνονται πτωτικά εντός της *επεξεργασίας* τόσο η σχετική της υποδεσπόζουσας ή της δεσπόζουσας<sup>1207</sup> καθώς και η τονική στον μείζονα τρόπο, όσο και η υποδεσπόζουσα είτε η ελάσσονα δεσπόζουσα στον ελάσσονα τρόπο. Παρ' όλα αυτά βέβαια, ως προς την θεματική παράμετρο, ο Mozart εξακολουθεί να αρέσκεται στην παρουσίαση νέου υλικού στην μεσαία ενότητα και ορισμένες φορές μάλιστα να αρκείται αποκλειστικά σε αυτό, προσδίδοντας έτσι έναν “μη-αναπτυξιακό” χαρακτήρα στην συγκεκριμένη μακροδομική ενότητα.<sup>1208</sup> Αποσπάσματα πάντως των κυρίων θεματικών ιδεών παρατίθενται ενίοτε στην έναρξη της *επεξεργασίας* και συχνότερα αναπτύσσονται μέχρι ενός σημείου.<sup>1209</sup> Ιδιαίτερο όμως ενδιαφέρον παρουσιάζει η κατ' εξαίρεσιν παράθεση τμήματος του κυρίου θέματος απ' ενός μεν στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας*, εν είδει “άμεσης επαναφοράς” (KV 189h / 283), και απ' ετέρου στην ελάσσονα δεσπόζουσα ακριβώς πριν την *επανεκθεση*, σε ρόλο θεματικής προαναγγελίας της επερχόμενης τρίτης μακροδομικής ενότητας (KV 189e / 280). Κατά τα άλλα, στοιχεία από τις πλάγιες θεματικές ιδέες αξιοποιούνται επίσης στο ένα τρίτο των *επεξεργασιών* αυτής της περιόδου, ενώ η ανάπτυξη υλικού από την κατακλείδα ή από την μετάβαση της *εκθέσεως* εντοπίζεται σε ολιγάριθμες μόνον περιπτώσεις.

<sup>1201</sup> Πρβλ. περίπου ό.π., σ. 44, 63, 87 και 94.

<sup>1202</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 183

<sup>1203</sup> Για την Kurzmann (ό.π., σ. 71), αντιθέτως, η τριτμηματική *επεξεργασία* είναι συχνότερη της διτμηματικής, φαίνεται όμως ότι η ίδια έχει εν γένει την τάση να διασπά πολύ εύκολα μια ενότητα σε μικρότερα τμήματα επί τη βάση της αρμονικής συνιστώσας και μόνον.

<sup>1204</sup> Τα δεδομένα αυτά έρχονται σε προφανή αναντιστοιχία με τις παρατηρήσεις τις Kurzmann, ό.π., σ. 71. Επίσης, η αλλαγή τρόπου στην έναρξη της *επεξεργασίας* που επισημαίνει με έμφαση ο Newman (ό.π., σ. 148) διαπιστώνεται ότι είναι εξαιρετικά σπάνια αυτήν την περίοδο στα έργα του Mozart.

<sup>1205</sup> Πρβλ. εν μέρει Kurzmann, ό.π., σ. 75.

<sup>1206</sup> Ο συνήθης προσανατολισμός της *επεξεργασίας* προς την σχετική ελάσσονα στα έργα αυτής της περιόδου επισημαίνεται και από την Kurzmann, ό.π., σ. 71. Πρβλ. επίσης ως έναν βαθμό Weising, ό.π., σ. 105.

<sup>1207</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 105. Στην σχετική της δεσπόζουσας αναφέρεται επίσης η Kurzmann (ό.π., σ. 74-75), αν και υπερβάλλει ως προς την συχνότητα αξιοποίησής της στα έργα του Mozart αυτής της περιόδου.

<sup>1208</sup> Πρβλ. εν μέρει Kurzmann (ό.π., σ. 71) και Weising (ό.π., σ. 38, 87, 92, 177 και 183).

<sup>1209</sup> Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 177), ο οποίος εντούτοις εκλαμβάνει μονοδιάστατα την πρακτική της παράθεσης του κυρίου θέματος στην *επεξεργασία* ως “παλαιομοδίτικη”.

δ) Η επανέκθεση του τριμερούς τύπου σονάτας κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1770 είθισται να μην αποκλίνει σημαντικά από τις προδιαγραφές της εκθέσεως, αν και μερικές φορές ο Mozart προβαίνει σε ενδιαφέροντες πειραματισμούς που αφορούν ως επί το πλείστον στον χειρισμό του κύριου θεματικού υλικού και δευτερευόντως της μεταβάσεως. Οι αυτούσιες επανεκθέσεις δεν απουσιάζουν κατά την παρούσα περίοδο, αλλά ο αριθμός τους μειώνεται αισθητά σε σχέση με τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1770. Ακόμη και έτσι πάντως, η αμετάβλητη επαναφορά του κυρίου θέματος (ενίοτε σε παρηλλαγμένη εκδοχή που δεν αλλοιώνει πάντως την δομή του)<sup>1210</sup> είναι συνολικά κατά τι συνηθέστερη από κάθε δυνατότητα δομικής τροποποίησής του,<sup>1211</sup> πράγμα που ισχύει και για το μεταβατικό υλικό, ενώ οι πλάγιες και καταληκτικές ιδέες μεταφέρονται ως επί το πλείστον με επουσιώδεις μόνον τροποποιήσεις στην αρχική τονικότητα.<sup>1212</sup> Από την άλλη πλευρά, η δυνατότητα εσωτερικής διεύρυνσης ενός θεματικού στοιχείου εφαρμόζεται αρκετά συχνά σε μεταβάσεις, λιγότερο συχνά σε πλάγιες και κύριες ιδέες και ελάχιστα σε καταληκτικές: η απάλειψη μέρους του πρωτογενούς υλικού, εξ άλλου, αφορά σχεδόν αποκλειστικά σε κύριες ιδέες, καθ' ότι βρίσκει ελάχιστη εφαρμογή σε πλάγιες, ενώ η παρεμφερής περίπτωση πλήρους αποκοπής της μεταβάσεως στην επανέκθεση είναι επίσης εξαιρετικά σπάνια: σποραδικά, επίσης, μέρος του υλικού του κυρίου θέματος ή της μεταβάσεως αντικαθίσταται από νέα περιεχόμενα (ειδικά μάλιστα στην σονάτα KV 189d / 279 το φαινόμενο αυτό συνδέεται με την εμφάνιση μιας μικρής “δευτερεύουσας ανάπτυξης”) ή μια κύρια ιδέα συμπύσσεται. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ωστόσο παρουσιάζουν τρεις περιπτώσεις αναδιάταξης των στοιχείων της εκθέσεως:<sup>1213</sup> α) στην σονάτα KV 189d / 279 το μεταβατικό υλικό μετατίθεται μετά την πλάγια θεματική ομάδα και προτάσσεται της κατ' εξοχήν κατακλείδας, ενισχύοντας επομένως την καταληκτική της λειτουργία: β) στο κουαρτέτο με φλάουτο KV 285a η πρώτη μόνο φράση του κυρίου θέματος επανεκτίθεται μετά τις πλάγιες και καταληκτικές ιδέες, ολοκληρώνοντας έτσι μια “αντικατοπτρική επανέκθεση”: γ) το ίδιο περίπου συμβαίνει και στην περίπτωση της συμφωνίας KV 319, όπου μετά το πλάγιο θέμα (και μια σύντομη καταληκτική προέκτασή του) επανεκτίθεται αργοπορημένα τμήμα του κυρίου θέματος, ακριβώς πριν την επαναφορά της κατακλείδας.<sup>1214</sup> Οι τονικές παρεκκλίσεις από την αρχική τονικότητα στο πλαίσιο της επανεκθέσεως, από την άλλη πλευρά, αφορούν σχεδόν αποκλειστικά στην – συνήθη για τον Mozart – τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας είτε της ελάσσονος σχετικής της στην έναρξη του μεταβατικού τμήματος<sup>1215</sup> (μόνο στην περίπτωση του κοντσέρτου για πιάνο KV 271, στο ίδιο ακριβώς σημείο εμφανίζεται η σχετική μείζονα): αντιθέτως, η “πλεονάζουσα” παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα λίγο μετά την έναρξη του πλαγίου θέματος της σονάτας KV 300d / 310 συνιστά μεμονωμένο γεγονός, όπως εξ άλλου και η σύντομη παρεμβολή της ομώνυμης ελάσσονος κατά την επανέκθεση του κυρίου θέματος στην συμφωνία KV 213a / 204.<sup>1216</sup>

ε) Σε αντίθεση με την εντατική ενασχόληση του Mozart με την *coda* μεταξύ των ετών 1772-1774, από το 1775 και έπειτα παρατηρείται μια σημαντική αναδίπλωση στο ζήτημα

<sup>1210</sup> Στην απλή παραλλαγή του επανεκτιθέμενου κυρίου θέματος αναφέρεται ο Jalowetz (ό.π., σ. 439), επισημαίνοντας ειδικότερα ότι ο Mozart αρκείται στον καλλωπισμό της βασικής μελωδικής γραμμής ή στον ποικιλιατικό εμπλουτισμό του θέματος γενικότερα. Πρβλ. επίσης Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 126) και δευτερευόντως Weising (ό.π., σ. 183).

<sup>1211</sup> Ο Weising (ό.π., σ. 177), αντιθέτως, υπερεκτιμά κάπως την συχνότητα εμφάνισης μιας τροποποιημένης επαναφοράς του κυρίου θέματος στις επανεκθέσεις των αργών μερών του δεύτερου ημίσεως της δεκαετίας του 1770.

<sup>1212</sup> Πρβλ. εν μέρει W. Fischer, ό.π., σ. 70.

<sup>1213</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Weising, ό.π., σ. 183.

<sup>1214</sup> Η αντεστραμμένη επανέκθεση των βασικών θεμάτων στον Mozart μνημονεύεται ακροθιγώς από τους Newman (ό.π., σ. 158) και Weising (ό.π., σ. 179), ενώ ο Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 134) ορθότατα υποδεικνύει ότι η τεχνική αυτή βρίσκει σπανιώτατη εφαρμογή σε αργά μέρη.

<sup>1215</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 105.

<sup>1216</sup> Το τελευταίο αυτό φαινόμενο δεν είναι καθόλου σύνθηες, όπως αφήνει να εννοηθεί ο Weising, ό.π., σ. 183.

αυτό.<sup>1217</sup> είναι άλλωστε απολύτως ενδεικτικό το γεγονός ότι από τα αργά μέρη σε (απλή) μορφή τριμερούς σονάτας της περιόδου αυτής δύο μόνο (τα KV 213a / 204 και KV 189h / 283) διαθέτουν *coda*, βασισμένη αποκλειστικά σε κύριες θεματικές ιδέες<sup>1218</sup> και παρουσιάζομενη μετά την επανάληψη της *επανεκθέσεως*.<sup>1219</sup> Παράλληλα βέβαια, η εφαρμογή του δομικού αυτού μέσου σε τρία αργά μέρη κοντσέρτων τριμερούς μακροδομικής διάρθρωσης, όπου το εκάστοτε σολιστικό όργανο επανεισάγεται μετά την καντέντσα του (KV 285e / 315) είτε μετά την ορχηστρική κατακλείδα (KV 216 και KV 285c / 313) για μια καταληκτική υπόμνηση του κυρίου θέματος, συνιστά μια ενδιαφέρουσα καινοτομία.<sup>1220</sup>

ς) Η δεύτερη μακροδομική ενότητα των ευάριθμων πραγματώσεων της διμερούς μορφής σονάτας κατά την παρούσα περίοδο αντιστρέφει την τονική πορεία της *εκθέσεως* δίχως ενδιάμεσους σταθμούς (KV 189g / 282), στρέφεται προς την σχετική της υποδεσπόζουσα πριν την οριστική επαναφορά της αρχικής μείζονος τονικότητας (εναλλακτικό αργό μέρος της *συμφωνίας* KV 300a / 297) ή επικεντρώνεται στην υποδεσπόζουσα προτού επαναπροσεγγίσει την αρχική ελάσσονα τονικότητα (KV 320d / 364). Σε θεματικό επίπεδο, σίγουρα δεν είναι τυχαίο ότι και στις τρεις προαναφερόμενες περιπτώσεις υφίσταται μια έστω και υπαινικτική αναφορά στην έναρξη του κυρίου θέματος, πριν την περαιτέρω ανάπτυξη του ιδίου, υλικού της μεταβάσεως, μιας πλάγιας θεματικής ιδέας είτε ακόμη ενός νέου θεματικού στοιχείου· στο δεύτερο τμήμα, εξ άλλου, η επανέκθεση του πλαγίου και καταληκτικού θεματικού υλικού μπορεί να είναι αυτούσια ή διευρυμένη. Τέλος, στην *σονάτα* KV 189g / 282 ο Mozart προσθέτει αναπάντεχα μετά την επανάληψη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας μια *coda*, βασισμένη στο κύριο θέμα και εν γένει συμβατή με τις προδιαγραφές που διέπουν το επιπρόσθετο αυτό δομικό μέλος και κατά την εφαρμογή του στον τριμερή τύπο σονάτας.

ζ) Στις σονάτες χωρίς *επεξεργασία* αυτής της περιόδου (ανεξαρτήτως του αν πρόκειται για τον απλό δομικό τύπο ή για τον μεικτό τύπο κοντσέρτου) το συνδεδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* εξακολουθεί να είναι υποχρεωτικό και να διαμορφώνεται ως επί το πλείστον από νέες ιδέες είτε – σπανιότερα – από αναφορές σε θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* (όπως στα KV 285d / 314 και KV 338)· εξαιρουμένου δε του KV 293c / 303, το οποίο ολοκληρώνεται με μια μικρή προέκταση της κατακλείδας της *επανεκθέσεως*, η προσθήκη μιας *coda* θεωρείται σχεδόν επιβεβλημένη και στο πλαίσιο της είθισται να περιλαμβάνεται μια καταληκτική αναφορά στο κύριο θέμα, σε συνδυασμό και με νέες φιγούρες είτε επιπρόσθετες μοτιβικές “αναπολήσεις” (χωρίς πάντως να είναι σχεδόν δεσμευτική, όπως παλαιότερα, η αναδρομή στο υλικό του συνδεδετικού περάσματος ανάμεσα στις δύο μακροδομικές ενότητες). Όσον αφορά στην *επανεκθεση*, παρατηρείται ότι η αυτούσια επαναφορά του περιεχομένου της *εκθέσεως* εφαρμόζεται στον συγκεκριμένο δομικό τύπο συχνότερα απ’ ό,τι στον τριμερή (περίπου στο ήμισυ των σχετικών δειγμάτων), αλλά και πέραν τούτου οι παρατηρούμενες τροποποιήσεις του δεδομένου υλικού (διεύρυνση της μεταβάσεως, αντικατάσταση του κυρίου θέματος, μερική αποκοπή ή διεύρυνση μιας πλάγιας ιδέας) είναι μεμονωμένες. Από αρμονικής πλευράς, εξ άλλου, η μετάβαση παρεκκλίνει συχνά προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας είτε της σχετικής της (κατ’ εξαίρεσιν στο KV 297c / 299 εκκινεί από την δεσπόζουσα, όπως δηλαδή και στην *έκθεση*), ενώ τυχόν παρεμβολές του αντίθετου τρόπου στο πλαίσιο της δεύτερης τονικής περιοχής της *εκθέσεως* διατηρούνται αναλλοίωτες και στην *επανεκθεση* (βλ. αρχικό αργό μέρος της *συμφωνίας* KV 300a / 297 αλλά και KV 338).

<sup>1217</sup> Πρβλ. Finscher (“Zur Coda bei Mozart”, ό.π., σ. 94), εν αντιθέσει προς τον Weising (ό.π., σ. 183) που ισχυρίζεται ότι η προσθήκη μιας *coda* παραμένει συχνή την περίοδο αυτή.

<sup>1218</sup> Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 177.

<sup>1219</sup> Ως προς την σαφή διάκριση της *coda* από την κατάληξη της *επανεκθέσεως*, βλ. επίσης Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 445.

<sup>1220</sup> Η οποία μάλιστα εντοπίζεται μόνο σε αργά μέρη τριμερούς σονάτας κοντσέρτου, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Weising, ό.π., σ. 61.

η) Η συστηματική ενασχόληση του Mozart με το είδος του κοντσέρτου κατά τα έτη 1775-1780 παρουσιάζει ως προς την δομή των αργών μερών τάσεις απλοποίησης, εξέλιξης επί τη βάσει των πειραματισμών των ετών 1773-1774 αλλά και ανανέωσης συνάμα. Το εναρκτήριο *ritornello* απουσιάζει μόνο από την ιδιαίζουσα περίπτωση του KV 285e / 315· τουναντίον, όλα τα υπόλοιπα αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου ανοίγουν με την ορχηστρική εκδοχή του κυρίου θέματος και αν δεν αρκούνται μόνο σε αυτό (όπως τα KV 211 και KV 261)<sup>1221</sup> περιλαμβάνουν επιπλέον θεματικό υλικό της μεταβάσεως (KV 216, KV 219, KV 285c / 313), πλάγιες και καταληκτικές θεματικές ιδέες (KV 219, KV 242, KV 246, KV 271), ενίοτε δε και υλικό προορισμένο μόνο για την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας (KV 246 και KV 285c / 313).<sup>1222</sup> Το δεύτερο *ritornello* λειτουργεί πάντοτε ως ορχηστρική κατακλείδα της *εκθέσεως*<sup>1223</sup> και συνίσταται σε υλικό του εναρκτήριου *ritornello* (KV 211 και KV 285c / 313), σε νέα θεματικά στοιχεία (KV 216, KV 261, KV 242), σε συνδυασμό των δύο προαναφερόμενων δυνατοτήτων (KV 219 και KV 246) ή σε ανάπλαση ιδεών της σολιστικής *εκθέσεως* (KV 271 και KV 285e / 315).<sup>1224</sup> Τρίτο *ritornello*, με το οποίο να πραγματώνεται το φαινόμενο της “τριπλής επαναφοράς” (του “ορχηστρικού” κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα) στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, υφίσταται μόνο στο KV 246, το οποίο ως εκ τούτου διαθέτει κατ’ εξαίρεσιν τέσσερα *ritornelli*. Το εκάστοτε καταληκτικό *ritornello*, εξ άλλου, εμφανίζεται πάντοτε μετά την ολοκλήρωση της σολιστικής *επανεκθέσεως* και επιτελεί διπλή λειτουργία (εκτός του KV 285e / 315), δηλαδή αφ’ ενός μεν προετοιμασίας της καντέντσας, με υλικό που ως επί το πλείστον ανάγεται στο πρώτο (KV 216, KV 219, KV 242, KV 246, KV 285c / 313) είτε στο δεύτερο *ritornello* (KV 219, KV 261, KV 242, KV 271, KV 285e / 315) – μόνο στο KV 211 η ορχηστρική αυτή προετοιμασία διαμορφώνεται από ουδέτερο θεματικό υλικό – και αφ’ ετέρου κατακλείδας της *επανεκθέσεως*, συνήθως κατ’ αναλογίαν του δευτέρου *ritornello* (KV 211, KV 216, KV 219, KV 246, KV 285c / 313), άλλοτε όμως με υλικό που ανάγεται απ’ ευθείας στο εναρκτήριο *ritornello* (KV 261, KV 242, KV 271).<sup>1225</sup> Στην μεμονωμένη περίπτωση διμερούς σονάτας κοντσέρτου του KV 320d / 364, υπάρχουν τρία επίσης *ritornelli*: στο εναρκτήριο εμφανίζεται μόνο το κύριο θέμα,<sup>1226</sup> ενώ στο ενδιάμεσο δεύτερο εισάγονται δύο νέες ορχηστρικές ιδέες εν είδει κατακλείδας της *εκθέσεως*, οι οποίες και επανεμφανίζονται στο καταληκτικό *ritornello*, η μεν πρώτη ως προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας, η δε δεύτερη (ενισχυμένη από καταληκτική προέκταση) ως κατακλείδα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Στον νέο τύπο σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*, εξ άλλου, ο Mozart αναθέτει στην ορχήστρα τρία ή δύο μόνο *ritornelli*. Το εναρκτήριο παρουσιάζει πάντοτε το κύριο θέμα, ενίοτε και με υλικό για την προετοιμασία της καντέντσας (KV 285d / 314) ή με μια καταληκτική προέκταση (KV 297c / 299), ποτέ όμως με μεταβατικές, πλάγιες ή καταληκτικές ιδέες, όπως στην περίπτωση αρκετών τριμερών μορφών σονάτας κοντσέρτου!<sup>1227</sup> Το ενδιάμεσο *ritornello* – εφ’ όσον βεβαίως υφίσταται – μπορεί να περιορισθεί στον ρόλο του συνδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση* με νέο υλικό (KV 238)<sup>1228</sup> ή επιπροσθέτως να επεκταθεί μέχρι την έναρξη της *επανεκθέσεως* διαμορφώνοντας και μια “τριπλή επαναφορά” (KV 285d / 314). Το καταληκτικό *ritornello*, τέλος, προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα με υλικό και από τα δύο προηγούμενα *ritornelli* (KV 285d / 314) ή μόνο από το ενδιάμεσο δεύτερο (KV

<sup>1221</sup> Ο Weising (ό.π., σ. 61) εύστοχα επισημαίνει ότι η πρακτική του περιορισμού του εναρκτήριου *ritornello* στο κύριο θέμα εφαρμόζεται μόνο σε αργά μέρη σονάτας κοντσέρτου και ουδέποτε σε γρήγορα.

<sup>1222</sup> Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 69 και 116.

<sup>1223</sup> Πρβλ. Brück, ό.π., σ. 23.

<sup>1224</sup> Κατά συνέπεια, το υλικό του δευτέρου *ritornello* δεν είναι πάντοτε αμιγώς “ορχηστρικό”, όπως διατείνεται ο Weising (ό.π., σ. 94), αλλά κατά κανόνα. Ο ίδιος πάντως ορθώς σημειώνει σε άλλο σημείο της μελέτης του (ό.π., σ. 110) ότι τα *ritornelli* αυτής της περιόδου δεν ανάγονται μόνο σε μοτίβα του κυρίου θέματος.

<sup>1225</sup> Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 110.

<sup>1226</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 116.

<sup>1227</sup> Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 69 και 116.

<sup>1228</sup> Πρβλ. Brück, ό.π., σ. 23.

238), ενδεχομένως όμως και από σολιστικά κυρίως στοιχεία (KV 297c / 299), ενώ σε κάθε περίπτωση ολοκληρώνει το μέρος συνολικά με μια *coda*, βασισμένη ως επί το πλείστον στο υλικό του κυρίου θέματος (KV 218, KV 285d / 314, KV 297c / 299) ή σε ένα άλλο – εμβόλιμο στις σολιστικές ενότητες – ορχηστρικό μοτίβο (KV 238).

Ως προς την αλληλοδιαπλοκή ορχηστρικών τμημάτων και σολιστικών ενοτήτων, υπερισχύει πλέον η τάση ενσωμάτωσης των σολιστικών οργάνων στα ορχηστρικά τμήματα παρά η αντίστροφη πρακτική της επίδρασης του ορχηστρικού υλικού επί των σολιστικών ενοτήτων. Αυτό είναι εμφανές ιδίως στις μορφές σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, όταν φερ' ειπείν το συνδεδειγμένο πέρασμα ανατίθεται εξ ολοκλήρου στους σολίστες (KV 218 και KV 297c / 299) ή το σολιστικό όργανο ενσωματώνεται στο ενδιάμεσο *ritornello* που επιτελεί ήδη αυτήν την λειτουργία (KV 285d / 314), αλλά και όταν το *solo* συμμετέχει στην προετοιμασία της καντέντσας (KV 218) ή συμπράττει με την ορχήστρα στην τελική *coda* (KV 218, KV 297c / 299 και εν μέρει KV 285d / 314). Ανάλογα φαινόμενα βρίσκουν όμως εφαρμογή και σε ορισμένες τριμερείς μορφές σονάτας κοντσέρτου: αφ' ενός πρόκειται για τις σολιστικές *code* των KV 216, KV 285c / 313 και KV 285e / 315 που μας έχουν ήδη απασχολήσει, και αφ' ετέρου για την ιδιαίτερη περίπτωση του KV 271, όπου η σολιστική καντέντσα προετοιμάζεται εν μέρει αλλά και επεκτείνεται από τον σολίστα, ο οποίος επιπροσθέτως σφετερίζεται και το “ορχηστρικό” υλικό της κατακλείδας της *επανεκθέσεως*! Η άλλη όψη του νομίσματος συνοψίζεται στις ακόλουθες επισημάνσεις: α) Οι όποιες τροποποιήσεις του ορχηστρικού υλικού στην σολιστική *έκθεση* καθώς και η προσθήκη νέων σολιστικών ιδεών (όπως π.χ. στα KV 219 και KV 242) διατηρούνται κατά κανόνα και στην *επανεκθεση*.<sup>1229</sup> κατ' εξαίρεσιν ωστόσο, στο μεν KV 285c / 313 το μεταβατικό υλικό του εναρκτήριου *ritornello* αντικαθίσταται σχεδόν εξ ολοκλήρου στην *έκθεση* από νέο σολιστικό, για να αποκατασταθεί όμως πλήρως στην *επανεκθεση*, στο δε KV 285d / 314 η *έκθεση* διαθέτει νέο σολιστικό κύριο θέμα, το οποίο εντούτοις ουδέποτε επανεκτίθεται, αφού στην θέση του (στην έναρξη της *επανεκθέσεως*) επανέρχεται το κύριο θεματικό υλικό του εναρκτήριου *ritornello* και δη στην πρωτότυπη ορχηστρική του εκδοχή! β) Στα KV 285c / 313 και KV 285e / 315, μια σύντομη ορχηστρική χειρονομία εμφανίζεται τακτικά ως “*ritornello*” (με την πρωταρχική σημασία του όρου) και προτάσσεται όλων σχεδόν των μακροδομικών σολιστικών ενοτήτων είτε ακόμη παρεμβάλλεται εντός τους. γ) Στο KV 271, εξ άλλου, η καταληκτική ιδέα του εναρκτήριου *ritornello* ενσωματώνεται στο τέλος της σολιστικής *εκθέσεως* και *επανεκθέσεως*, με αποτέλεσμα το ενδιάμεσο και το καταληκτικό *ritornello* που ακολουθούν άμεσα να υποχρεώνονται τρόπον τινά να μεταπλάσουν για την ορχήστρα υλικό από την σολιστική μετάβαση και την πλάγια θεματική ομάδα.

---

<sup>1229</sup> Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 85, 86, 88, 90 και 94) και εν μέρει Brück (ό.π., σ. 23).