

Τα πρώτα χρόνια του Mozart στην Βιέννη (1781-1785)

Το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 βρίσκει τον Mozart να ασχολείται ιδιαίτερα με το κοντσέρτο για πιάνο και με ποικίλους συνδυασμούς μουσικής δωματίου με ή δίχως πιάνο: στην αριστουργηματική εξάδα των κουαρτέτων εγχόρδων που αφιερώθηκαν στον Haydn προστίθενται αρκετές σονάτες για πιάνο και βιολί καθώς και ενδιαφέροντα έργα για πνευστά και έγχορδα είτε πιάνο. Αντιθέτως, η ενασχόληση με το είδος της σονάτας για πιάνο είναι λιγότερο έντονη και η συμφωνία περνά οριστικά στο περιθώριο. Στα αργά μέρη, οι μορφές σονάτας συνολικά είναι κατά τι περισσότερες από τις υπόλοιπες δομικές επιλογές, ενώ ο τριμερής τύπος σονάτας υπερिशύει πάντοτε εκείνου χωρίς *επεξεργασία*, έστω και αν ο τελευταίος εμφανίζεται με μεγαλύτερη πλέον συχνότητα απ' ό,τι στο παρελθόν. Την περίοδο αυτή δεν λείπουν επίσης ορισμένοι ενδιαφέροντες δομικοί πειραματισμοί σε έργα μουσικής δωματίου αλλά και σε κοντσέρτα. Τα αργά αυτά μέρη θα εξετασθούν λοιπόν με κύρια κριτήρια το μακροδομικό τους

πρότυπο και την χρονολογική τους αλληλουχία, με τις μορφές σονάτας κοντσέρτου ωστόσο να έπονται των υπολοίπων, ομαδοποιημένες σε μια ξεχωριστή υποενότητα.

Λαμβάνοντας ως αφετηρία το τριμερές μακροδομικό πρότυπο, μπορούμε λοιπόν να ξεκινήσουμε από το Andante σε Σολ-μείζονα της σονάτας για δύο πιάνο σε Ρε-μείζονα KV 375a / 448 του 1781.¹²³⁰ Το κατ' αρχήν οκτάμετρο κύριο θέμα εκτείνεται τελικά σε δώδεκα μέτρα λόγω της παρηλλαγμένης επανάληψης της δεύτερης τετράμετρης φράσης του (μ. 5-8) στα μ. 9-12, ενώ μετά την τέλεια πτώση το υλικό του αναπτύσσεται στο πλαίσιο της μεταβάσεως των μ. 13-20 υπό τύπον διαλόγου ανάμεσα στα δύο πιάνο που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα. Η εναλλαγή του κυρίαρχου ρόλου ανάμεσα στα δύο όργανα παραμένει από εκεί και ύστερα το βασικό υφολογικό γνώρισμα του πλαγίου θέματος στην Ρε-μείζονα, το οποίο διατυπώνεται ως οκτάμετρη πρόταση στα μ. 21-28 με παρηλλαγμένη επανάληψη στα μ. 29-35 (= μ. 21-27) και συνδέεται άμεσα με δύο καταληκτικές ιδέες, στα μ. 36-45 και 46-48 αντιστοίχως.¹²³¹ Μετά την επανάληψη της *εκθέσεως*, εντούτοις, ο Mozart επιλέγει να παρουσιάσει ένα εντελώς καινούργιο, αυθυπόστατο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, το οποίο αρχικά εκτίθεται μόνο από το δεύτερο πιάνο στα μ. 49-56 (σε δομή αρμονικά κλειστής προτάσεως) και κατόπιν παραλλάσσεται με την συμμετοχή αμφοτέρων των οργάνων στα μ. 57-64. Ως εκ τούτου, η *επεξεργασία* φανερώνει έναν αναπτυξιακό χαρακτήρα μόνο στο ακόλουθο επικαλυπτόμενο τμήμα των μ. 64-70, όπου μοτιβικό υλικό από το νέο αυτό θέμα αλυσιδοποιείται και εξυφαίνεται περαιτέρω, σε μια τονική πορεία που από την ρε-ελάσσονα κατευθύνεται προς την λα- και την μι-ελάσσονα προτού οδηγηθεί ομαλά πίσω στην αρχική τονικότητα.¹²³² Η *επανεκθεση*, κατόπιν, διαφοροποιείται επουσιωδώς από την πρώτη μακροδομική ενότητα, τόσο ως προς το κύριο θέμα (μ. 71-82) και την μετάβαση που τελικά καταλήγει στην δεσπόζουσα (μ. 83-90), όσο και ως προς το πλάγιο θέμα που μεταφέρεται φυσιολογικά στην Σολ-μείζονα (μ. 91-105): δίχως ωστόσο καμμία προφανή αιτία, η καταληκτική ομάδα της τρίτης μακροδομικής ενότητας διαφοροποιείται ριζικά από τα περιεχόμενα της κατακλείδας της *εκθέσεως*, εμφανίζοντας αντ' αυτών δύο νέες ιδέες στα μ. 106-113 (με εντυπωσιακά δεξιοτεχνικά περάσματα και απότομες αρμονικές μεταπτώσεις) και 114-117!¹²³³ Φαίνεται λοιπόν ότι συνολικά στο αργό αυτό μέρος ο συνθέτης διακατέχεται από μια ισχυρή τάση θεματικού πλουραλισμού: η (καθόλου αμελητέας εκτάσεως) *επεξεργασία* βασίζεται αποκλειστικά στην δική της θεματική ιδέα, ενώ η κατακλείδα της *επανεκθέσεως* υποκαθιστά πλήρως την (λειτουργικά και μόνον) αντίστοιχη της *εκθέσεως* με νέες καταληκτικές ιδέες: παράλληλα βέβαια, ο Mozart φροντίζει – συνειδητά είτε ασυνειδητά, αυτό δεν έχει και τόσο μεγάλη σημασία – να εξισορροπήσει την τάση αυτή με την απόλυτη θεματική ταύτιση των βασικών θεματικών περιεχομένων των δύο εξωτερικών μακροδομικών ενοτήτων, δίχως δηλαδή να τις επιβαρύνει περαιτέρω με παραλλάγματα, τα οποία ούτως ή άλλως ενυπάρχουν στο εσωτερικό κάθε μιας εξ αυτών.

Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση του Andante con moto σε σολ-ελάσσονα της σονάτας για πιάνο και βιολί σε Μι-ύφεση-μείζονα KV 374f / 380 που γράφηκε το ίδιο έτος, εύκολα μπορεί κανείς να διαπιστώσει την αναζήτηση της αντίρροπης τάσεως προς την “μονοθεματικότητα”.¹²³⁴ Η βασική θεματική ιδέα της *εκθέσεως* συνίσταται εν προκειμένω

¹²³⁰ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 183), Macdonald (ό.π., σ. 124) και Rampe (ό.π., σ. 248). Μόνον ο Dennerlein (ό.π., σ. 139) αποτυγχάνει εντελώς στην αναγνώριση του σονατοειδούς μακροδομικού προτύπου, κάνοντας λόγο για τριμερή ασματική μορφή.

¹²³¹ Ως προς την δομή της *εκθέσεως*, πρβλ. σε πολύ γενικές γραμμές και Rampe, ό.π., σ. 248.

¹²³² Πρβλ. ιδίως Rampe (ό.π., σ. 248) και δευτερευόντως Dennerlein (ό.π., σ. 139) και Weising (ό.π., σ. 183).

¹²³³ Ο Macdonald (ό.π., σ. 125) συναρτά με την συγκεκριμένη “χειραφέτηση” της κατακλείδας της *επανεκθέσεως* από εκείνη της *εκθέσεως* το γεγονός ότι η τυπική δεύτερη μακροδομική επανάληψη εξαλείφεται.

¹²³⁴ Η τριμερής μορφή σονάτας γίνεται εδώ αντιληπτή τόσο από τον Weising (ό.π., σ. 183) όσο και από τον Macdonald (ό.π., σ. 119): μόνον ο πρώτος όμως επισημαίνει περαιτέρω την καίριας σημασίας μοτιβική συγγένεια των δύο βασικών θεμάτων και – ακροθιγώς – την ουσιώδη διαφοροποίηση της *επανεκθέσεως* από την *έκθεση*.

στην αρχική τετράμετρη φράση της: ως κύριο θέμα επαναλαμβάνεται στα μ. 5-8 (με την προσθήκη της συνοδευτικής γραμμής του βιολιού) και φθάνει σε τέλεια πτώση στο μ. 9· κατόπιν δε άμεσης στροφής προς την σχετική Σι-ύφεση-μείζονα, η ίδια πάντοτε φράση επεκτείνεται σε πεντάμετρη “πλάγια” θεματική ιδέα στα μ. 10-14 (πρβλ. μ. 10-12 με 1-3) και, μετά την παρεμβολή μιας τετράμετρης προεκτάσεως των μ. 13-14 στα μ. 15-18, επανέρχεται στην αρχική τετράμετρη εκδοχή της (με επουσιώδεις μελωδικές τροποποιήσεις) εκφερόμενη από το πιάνο (στα μ. 19-22) αλλά και από το βιολί (στα μ. 23-26). Ως εκ τούτου, μόνο το μοτίβο της κατακλείδας των μ. 27-31 δεν εξάγεται κατά κανέναν τρόπο από το αρχικό τετράμετρο. Η *επεξεργασία*, παρ’ όλα αυτά, δεν αρκείται στο δεδομένο μοτιβικό υλικό: ένα παράλλαγμα της κεφαλής του βασικού θέματος στα μ. 32-33 διαμορφώνει από κοινού με ένα νέο ρυθμικό μοτίβο στα μ. 34-36 μια ολοκληρωμένη φράση στην Σι-ύφεση-μείζονα, η οποία φθάνει σε τέλεια πτώση στο μ. 37· κατόπιν, στα μ. 38-41 αλυσιδιοποιείται στην ντο-ελάσσονα το περιεχόμενο των μ. 32-35, αλλά η στενά συνδεδεμένη με αυτό πυκνή αλυσιδωτή εξέλιξη των μ. 42-45 προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας βασίζεται επίσης σε μια νέα φιγούρα, όπως εξ άλλου και το “στατικό” μεταβατικό τμήμα των μ. 46-49 προς την *επανεκθεση*. Η “μονοθεματική” φύση της *εκθέσεως* ωστόσο φαίνεται να ασκεί καταλυτική επίδραση στην δομή της τρίτης μακροδομικής ενότητας: συγκεκριμένα, μετά την αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 50-57 (πρβλ. μ. 1-8), η έναρξη του “πλαγίου” θέματος διευρύνεται με μια “δευτερεύουσα ανάπτυξη” των μ. 10-14 στα μ. 58-65, όπου το αρχικό μέτρο της βασικής θεματικής ιδέας (στο βιολί), σε συνδυασμό με μια φιγούρα δεκάτων-έκτων που παραπέμπει στο πιανιστικό πέρασμα του μ. 9, αλυσιδιοποιείται και εξυφαίνεται περαιτέρω, μέχρι την οριστική επαναπροσέγγιση της σολ-ελάσσονας μέσω της υποδεσπόζουσάς της για την σχεδόν απαράλλακτη επανεκθεση τόσο του υπολοίπου τμήματος του “πλαγίου” θέματος στα μ. 66-77 (= μ. 15-26) όσο και της κατακλείδας στα μ. 78-82.

Τα υπόλοιπα τρία αργά μέρη σε μορφή σονάτας μεταξύ των σονατών για πιάνο και βιολί των ετών 1781-1782 (και αργότερα) παρουσιάζουν ένα πολύ ενδιαφέρον κοινό γνώρισμα: βασίζονται όλα στον τριμερή τύπο σονάτας, αλλά τον πραγματώνουν κατά τρόπον ημιτελή, δίχως *επανεκθεση*, με συνέπεια η κατάληξη της *επεξεργασίας* να συνδέεται άμεσα με το εκάστοτε ακόλουθο μέρος. Ο πρώτος σχετικός πειραματισμός παρουσιάζεται στο εναρκτήριο Adagio της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Σολ-μείζονα KV 373a / 379*, η *έκθεση* του οποίου επαναλαμβάνεται, ενώ η *επεξεργασία* οδηγεί απ’ ευθείας στο γρήγορο δεύτερο μέρος του έργου (Allegro).¹²³⁵ Το κύριο θέμα (μ. 1-12) διατυπώνεται ως κλειστή τριμερής ασματική δομή α β α’:¹²³⁶ η πιανιστική πρώτη φράση των μ. 1-4 κατά την επαναφορά της στα μ. 9-12 εκφέρεται από το – πρωτοεμφανιζόμενο σε αυτό το σημείο – βιολί με συνοδεία πιάνου, ενώ η αντιθετική δεύτερη φράση των μ. 5-8 που καταλήγει στην δεσπόζουσα περιλαμβάνει αρκετούς καλλωπισμούς που παραπέμπουν σε ύφος “φαντασίας” για πληκτροφόρο. Η μετέπειτα μετάβαση των μ. 13-19, εξ άλλου, συνίσταται στην μελωδική εξύφανση του δεδομένου υλικού από το βιολί με νέο συνοδευτικό μοντέλλο στο μέρος του

¹²³⁵ Πρβλ. Marius Flothuis, *Mozart: Streichquintett g-moll, KV 516*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 44), München 1987, σ. 19· Larissa W. Kirillina, “3 Klavierquartette Es-Dur, D-Dur und C-Dur WoO 36”, στο: Albrecht Riethmüller – Carl Dahlhaus – Alexander L. Ringer (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 1996 (2., durchgesehene Auflage), Bd. II, σ. 386· Caplin, ό.π., σ. 281. Οι παλαιότεροι θεωρητικοί, αντιθέτως, μοιάζουν ιδιαίτερα προβληματισμένοι με την μορφή του αργού αυτού μέρους: ο Ebenezer Prout, π.χ., στο εγχειρίδιό του *Applied Forms: A Sequel to ‘Musical Form’*, Augener, London 1895, σ. 248, επισημαίνει ότι η πρώτη ενότητα του εν λόγω Adagio δομείται ως *έκθεση* σονάτας, αλλά χαρακτηρίζει την δεύτερη απλώς ως ημιτελή, δίχως να επιχειρεί μια κάποια ανάλυση ή ερμηνεία επ’ αυτής: ακόμη χειρότερα δε, οι Karl Marx (*Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart*, Ichthys, Stuttgart 1971, σ. 47) και Weising (ό.π., σ. 183) αντιμετωπίζουν το ίδιο αυτό Adagio περισσότερο ως εκτενή αργή εισαγωγή στο ακόλουθο Allegro παρά ως αυτόνομο αργό μέρος, ενώ ειδικά ο δεύτερος παρατηρεί μεν ότι η πρώτη ενότητα του Adagio συνιστά μια *έκθεση* σονάτας, αλλά εκλαμβάνει την δεύτερη ως “συνοπτική επανεκθεση”!

¹²³⁶ Πρβλ. περίπου Kirillina, “3 Klavierquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 386.

πιάνου και ακολουθεί μια μετατροπική πορεία προς την διπλή δεσπόζουσα: έτσι, στα μ. 20-30 το πιάνο εκθέτει ένα πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα σε δομή προτάσεως (τα πτωτικά μ. 27-30 παραλλάσσουν σε ευρύτερη έκταση τα αντίστοιχα μ. 24-26) και με την επαναδραστηριοποίηση του βιολιού στα μ. 31-33 διαμορφώνεται μια σύντομη κατακλείδα. Στην *επεξεργασία*, κατόπιν, διακρίνονται σαφέστατα τρία επιμέρους τμήματα: το πρώτο από αυτά (μ. 34-37) ανάγεται μοτιβικά και υφολογικά στην μετάβαση της *εκθέσεως* και είναι εισαγωγικού χαρακτήρος, καθώς αποσταθεροποιεί την δευτερεύουσα τονικότητα και κατευθύνεται προς την Ντο-μείζονα· ο “πυρήνας” της *επεξεργασίας*, που ακολουθεί στα μ. 38-44, παραθέτει αρχικά το πλάγιο θέμα στην υποδεσπόζουσα και την σχετική της λα-ελάσσονα (πρβλ. μ. 38-41 με 20-23), ενώ στην συνέχεια επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα αναπτύσσοντας με προϊούσα πιανιστική δεξιότητα το υλικό του μ. 24 στα μ. 42-44· ως εκ τούτου, στα μ. 45-49, με την μιμητική παράθεση ενός νέου μοτίβου σε τρεις συνολικά φωνές, παγιώνεται ένας καταληκτικός ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας και δη με μια ελάσσονα απόχρωση, η οποία εν τέλει συνιστά την πλέον ενδεδειγμένη προετοιμασία-προαναγγελία του ακόλουθου Allegro που τίθεται απροσδόκητα στην ομώνυμη σολ-ελάσσονα.

Παρόμοια χαρακτηριστικά βρίσκουμε και στο μεσαίο Andante σε Φα-μείζονα της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Ντο-μείζονα* KV 385c / 403.¹²³⁷ Η αρχική αντιπαράθεση των δίμετρων μελωδικών φράσεων του πιάνου (μ. 1-2 και 4-5) προς τις ασυνόδευτες χειρονομίες του βιολιού (στα μ. 3 και 6) εξελίσσεται εν είδει προτάσεως σε ένα τμήμα αντιστικτικής υφής στα μ. 7-12a με πτώση στην δεσπόζουσα και προέκτασή της (που μάλιστα εμπεριέχει νύξεις ελάσσονος τρόπου) στα μ. 12b-16a. Τα ακόλουθα μ. 16b-24a συνίστανται σε δύο επιμέρους τετράμετρες φράσεις, οι οποίες με τεχνοτροπία (πρώτα αντιστικτική, έπειτα ομοφωνική) αλλά και μοτιβικά περιεχόμενα που παραπέμπουν στο κύριο θέμα καταλήγουν αμφοτέρως στην διπλή δεσπόζουσα, λειτουργώντας έτσι από κοινού ως μετάβαση προς το πλάγιο θέμα των μ. 24b-31· σε αυτό όμως ιδιαίτερη αίσθηση προξενούν τόσο η έμφαση που δίνεται στην ομώνυμη ντο-ελάσσονα πριν την τελική πτώση όσο και η μοτιβική του αναγωγή στην μετάβαση αλλά και στο ύστερο τμήμα του κυρίου θέματος, γεγονόςτα τα οποία προσδίδουν εν τέλει μια έντονη καταληκτική επενέργεια στην νέα ιδέα των μ. 32-35 που ολοκληρώνεται με μια σαφή – αν και “ασθενή” – πτώση στην Ντο-μείζονα. Παρ’ όλα αυτά, η ντο-ελάσσονα επιστρέφει άμεσα στην έναρξη της *επεξεργασίας*, με ένα παράλλαγμα των διμέτρων 1-2 και 4-5 του κυρίου θέματος στα μ. 36-39 που ακολουθείται από περαιτέρω μιμητική ανάπτυξη του μοτίβου των μ. 3 και 6 στα μ. 40-43 με τελική στροφή προς την σολ-ελάσσονα. Σε αυτήν την τονικότητα είναι που το αρχικό τρίμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται πλέον στην πρωτότυπη μορφή του στα μ. 44-46, δίνοντας όμως από εκεί και ύστερα (στα μ. 47 κ.εξ.) το έναυσμα για μια αλυσιδωτή αναπτυξιακή εξύφανση με μιμήσεις ανάμεσα στα δύο όργανα που καταλήγουν σε μια πτώση στην δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος στο μ. 54a. Πρόκειται ουσιαστικά για τον κεντρικό αρμονικό στόχο της *επεξεργασίας*, δεδομένου του ότι στα μ. 54b-57 η δεσπόζουσα αυτή επεκτείνεται με μοτίβα που ρυθμικά και υφολογικά παραπέμπουν στην προέκταση του κυρίου θέματος (μ. 12b-16a), ενώ η ρευστοποίησή τους στα μ. 56b-59 συνδυάζεται με μια συνοπτική διαδικασία προσέγγισης της Ντο-μείζονος, προκειμένου δηλαδή να ακολουθήσει δίχως διακοπή στην τονικότητα αυτή το τελικό Allegretto της *σονάτας*. Σε μεγάλο λοιπόν βαθμό, η τονική πλοκή της *επεξεργασίας* του Andante είναι προσανατολισμένη όχι μονάχα προς την αρχική Φα-μείζονα (με σταθμούς την ελάσσονα δεσπόζουσα και την σχετική της υποδεσπόζουσάς της) αλλά και προς την κεντρική τονικότητα του έργου και του τελικού γρήγορου μέρους του, αφού η (μισή) πτώση στην λα-ελάσσονα θα πρέπει να ερμηνευθεί μάλλον ως τονικός σταθμός ανακατεύθυνσης προς την Ντο-μείζονα παρά ως περαιτέρω απομάκρυνση από το περιβάλλον της Φα-μείζονος (ως ελάσσονα σχετική της δεσπόζουσάς της).

¹²³⁷ Πρβλ. Caplin, ό.π., σ. 281.

Η τρίτη ανάλογη περίπτωση ημιτελούς τριμερούς τύπου σονάτας αφορά στο εναρκτήριο *Andante, ma un poco adagio* της σονάτας για πιάνο και βιολί σε *Λα-μείζονα* KV 385e / 402.¹²³⁸ Η “μονοθεματική” εν πολλοίς έκθεσή του ανοίγει με ένα ρωμαλέο κύριο θέμα σε δομή κλειστής οκτάμετρης προτάσεως, που επαναλαμβάνεται στα μ. 9-16 με την σύμπραξη του βιολιού και ολοκληρώνεται στα μ. 16b-18a με δύο “αντηχήσεις” (σε δυναμική *piano* και *pianissimo*, αντιστοίχως) της καταληκτικής φιγούρας των μ. 15b-16a. Η μετάβαση των μ. 18b-30 στρέφεται αρχικά προς την σχετική φα-δίσση-ελάσσονα, αλλά γρήγορα κατευθύνεται προς την Μι-μείζονα και καταλήγει στην δεσπόζουσα της· σε θεματικό επίπεδο, εξ άλλου, η ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος καθίσταται εδώ κάτι παραπάνω από προφανές. Αλλά και όταν ακόμη η δευτερεύουσα τονικότητα παγιώνεται στα μ. 31 και εξής, πάλι η εναρκτήρια τετράμετρη φράση του μέρους κάνει την εμφάνισή της στο βιολί και εμπλουτίζεται με πιανιστικές τρίλλιες και περάσματα στα μ. 31-34, αν και η λειτουργία της ως πλαγίου θέματος, πλέον, τεκμηριώνεται χάρη στην σύνδεσή της με ένα νέο τετράμετρο ανάπτυγμα στα μ. 35-38· ακολούθως, η επανάληψη των μ. 31-36 στα μ. 39-44 με ανακατανομή ρόλων ανάμεσα στο πιάνο και το βιολί καθώς και η αντικατάσταση των πτωτικών μ. 37-38 από τα λειτουργικώς αντίστοιχα μ. 45-48 καθιστούν περιοδική την δόμηση του πλαγίου θέματος, η δε έκθεση ολοκληρώνεται με μια συντομότατη κατακλείδα στα μ. 49-51.¹²³⁹ Η ενότητα της *επεξεργασίας* ξεκινά πάντως με την εμφάνιση μιας νέας μελωδικής ιδέας στα μ. 52-56 στην δευτερεύουσα τονικότητα, η οποία κατόπιν αλυσιδοποιείται εν μέρει στην (ομώνυμη) λα-ελάσσονα στα μ. 57-59, αλλά τελικά κατευθύνεται προς την Φα-μείζονα (στα μ. 60-61), για την παράθεση ενός συνδυασμού τμημάτων του κυρίου (πρβλ. μ. 62-65 με 9-12) και του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 66-69a με 35-38a). Το τρίτο και τελευταίο τμήμα της *επεξεργασίας*, εξ άλλου, επικαλύπτεται με το προηγούμενο αναπτύσσοντας στα μ. 69-72 την καταληκτική φιγούρα του κυρίου θέματος και από την ρε-ελάσσονα οδηγεί προς τον τελικό ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος στα μ. 73-75.¹²⁴⁰ Έχει όμως ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι σε αυτήν την περίπτωση πλέον, ο αρμονικός σχεδιασμός της *επεξεργασίας* είναι σχεδόν εξ αρχής ξεκάθαρα προσανατολισμένος προς την λα-ελάσσονα του ακόλουθου *Allegro moderato*, όπως μαρτυρούν τόσο η (υποδεσπόζουσα) ρε-ελάσσονα όσο και η (σχετική της υποδεσπόζουσας) Φα-μείζονα.

Έργο του 1782 είναι πιθανότατα το *κουϊντέττο με κόρνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 386c / 407, το *Andante* σε Σι-ύφεση-μείζονα του οποίου ακολουθεί τις προδιαγραφές του τριμερούς τύπου σονάτας,¹²⁴¹ αν και όχι δίχως ορισμένες ιδιαιτερότητες. Το δεκαοκτάμετρο κύριο θέμα της *εκθέσεως* διαμορφώνεται ως ασύμμετρη περίοδος με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 8) και την τονική (μ. 18) και εκφέρεται μόνο από τα έγχορδα του συνόλου (βιολί, δύο βιόλες και τσέλλο), αφού το κόρνο εισάγεται μόλις στα μ. 19-22 με την πρώτη φράση του κυρίου θέματος, την οποία κατόπιν αναπτύσσει από κοινού με τα έγχορδα στα μ. 23-31 μετατρέποντας προς την Φα-μείζονα.¹²⁴² Στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα

¹²³⁸ Πρβλ. Caplin, *ό.π.*, σ. 281. Από την πλευρά του ο Dennerlein (*ό.π.*, σ. 179), παρ’ ότι αναλύει τις δύο ενότητες του αργού αυτού μέρους με όρους της μορφής σονάτας, αισθάνεται τελικά την ανάγκη να την χαρακτηρίσει ως μορφή *Bag* (με δύο στροφές και μία επωδό), παρά ως ημιτελή σονάτα (με επαναλαμβανόμενη έκθεση και *επεξεργασία*). Η αναγωγή ενός έργου του κλασικισμού σε φωνητικές μορφές του Μεσαίωνα ήταν βεβαίως έως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα αρκετά δημοφιλής (εξυπηρετώντας μάλιστα και συγκεκριμένες πολιτικο-πολιτισμικές σκοπιμότητες), έκτοτε όμως θεωρείται – και δικαίως – απορριπτέα, στον βαθμό που παρεμφερή (τουλάχιστον σε επίπεδο επιφανειακής παρατήρησης) φαινόμενα κάλλιστα μπορούν να εμφανισθούν σε τελείως διαφορετικές εποχές, χωρίς όμως να υφίσταται οποιοσδήποτε δεσμός ανάμεσά τους.

¹²³⁹ Μνεία αμφοτέρων των μοτιβικών συγγενών βασικών θεμάτων καθώς και της ενδιάμεσης μεταβάσεως της *εκθέσεως* κάνει επίσης ο Dennerlein, *ό.π.*, σ. 179.

¹²⁴⁰ Ως προς τα περιεχόμενα της *επεξεργασίας*, πρβλ. εν μέρει και τις παρατηρήσεις του Dennerlein, *ό.π.*, σ. 179.

¹²⁴¹ Πρβλ. Weising (*ό.π.*, σ. 184) και Macdonald (*ό.π.*, σ. 124).

¹²⁴² Σε αυτήν την μοτιβική εξάρτηση της μεταβάσεως από το κύριο θέμα αναφέρεται μάλλον και ο Weising (*ό.π.*, σ. 184), όταν κάνει λόγο για συγγένεια του αρχικού θέματος με δευτερεύουσες ιδέες.

εισάγεται κατόπιν ένα περιοδικής δομής πλάγιο θέμα στα μ. 32-40 καθώς και μια σύντομη καταληκτική ιδέα στα μ. 41-44. Μετά την επανάληψη της *εκθέσεως*, το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος επανεισάγεται από τα έγχορδα στα μ. 45-48 στην ντο-ελάσσονα, η οποία και επικυρώνεται πτωτικά χάρη στην μετέπειτα εξύφανση του δεδομένου υλικού στα μ. 49-52. Ως δεύτερο τονικό κέντρο της *επεξεργασίας* δε, ακολουθεί άμεσα στα μ. 53-59 η υποδεσπόζουσα Μι-ύφεση-μείζονα, επί της οποίας το κόρνο επανέρχεται στο προσκήνιο με την κεφαλή του κυρίου θέματος, αλλά από ένα σημείο και έπειτα (στα μ. 56-59) περιορίζεται στην συνοδεία της μιμητικής ανάπλασης των μ. 11-14, που τελικά οδηγεί σε έναν σχετικώς εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 60-69 με ουδέτερο μοτιβικό υλικό. Ως εκ τούτου, η *επανεκθεση* μπορεί πλέον να ξεκινήσει στα μ. 70-77 με την σχεδόν αυτούσια επαναφορά της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-8), ενώ η δεύτερη επανεκτίθεται στα μ. 78-87 με την συμμετοχή όμως και του κόρνου, πράγμα το οποίο εκτός από ορισμένες μεταβολές στους ρόλους των οργάνων και επουσιώδεις μελωδικές τροποποιήσεις έχει ως σημαντικότερη συνέπεια την αποκοπή ολόκληρου του μεταβατικού τμήματος και την αδιαμεσολάβητη σύνδεση των δύο βασικών θεμάτων της *εκθέσεως* – και δη σε επικάλυψη στο μ. 87. Η συνέχεια εντούτοις είναι ακόμη πιο απρόβλεπτη, καθ' ότι το πλάγιο θέμα δεν επανέρχεται ποτέ στην πρωταρχική του μορφή: αντ' αυτού, στα μ. 87-94 κατασκευάζεται από επίλεκτες μοτιβικές φιογούρες του (πρβλ. ιδίως μ. 32-34 και 40) μια νέα οκτάμετρη φράση, η οποία επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 95-101 (εν είδει περιόδου), αλλά η κατάληξή της αντικαθίσταται από την διπλή παράθεση (στα μ. 102-104 και 105-107) μιας τρίμετρης καταληκτικής αναφοράς στα μ. 3-4 του κυρίου θέματος!¹²⁴³ Μόνο κατόπιν αυτής της εντυπωσιακής ανάπλασης του πλαγίου θέματος επανέρχεται τελικά στην Σι-ύφεση-μείζονα και η καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως* στα μ. 108-113, δίχως μάλιστα να αποφύγει και αυτή μια εσωτερική διεύρυνση, που οφείλεται στην παρηλλαγμένη επανάληψη των μ. 108-109 (πρβλ. μ. 41-42) στα ακόλουθα μ. 110-111 με την επανείσοδο του κόρνου. Οι σημαντικές διαφορές που υφίστανται ανάμεσα στις δύο εξωτερικές ενότητες, πάντως, πιστεύω ότι μπορούν να αποδοθούν σε μια εκούσια εκ μέρους του συνθέτη μεταβολή της εσωτερικής τους ισορροπίας: δεδομένου του ότι η μετάβαση της *εκθέσεως* συνιστά μια προέκταση του κυρίου θέματος, το πρώτο σκέλος της “διτμηματικής” *εκθέσεως* είναι δυόμισυ φορές εκτενέστερο του δευτέρου (πλάγιο θέμα συν κατακλείδα): αντιθέτως, η απάλειψη του μεταβατικού τμήματος και η εντυπωσιακή μεγέθυνση του πλαγίου θέματος (εν μέρει δε και της κατακλείδας) στην *επανεκθεση*, αντιστρέφει ουσιαστικά τις αρχικές αναλογίες καθιστώντας το δεύτερο “ήμισυ” της τελευταίας μακροδομικής ενότητας μιάμιση περίπου φορά μεγαλύτερο του πρώτου.

Σε αντίθεση με τα παραπάνω, η τριμερής μορφή σονάτας του Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 385 (γραμμένης επίσης το 1782) είναι πολύ πιο “συμβατική”.¹²⁴⁴ Στην πρώτη τονική περιοχή της *εκθέσεως*, βέβαια, παρουσιάζονται τρεις διαφορετικές κύριες θεματικές ιδέες (στα μ. 1-4, 5-11 και 12-16), αλλά το γεγονός ότι μόνο η πρώτη από αυτές καταλήγει σε τέλεια πτώση, ενώ οι άλλες δύο ολοκληρώνονται στην δεσπόζουσα, καθιστά στην συνέχεια περιττή την μεσολάβηση μιας μεταβάσεως, αφού το πλάγιο θέμα εμφανίζεται απ' ευθείας στην Ρε-μείζονα στα μ. 17-32 και ακολουθείται από μια

¹²⁴³ Την σημαντικά τροποποιημένη επανεκθεση του πλαγίου θέματος επισημαίνουν τόσο ο Weising (ό.π., σ. 184) όσο και ο Macdonald (ό.π., σ. 125). Παραδόξως όμως, ο Weising ισχυρίζεται ότι το πλάγιο θέμα εμφανίζεται εδώ “συντομευμένο”, ενώ στην πραγματικότητα ισχύει το ακριβώς αντίθετο! Για τον Macdonald εξ άλλου, η θεματική χειραφέτηση του δευτέρου “ήμισεως” της *επανεκθέσεως* από το αντίστοιχο τμήμα της *εκθέσεως* σχετίζεται κατά κάποιον τρόπο με την απουσία της τυπικής δεύτερης μακροδομικής επαναλήψεως: η υπόθεση αυτή δεν είναι βέβαια δυνατόν να τεκμηριωθεί ή να διαψευσθεί από τα δεδομένα της συγκεκριμένης παρτιτούρας, αξίζει ωστόσο να επισημανθεί ότι είναι πολύ επιφανειακή – και ως εκ τούτου άκρως παραπλανητική – η επιχειρούμενη εκ μέρους του Macdonald ταύτιση των περιπτώσεων των αργών μερών του *κουϊντέτου* KV 386c / 407 και της *σονάτας για δύο πιάνο* KV 375a / 448.

¹²⁴⁴ Πρβλ. σχετικά: Weising, ό.π., σ. 184· Dearling, ό.π., σ. 142· Macdonald, ό.π., σ. 119.

μικρή καταληκτική ιδέα στα μ. 33-35.¹²⁴⁵ Επιπροσθέτως, η *επανεκθεση* είναι αυτούσια,¹²⁴⁶ αφήνοντας εντελώς ανεπιρρέαστη την κύρια θεματική ομάδα στα μ. 50-65 και επιφέροντας επουσιώδεις τροποποιήσεις κατά την μεταφορά στην αρχική τονικότητα του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας, στα μ. 66-81 και 82-84 αντιστοίχως. Αλλά και η σύντομη *επεξεργασία* των μ. 36-49 δεν συνιστά εν τέλει κάτι περισσότερο από ένα θεματικώς ουδέτερο συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*, που εμμένει και στα δύο επιμέρους τμήματά του (μ. 36-41 και 42-49) στην δευτερεύουσα τονικότητα της Ρε-μείζονος, έως ότου αυτή μεθερμηνευτεί σε δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής Σολ-μείζονος.¹²⁴⁷

Το Andante σε Φα-μείζονα της αμέσως επόμενης *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* KV 425 του 1783 είναι γραμμένο επίσης σε μορφή τριμερούς σονάτας.¹²⁴⁸ Στην προκειμένη όμως περίπτωση υφίσταται ένα ενιαίο κύριο θέμα, αρμονικώς κλειστό και αποτελούμενο από τρία τετράμετρα τμήματα (μ. 1-12), ενώ έπεται μια σύντομη μετάβαση προς την δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 13-16α, με τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα. Το πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα, από την άλλη πλευρά, δομείται εν είδει ασύμμετρης περιόδου: το πρώτο σκέλος του των μ. 16b-22a, ειδικότερα, επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένο στα μ. 22b-27 (με μια ενδιαφέρουσα απόκλιση στον αντίθετο τρόπο στα μ. 22b-24a), αλλά φθάνει δύο φορές σε απατηλή πτώση στην τετράμετρη προέκταση των μ. 28-31, προτού η δευτερεύουσα τονικότητα επικυρωθεί οριστικά στην κατακλείδα των μ. 32-36. Η *επεξεργασία* ξεκινά επίσης στην Ντο-μείζονα, με ένα παράλλαγμα της κεφαλής του κυρίου θέματος στα έγχορδα στα μ. 37-38 που υπόκειται άμεσα σε ρευστοποίηση στα μ. 39-44 και μάλιστα συνδυάζεται στο τετράμετρο 41-44 με μια υπόμνηση της κατακλείδας από όλα τα πνευστά συν τα τύμπανα.¹²⁴⁹ Στα μ. 45-48, εντούτοις, κάνει την εμφάνισή της μια νέα μελωδική φιγούρα στην γραμμή του μπάσσο που αρχικά “λύνεται” μεν στην φα-ελάσσονα (στο μ. 49), όταν όμως η ίδια επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 50-53 από τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά στρέφεται τελικά προς την σχετική της, την Λα-ύφεση-μείζονα (στο μ. 54): από εκεί, ένα αντιθετικό τετράμετρο ανάπτυξης του ίδιου μοτιβικού υλικού επί τη βάσει μιας ανιούσας χρωματικής προόδου στο μπάσσο (μ. 55-58) οδηγεί σύντομα στην επαναφορά του αρχικού τετραμέτρου 45-48 στα μ. 59-62, με πλήρη εναρμόνιση πλέον από τα υπόλοιπα έγχορδα και προέκταση της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος στο συνδετικό πέρασμα των μ. 63-65 προς την *επανεκθεση*. Ως εκ τούτου, η *επεξεργασία* αφιερώνεται κατά το μεγαλύτερό της μέρος (μ. 45-65) σε ένα “επεισόδιο” ασματικής δομής – τύπου α' β α'' (5 + 5 + 4 + 7 μέτρων) – στην ομώνυμη φα-ελάσσονα, ενώ η ανάπτυξη στοιχείων της *εκθέσεως* περιορίζεται αποκλειστικά στο “εισαγωγικό” – και ιδιαίτερος στατικό από αρμονικής πλευράς – τμήμα των μ. 37-44. Με την αποκατάσταση πάντως της Φα-μείζονος, το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 66-77 με μελωδικές κυρίως παραλλαγές σε ορισμένα σημεία του: η μετάβαση, αντιθέτως, διευρύνεται στην *επανεκθεση* κατά δύο μέτρα (μ. 78-83a), προκειμένου μέσω της σχετικής της υποδεσπόζουσας να φθάσει ομαλά σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, για την ακόλουθη επαναφορά αφ' ενός μεν του πλαγίου θέματος στα μ. 83b-99 (με μια επιπρόσθετη απατηλή πτώση της πρώτης φράσεως της περιόδου στο εμβόλιμο μ. 89, ακριβώς πριν την μικρή απόκλιση στον αντίθετο τρόπο) και αφ' ετέρου της κατακλείδας στα μ. 100-104.

¹²⁴⁵ Πρβλ. περίπου Dearling (ό.π., σ. 142) και Carlin (ό.π., σ. 281): ο τελευταίος μάλιστα ισχυρίζεται ότι η λειτουργία της μεταβάσεως – η οποία σαφώς δεν υφίσταται ως αυτόνομο δομικό μέλος στην παρούσα *έκθεση* – μπορεί ενδεχομένως να θεωρηθεί ότι έχει ενσωματωθεί στην κύρια ιδέα των μ. 12-16, αλλά προσωπικά δεν βρίσκω καθόλου απαραίτητη την απόδοση μιας αμφίσημης λειτουργίας σε ένα πεντάμετρο τμήμα, αφού είναι ούτως ή άλλως υπεραρκετή η “αμφίσημη” πτωτική τομή στο μ. 16.

¹²⁴⁶ Πρβλ. Smyth, “»Balanced Interruption«...”, ό.π., σ. 83.

¹²⁴⁷ Ο μεν Weising (ό.π., σ. 184) αναφέρεται στην θεματική ελευθερία της μεσαίας αυτής ενότητας, ο δε Carlin (ό.π., σ. 281) στην συντομία της σε σχέση με τις δύο εξωτερικές ενότητες.

¹²⁴⁸ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 184) και Macdonald (ό.π., σ. 119).

¹²⁴⁹ Πρβλ. εν μέρει Dearling, ό.π., σ. 144.

Το μοναδικό αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας μεταξύ των έξι κουαρτέτων που αφιερώθηκαν στον Haydn είναι το *Andante con moto* σε Λα-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέτου εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 421b / 428 του 1783.¹²⁵⁰ Το κύριο θέμα συνίσταται σε μια δεκάμετρη περίοδο με ιδιάζοντα χαρακτηριστικά: η πρώτη φράση (μ. 1-5) κινείται από την τονική προς την δεσπόζουσα αναθέτοντας τον κυριότερο ρόλο στην χρωματική γραμμή του τσέλλου, ενώ η δεύτερη (μ. 6-10) αναπλάθει την ίδια αρμονική πορεία διαχέοντας την ροή ογδών και την χρωματικότητα σε όλα τα όργανα.¹²⁵¹ Δίχως μετάβαση, στα μ. 11-22 εμφανίζεται η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία αποτελείται από τρεις παρεμφερείς τετράμετρες προτάσεις (μ. 11-14, 15-18 και 19-22) εξαιρετικά χρωματικής γραφής και αντιστικτικής ως επί το πλείστον υφής.¹²⁵² Αντιθέτως, η δεύτερη πλάγια ιδέα των μ. 23-30 περιλαμβάνει σποραδικές αναφορές στο εναρκτήριο μοτίβο ογδών του κυρίου θέματος και προοδευτικά φέρνει στο προσκήνιο μια ομοφωνικότερη ύφανση καθώς και σύντομα περάσματα στο πρώτο βιολί: έτσι, στην κατακλείδα των μ. 31-35 επικρατούν πλέον πλήρως η διατονικότητα και η συγχορδιακή κατά κύριον λόγο υφή. Η ενότητα της *επεξεργασίας*, εντούτοις, ξεκινά στα μ. 36-38 με ένα συνοπτικό παράλλαγμα της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (πρβλ. μ. 5-7) και ακολούθως κινείται γύρω από την σχετική φα-ελάσσονα αλυσιδοποιώντας και εξυφαίνοντας το προηγούμενο μοτιβικό υλικό στα μ. 39-45. Αλλά και μετά την τέλεια πτώση στην σχετική, η σταδιακή αλυσιδωτή επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 46-55 εξακολουθεί να βασίζεται στις μοτιβικές φιγούρες του κυρίου θέματος, οι οποίες αξιοποιούνται με ποικίλες αντιστικτικές τεχνικές (μεγέθυνση, αναστροφή, μιμήσεις) μέχρι την τελική τους ρευστοποίηση.¹²⁵³ Καθώς όμως ολόκληρη η μεσαία ενότητα αρκέσθηκε στην διεξοδική ανάπτυξη του μοτιβικού αποθέματος των πρώτων δέκα μέτρων της *εκθέσεως*, στην ακόλουθη *επανεκθεση* το κύριο θέμα επανέρχεται δίχως τροποποιήσεις στα μ. 56-65, εν αντιθέσει προς την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα που κατά την μεταφορά της στην Λα-ύφεση-μείζονα υπόκειται σε “δευτερεύουσα ανάπτυξη”: συγκεκριμένα, η πρώτη φράση της διατηρεί την προτασιακή της δομή, αλλά αλυσιδοποιεί και ρευστοποιεί περαιτέρω το υλικό του αρχικού διμέτρου 66-67 (= μ. 11-12) στα μ. 68-70 (αντί του μ. 13) και κατόπιν προεκτείνει την μισή πτώση του μ. 71 (πρβλ. μ. 14) στο επιπρόσθετο δίμετρο 72-73, ενώ η δεύτερη φράση της επανεκτίθεται μεν με επουσιώδεις αλλαγές στα μ. 74-77a (πρβλ. μ. 15-18a), πλην όμως καταλήγει σε απατηλή πτώση-τομή στα μ. 77b-78, που καθυστερεί απροσδόκητα την επαναφορά της τρίτης τετράμετρης φράσεως στα μ. 79-82 (= μ. 19-22)!¹²⁵⁴ Από εκεί και ύστερα πάντως, η δεύτερη πλάγια ιδέα μεταφέρεται στην αρχική τονικότητα με μικρές μόνον αλλαγές στα μ. 83-91 (προέκταση του μ. 28 στο δίμετρο 88-89 και τροποποίηση του περάσματος του μ. 29 στο αντίστοιχο μ. 90), η δε κατακλείδα επανεκτίθεται σχεδόν αυτούσια στα μ. 92-96.

Αν όμως στο προαναφερόμενο *Andante con moto* εντοπίζεται μια μικρή μόνο δόση “μονοθεματικότητας”, σε ένα άλλο έργο μουσικής δωματίου της ίδιας χρονιάς, το *ντουέτο για βιολί και βιόλα σε Σολ-μείζονα* KV 423, το αργό μέρος καθίσταται απροκάλυπτα

¹²⁵⁰ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 184· Macdonald, ό.π., σ. 119· John Irving, *Mozart: The “Haydn” Quartets*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1998, σ. 45. Ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 153), αντιθέτως, αρκείται σε μια τελείως αβασάνιστη υπόδειξη “τροποποιημένης διμέρειας”: αμφιβάλω βέβαια αν και ο ίδιος είναι πραγματικά σε θέση να κατανοήσει τί ακριβώς εννοεί με αυτό, αν και είναι προφανές ότι εκείνο που επιτυγχάνει με αυτόν τον άκομψο τρόπο είναι να παρακάμψει την – κατά τα φαινόμενα – αρκετά “οχληρή” για τον ίδιο αναγνώριση του τριμερούς τύπου σονάτας σε ένα αργό μέρος.

¹²⁵¹ Πρβλ. τις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις του Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 45-46) για την δομή του κυρίου θέματος, με μια αντίρρηση μονάχα ως προς την κατάληξη της πρώτης πεντάμετρης φράσεως που δεν πραγματοποιείται βεβαίως στην τονική αλλά στην δεσπόζουσα (όπως και της δεύτερης φράσεως).

¹²⁵² Ο Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 46 και 47) δεν απορρίπτει τελείως την εναλλακτική θεώρηση των μ. 11-22 ως μεταβάσεως, αλλά παραδέχεται ότι λειτουργούν πρωτίστως ως πλάγια θεματική ιδέα.

¹²⁵³ Για την *επεξεργασία* συνολικά, βλ. επίσης Irving, *Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 46-47.

¹²⁵⁴ Πρβλ. εν μέρει Irving, *Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 47.

μονοθεματικό ακόμη και σε επίπεδο μακροδομικής οργάνωσης.¹²⁵⁵ Συγκεκριμένα, το Adagio σε Ντο-μείζονα του εν λόγω ντουέττου ανοίγει με ένα περιοδικό κύριο θέμα στα μ. 1-8a (μισή πτώση στο μ. 4a, τέλεια στο μ. 8a) που εκφέρεται από το βιολί και συνοδεύεται από την βιόλα και το οποίο, έπειτα από ένα σύντομο επικαλυπτόμενο μεταβατικό τμήμα στα μ. 8-11 με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα, επανεμφανίζεται στα μ. 12-19a σχεδόν αυτούσιο στην Σολ-μείζονα ως “πλάγιο” θέμα, με την βιόλα να έχει τώρα την κύρια μελωδική γραμμή και το βιολί την συνοδεία. Η επεξεργασία των μ. 19-30 είναι σχετικώς εκτενής, αλλά θεματικώς ουδέτερη και αρμονικώς αρκετά στατική.¹²⁵⁶ στα μ. 19-23a, κατ’ αρχάς, με την εξύφανση μιας νέας φιγούρας στο μέρος της βιόλας και την προσθήκη κρατημένων φθόγγων και καθυστερήσεων από το βιολί πραγματοποιείται μια πρώτη μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, ενώ στο δεύτερο τμήμα των μ. 23b-30 είναι και πάλι νέα μοτιβικά περιεχόμενα που αναπτύσσονται περιστρεφόμενα γύρω από την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία τελικά εδραιώνεται σε έναν τρίμετρο ισοκράτη στα μ. 28-30. Φυσιολογικά λοιπόν, στα μ. 31-38a το βιολί με την συνοδεία της βιόλας επανεκθέτει στην Ντο-μείζονα το κύριο – συγχρόνως όμως και “πλάγιο” – θέμα σε μια πλούσια σε καλλωπισμούς (και δη σε αμφοότερες τις φωνές) παρηλλαγμένη εκδοχή του. Δεδομένης όμως της απόλυτης ταύτισης των δύο θεμάτων της εκθέσεως, ο Mozart αντιλαμβάνεται ότι η τρίτη αυτή παρουσίαση της αρχικής περιόδου στην βασική τονικότητα δεν μπορεί πλέον παρά να σημάνει αυτομάτως και την ολοκλήρωση μιας “συνοπτικής” επανεκθέσεως στο πλαίσιο μιας κυριολεκτικά μονοθεματικής μορφής σονάτας! Ως εκ τούτου, για λόγους μακροδομικής ισορροπίας και μόνον, προσθέτει στα μ. 38-49 μια ιδιαιτέρως εκτενή *coda*, η πρώτη ιδέα της οποίας (στα μ. 38-41 και σε επανάληψη στα μ. 42-45) παραπέμπει αμυδρά στα μοτιβικά περιεχόμενα της μεταβάσεως της εκθέσεως (πρωτίστως στην συνοδευτική της φιγούρα και δευτερευόντως σε μελωδικά της στοιχεία), ενώ η δεύτερη ιδέα των μ. 46-49 διαμορφώνει απλώς ένα ελεύθερο κλείσιμο.

Στην περίπτωση του Andante cantabile σε Μι-ύφεση-μείζονα της – γραμμένης κάπου ανάμεσα στα έτη 1783 και 1784 – σονάτας για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα KV 315c / 333,¹²⁵⁷ αντιθέτως, η πληθωρική της μελωδικής εμπνεύσεως έρχεται ξανά στο προσκήνιο, με συνέπεια η έκθεση να περιλαμβάνει δύο θεματικές ομάδες: η κύρια συνίσταται σε δύο ιδέες, μία περιοδική στα μ. 1-8a (με ευφάνταστες παραλλαγές στην δεύτερη τετράμετρη φράση που καταλήγει στην τονική) και μία σε δομή προτάσεως στα μ. 8b-13 που φθάνει σε πτώση στην δεσπόζουσα,¹²⁵⁸ ενώ η πλάγια ομάδα εισάγεται απ’ ευθείας στην Σι-ύφεση-μείζονα με μια πρώτη ιδέα στα μ. 14-21a σε δομή προτάσεως, την οποία διαδέχεται μια δεύτερη εν είδει περιόδου στα μ. 21b-29a που παρουσιάζει εμφανείς ρυθμικές και μετρικές ομοιότητες προς την δεύτερη κύρια ιδέα.¹²⁵⁹ Μια σύντομη κατακλείδα στα μ. 29b-31a και ένα συνδυαστικό

¹²⁵⁵ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Weising, ό.π., σ. 184.

¹²⁵⁶ Πρβλ. ό.π.

¹²⁵⁷ Ως προς το τριμερές μακροδομικό πρότυπο σονάτας του αργού αυτού μέρους, βλ. Marks (ό.π., σ. 88), Dennerlein (ό.π., σ. 119), Stockmeier (ό.π., σ. 152), Weising (ό.π., σ. 180), Rosenberg (ό.π., σ. 100), Smyth (“Balanced Interruption...”, ό.π., σ. 86), Roger Kamien (“Conflicting Metrical Patterns in Accompaniment and Melody in Works by Mozart and Beethoven: A Preliminary Study”, *Journal of Music Theory* 37/2, 1993, σ. 318-319), Rampe (ό.π., σ. 124) και Irving (*Mozart’s Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 31).

¹²⁵⁸ Η Marks (ό.π., σ. 88 και 91) δέχεται εναλλακτικά την ερμηνεία των πρώτων 13 μέτρων είτε ως δύο κυρίων θεματικών ιδεών είτε ως κυρίου θέματος και μεταβάσεως: η ίδια δομική αμφισημία των μ. 8b-13 διαφαίνεται επίσης στην προσέγγιση του Rosenberg (ό.π., σ. 100). Ο Kamien (ό.π., σ. 318), αντιθέτως, προτιμά να διακρίνει ανάμεσα σε ένα κύριο θέμα και σε μια μετάβαση, παρ’ ότι βέβαια παραδέχεται ότι η μετρική ασυμβατότητα της μελωδίας και της συνοδείας δημιουργεί στο επίμαχο μ. 8 μια συνεχή, “φυσική” ροή. Στην πραγματικότητα πάντως, η “αμφισημία κατάληξη” του μ. 13 (που επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη και στο μ. 63 της επανεκθέσεως) καθιστά περιττή την μεσολάβηση οιοδήποτε μεταβατικού υλικού σε αμφοότερες τις εξωτερικές μακροδομικές ενότητες.

¹²⁵⁹ Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 88 και 91-92) και Kamien (ό.π., σ. 318-319)· για τον Rosenberg (ό.π., σ. 100), αντιθέτως, από το μ. 21b υποτίθεται ότι έχει ήδη ξεκινήσει η κατακλείδα της εκθέσεως.

πέραςμα στο μ. 31b ολοκληρώνουν την *έκθεση*,¹²⁶⁰ τα περιεχόμενα της οποίας επανεκτίθενται αργότερα στην τρίτη μακροδομική ενότητα με ρυθμικο-μελωδικές μονάχα παραλλαγές – που είναι μάλιστα εντυπωσιακές στην κύρια θεματική ομάδα (στα μ. 51-63) αλλά επουσιώδεις στις πλάγιες και καταληκτικές ιδέες (στα μ. 64-81)¹²⁶¹ – καθώς και με την απαραίτητη προσθήκη μιας τελικής πτώσεως στην Μι-ύφεση-μείζονα στο επιπρόσθετο (μετά την δεύτερη μακροδομική επανάληψη) μ. 82.¹²⁶² Αν όμως στις δύο εξωτερικές ενότητες προέχει το στοιχείο της μελωδικής και ρυθμικής παραλλαγής, στην κεντρική *επεξεργασία* εντυπωσιάζει εξ αρχής η αρμονική παράμετρος, με την απότομη χρωματική στροφή προς την φα-ελάσσονα στα μ. 32-35a, τα οποία βασίζονται σε έναν μετασχηματισμό του τελευταίου μέτρου της *εκθέσεως*¹²⁶³ αλλά και στην ανάκληση της κεφαλής της δεύτερης κύριας ιδέας, που έκτοτε διατρέχει ολόκληρη την ενότητα αυτή: στα μ. 35b-43a, συγκεκριμένως, το ρυθμικό αυτό μοτίβο τίθεται ως επί το πλείστον στο μπάσο, συνδυάζεται με νέες μελωδικές φιγούρες στο δεξί χέρι και ακολουθώντας σε ύφος “φαντασίας” μια χρωματική ανιούσα πρόοδο οδηγεί σε μια καλώς αρθρωμένη τέλεια πώση στην (υποδεσπόζουσα) Λα-ύφεση-μείζονα.¹²⁶⁴ στο δεύτερο τμήμα των μ. 43b-50, εξ άλλου, η κεφαλή της δεύτερης κύριας ιδέας καθίσταται ακόμη περισσότερο αναγνωρίσιμη, χάρη στην πλήρη (θεματική και υφολογική) ανάκληση των μ. 8b-9a ως μοντέλλου αλυσιδοποίησης, που μέσω της φα-ελάσσονος αλλά και της ρε-ύφεση-ελάσσονος (!) επαναπροσεγγίζει τελικά την δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης της αρχικής τονικότητας, προετοιμάζοντας έτσι το έδαφος για την επαναφορά όλων των θεματικών ιδεών στην Μι-ύφεση-μείζονα.¹²⁶⁵

Ο τριμερής δομικός τύπος εφαρμόζεται επίσης σε δύο αργά μέρη έργων του 1784, το πρώτο εκ των οποίων είναι το *κουϊντέττο για πιάνο και πνευστά σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 452.¹²⁶⁶ Το αριστουργηματικό *Larghetto* σε Σι-ύφεση-μείζονα του κουϊντέττου αυτού ανοίγει με ένα περιοδικό κύριο θέμα, στο πρώτο σκέλος του οποίου (μ. 1-8, με κατάληξη στην δεσπόζουσα) προβάλλονται περισσότερο τα πνευστά ως σύνολο, ενώ στο δεύτερο (μ. 9-18, με κατάληξη στην τονική) ο κυρίαρχος ρόλος ανατίθεται στο πιάνο, αν και η τελική παρέμβαση των πνευστών επιφέρει μια διεύρυνση κατά δύο μέτρα. Οι αρπισμοί του πιάνου στο μ. 18 προαναγγέλλουν το εκτενές μεταβατικό τμήμα των μ. 19-31, το οποίο δομείται ως πρόταση και μέσω της σχετικής σολ-ελάσσονος καταλήγει στην Φα-μείζονα: ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει εδώ η αρχική σολιστική ανάδειξη των τεσσάρων πνευστών ανά δίμετρο (κλαρινέττο, όμποε, κόρνο και φαγγόττο), προτού όλα ενώσουν εκ νέου τις δυνάμεις τους για την τελική πτωτική διαδικασία των μ. 27-32a, που μάλιστα προσλαμβάνει εκπληκτικά γρήγορο αρμονικό ρυθμό σε σχέση με ό,τι προηγήθηκε. Με την οριστική πάντως άφιξη στην δευτερεύουσα τονικότητα, το πιάνο εκθέτει ένα σύντομο πλάγιο θέμα στα μ. 32-35, το οποίο παραλλάσσεται με πυκνές μιμήσεις ανάμεσα σε αυτό και στο κλαρινέττο ή το όμποε στα ακόλουθα μ. 36-39, πριν την εμφάνιση μιας κατ’ εξοχήν καταληκτικής ιδέας στα μ. 40-43, με την οποία και ολοκληρώνεται η επαναλαμβανόμενη *έκθεση*. Η *επεξεργασία* δεν δεσμεύεται εν πολλοίς από τα θεματικά περιεχόμενα της πρώτης ενότητας,¹²⁶⁷ καλύπτει ωστόσο αρκετά μεγάλη έκταση και υποδιαιρείται σε τρία διακριτά μεταξύ τους τμήματα: στα μ. 44-50, κατ’

¹²⁶⁰ Πρβλ. ιδίως Kamien (ό.π., σ. 319) και εν μέρει Rosenberg (ό.π., σ. 100)· τουναντίον, η Marks (ό.π., σ. 88 και 91) δεν διακρίνει τα καταληκτικά αυτά μέτρα από την υπόλοιπη πλάγια θεματική ομάδα.

¹²⁶¹ Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 88 και 92· Dennerlein, ό.π., σ. 120· Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 31).

¹²⁶² Πρβλ. Smyth, “»Balanced Interruption«...”, ό.π., σ. 85. Ο χαρακτηρισμός της μικροσκοπικής αυτής καταληκτικής προεκτάσεως της *επανεκθέσεως* ως “σύντομης coda” από την Marks (ό.π., σ. 88 και 92) είναι βέβαια άκρως υπερβολικός ώστε να θεωρηθεί αποδεκτός.

¹²⁶³ Πρβλ. εν μέρει Kamien, ό.π., σ. 319· οι Marks (ό.π., σ. 92) και Dennerlein (ό.π., σ. 120), αντιθέτως, θεωρούν ότι η *επεξεργασία* ανοίγει με μια μίμηση της κεφαλής της πρώτης κύριας ιδέας, πράγμα που δεν είναι ωστόσο ιδιαίτερα πειστικό.

¹²⁶⁴ Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 92) και εν μέρει Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 69).

¹²⁶⁵ Πρβλ. Marks (ό.π., σ. 91 και 92), Kamien (ό.π., σ. 319) και Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 69).

¹²⁶⁶ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 184) και Macdonald (ό.π., σ. 124).

¹²⁶⁷ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 184.

αρχάς, διαμορφώνεται με νέο υλικό εν είδει προτάσεως ένα εισαγωγικό πέρασμα από την σχετική ελάσσονα προς την υποδεσπόζουσα· στην Μι-ύφεση-μείζονα λοιπόν, το κόρνο εισάγει στα μ. 51-56 μια νέα ιδέα που παραπέμπει αμυδρά στην μετάβαση της *εκθέσεως*, αλλά σύντομα (στα μ. 57-66) το μοτιβικό της υλικό αλυσιδοποιείται μιμητικά από το όμποε και το κλαρινέττο και σε δεύτερη φάση ρευστοποιείται από το πιάνο καταλήγοντας ξαφνικά στην δεσπόζουσα της απομεμακρυσμένης (σε απόσταση τριτόνου από την αρχική τονικότητα) μι-ελάσσονος! Το αρμονικό αυτό γεγονός, εντούτοις, αντί να αποτελέσει την κατάληξη της μέχρι τούδε περιπλάνησης, εκλαμβάνεται τουναντίον ως αφορμή εντατικοποίησής της στο τρίτο τμήμα των μ. 67-73, όπου σύντομες πιανιστικές φράσεις και περάσματα εμφανίζονται σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο ανά μέτρο αρμονικό υπόβαθρο (που υποστηρίζεται και από το σύνολο των πνευστών), διαμορφώνοντας ένα εκφραστικότατο συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*, με μια σειρά αναπάντεχων αρμονικών διαδοχών που τελικά καταλήγουν – δίχως καμιά ιδιαίτερη προετοιμασία βεβαίως – στην δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητας. Ακόμη και έτσι πάντως, ολόκληρο το κύριο θέμα μπορεί πλέον να επανεκτεθεί στα μ. 74-91, με ποικίλες παραλλαγές που αφορούν τόσο στην ανακατανομή ρόλων ανάμεσα στο πιάνο (που τώρα δεσπόζει στην πρώτη φράση της περιόδου) και τα πνευστά (που κυριαρχούν στην δεύτερη φράση), όσο και σε ποικιλματικές τροποποιήσεις (βλ. π.χ. στα μ. 75-76) είτε ακόμη σε ουσιωδέστερες μεταπλάσεις του δεδομένου υλικού που δεν επιφέρουν παρ' όλα αυτά δομικές αλλοιώσεις (όπως συμβαίνει με την συνοδευτική φιγούρα που εισάγεται μιμητικά στο κόρνο, το πιάνο και το φαγγόττο στα μ. 83-85). Η μετάβαση, εξ άλλου, επανέρχεται ως προς το “σολιστικό” της σκέλος σε μεταφορά μέσω της σχετικής της υποδεσπόζουσας στο περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος στα μ. 92-99 (αξιοπρόσεκτη εδώ δεν είναι τόσο η αλλαγή στην σειρά εμφάνισης του φαγγόττου με το κόρνο, όσο κυρίως η αμοιβαία ανταλλαγή των μελωδικών φράσεων του όμποε και του κόρνου σε σχέση με την *έκθεση*: πρβλ. μ. 94-95 με 23-24 και μ. 98-99 με 21-22), αλλά το περιεχόμενο των πτωτικών μ. 27-31 αναπτύσσεται τώρα σε εντυπωσιακά μεγαλύτερη έκταση στα μ. 100-112, δίχως πάντως η ιδιαίτερα χρωματική γραφή και η αρμονική πυκνότητα αυτής της “δευτερεύουσας αναπτύξεως” να οδηγήσουν σε άλλα τονικά κέντρα πέραν της αρχικής τονικότητας, στην οποία εν τέλει μεταφέρονται το πλάγιο θέμα και η κατακλείδα στα μ. 113-124, περιοριζόμενα σε “ενορχηστρωτικές” αλλαγές και μόνον.

Άλλο ένα δείγμα εξαιρετικής συνθετικής ωριμότητας συναντάμε στο Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 454.¹²⁶⁸ Το κύριο θέμα του δομείται περιοδικά: στα μ. 1-8 το βιολί εκθέτει την βασική μελωδική γραμμή που συνοδευόμενη από το πιάνο καταλήγει σε μισή πτώση, ενώ στα μ. 9-17 οι ρόλοι πιάνου και βιολιού αντιστρέφονται και το πτωτικό δίμετρο 7-8 αντικαθίσταται από ένα νέο πέρασμα και για τα δύο όργανα στα μ. 15-17, το οποίο μάλιστα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο και στα μ. 18-20, προτού δηλαδή πραγματοποιηθεί η αναμενόμενη τέλεια πτώση στο μ. 21. Όπως και στο αμέσως προηγούμενο έργο που εξετάσαμε, με την ολοκλήρωση του κυρίου θέματος κάνει την εμφάνισή του στο πιάνο ένα συνοδευτικό σχήμα προετοιμάζοντας την είσοδο του βιολιού με μια νέα οκτάμετρη μελωδική ιδέα σε δομή προτάσεως (στα μ. 22-29), η οποία διερχόμενη από την σχετική ντο-ελάσσονα φθάνει τελικά σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, λειτουργώντας έτσι ως μετάβαση προς το ακόλουθο πλάγιο θέμα. Το τελευταίο εισάγεται πράγματι στα μ. 30-43 στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος και προσλαμβάνει την δομή μιας διευρυμένης προτάσεως (με παρηλλαγμένη επανάληψη του τετραμέτρου 34-37 στα μ. 38-43), η *έκθεση* ωστόσο ολοκληρώνεται με την προσθήκη μιας καταληκτικής ιδέας στα μ. 44-48. Η ακόλουθη *επεξεργασία* των μ. 49-72 μπορεί να έχει την μισή μόνο έκταση της πρώτης ενότητας, αλλά διαθέτει έναν εκπληκτικό αρμονικό σχεδιασμό που της προσδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα. Στην έναρξή της, με αφορμή το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος,

¹²⁶⁸ Ως προς την μορφή σονάτας του αργού αυτού μέρους, πρβλ. Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 247), Weising (ό.π., σ. 184) και Macdonald (ό.π., σ. 123).

διαμορφώνεται μια καινούργια ουσιαστικά ιδέα στην (ομώνυμη της δευτερεύουσας τονικότητας) σι-ύφεση-ελάσσονα, που εκφέρεται από το βιολί στα μ. 49-55 και εν μέρει από το πιάνο στα μ. 56-58 (= μ. 53-55). Στην συνέχεια όμως, με θεματικώς ουδέτερα αλλά εξόχως δραματικά περάσματα στο πιάνο και το βιολί, το πεντάμετρο 59-63 στρέφεται με μια εναρμόνια αλλαγή προς την σι-ελάσσονα και η μετέπειτα αλυσιδοποίησή του στα μ. 64-68 (με αλλαγή ρόλων ανάμεσα στα δύο όργανα) οδηγεί φυσιολογικά – με μια “χρωματική” αυτήν την φορά μετατροπία – στην σχετική ντο-ελάσσονα. Παρ’ όλα αυτά, στα μ. 69-72 ο Mozart βρίσκει σύντομα τον δρόμο προς την επαναφορά της αρχικής τονικότητας μέσω της δεσπόζουσάς της, προκειμένου από το μ. 73 κ.εξ. να ξεκινήσει η *επανεκθεση*. Στην τρίτη αυτή ενότητα, το αρχικό οκτάμετρο του κυρίου θέματος εμφανίζεται στα μ. 73-80 με μικρές παραλλαγές, αλλά και με ισόρροπα κατανομημένη πλέον την βασική μελωδική γραμμή στο βιολί (μ. 73-74 και 77-78) και το πιάνο (μ. 75-76 και 79-80). Παρόμοιες τροποποιήσεις, εξ άλλου, παρατηρούνται και κατά την επαναφορά του τετραμέτρου 9-12 στα μ. 81-84· το κύριο θέμα όμως διακόπτεται οριστικά σε αυτό το σημείο,¹²⁶⁹ αφού στα μ. 85-96 εισάγεται απ’ ευθείας μια διευρυμένη εκδοχή του μεταβατικού υλικού των μ. 22-29 (πρβλ. περίπου τα μ. 85-88 και 89-92 με τα 22-25, ενώ τα μ. 93-96 είναι σχεδόν ταυτόσημα των μ. 26-29) που μέσω της φα-ελάσσονας ανακατευθύνεται σύντομα προς την Μι-ύφεση-μείζονα, προκειμένου να ακολουθήσει – με επουσιώδεις μεταβολές – η επανεκθεση τόσο του πλαγίου θέματος (στα μ. 97-110) όσο και της κατακλείδας (στα μ. 111-115) με μια μικρή καταληκτική προέκταση στο μ. 116.

Η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 βρίσκει την απλούστερη εφαρμογή της στο Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας για πιάνο σε Φα-μείζονα* KV 300k / 332.¹²⁷⁰ Το κύριο θέμα δομείται ως οκτάμετρη περίοδος και η πρώτη τετράμετρη φράση του ολοκληρώνεται με μια μισή πτώση, η δεύτερη όμως (μ. 5-8) τίθεται παραδόξως στην ομώνυμη σι-ύφεση-ελάσσονα και στην πορεία της στρέφεται προς την φα-ελάσσονα, παρ’ ότι τελικά στο μ. 8b η πτωτική της ακολουθία καταλήγει – μάλλον απρόσμενα – στην τονικότητα της Φα-μείζονας.¹²⁷¹ Χάρη σε αυτήν την τροπική μεταβολή πάντως, από την άρση του μ. 8 μέχρι το μ. 12a εισάγεται πλέον απ’ ευθείας η κατ’ εξοχήν πλάγια θεματική ιδέα σε δομή προτάσεως, η οποία μάλιστα επαναλαμβάνεται σχεδόν απαράλλακτη στα μ. 12b-16a και συνδέεται με μια καταληκτική πτωτική ακολουθία που βρίθει δεξιοτεχνικών περασμάτων στα μ. 16b-18.¹²⁷² Με το δίμετρο συνδετικό πέρασμα των

¹²⁶⁹ Την αποκοπή τμήματος του κυρίου θέματος στην *επανεκθεση* επισημαίνει και ο Weising (ό.π., σ. 184), αναφερόμενος συγκεκριμένα σε “συνεπτυγμένη” επαναφορά του κυρίου θέματος.

¹²⁷⁰ Πρβλ. Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 198· Marks, ό.π., σ. 78· Dennerlein, ό.π., σ. 113· Weising, ό.π., σ. 180· Rosenberg, ό.π., σ. 93· Kohs, ό.π., σ. 291-292· Macdonald, ό.π., σ. 123· David H. Smyth, “Large-Scale Rhythm and Classical Form”, *Music Theory Spectrum* 12/2, 1990, σ. 238 και 239· Rampe, ό.π., σ. 124· Irving, *Mozart’s Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 31 και 105· Caplin, ό.π., σ. 217.

¹²⁷¹ Πρβλ. Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 198), Dennerlein (ό.π., σ. 113), Rosenberg (ό.π., σ. 92 και 93), Kohs (ό.π., σ. 291) και Rampe (ό.π., σ. 259). Ο ιδιάζων τονικός σχεδιασμός των μ. 5-8, βέβαια, κάνει ορισμένους ερευνητές – όπως εν προκειμένω την Marks (ό.π., σ. 78 και 81) – να αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στην θεώρηση του τμήματος αυτού ως δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος ή ως αυτόνομης μεταβάσεως, ενώ οδηγεί άλλους – όπως π.χ. τον Smyth (“Large-Scale Rhythm...”, ό.π., σ. 239) ή τον Caplin (ό.π., σ. 35) – σε μια κατηγορηματική τοποθέτηση υπέρ της ερμηνείας των μ. 5-8 ως μεταβάσεως. Υπάρχουν ωστόσο δύο καλοί λόγοι για τους οποίους το τετράμετρο αυτό δεν θα έπρεπε να ερμηνεύεται ανεξάρτητα από το κύριο θέμα: α) η συμμετρική περιοδικότητα των οκτώ πρώτων μέτρων υποδεικνύει την ενότητά τους, ενώ από την άλλη πλευρά δημιουργεί εύλογα ερωτηματικά αν υποθεθεί ότι διαμορφώνεται ανάμεσα σε δύο διαφορετικά δομικά μέλη (κύριο θέμα και μετάβαση)· και β) η διατήρηση του τονικού σχεδιασμού των μ. 5-8 στα αντίστοιχα μ. 25-28 της *επανεκθέσεως*, χάρη στην αποτελεσματική λειτουργία της “αμφίσημης κατάληξης” στο τέλος της τετράμετρης αυτής φράσεως, καθιστούν εν τέλει παράδοξη και καταχρηστική την ερμηνεία τους ως μεταβάσεως.

¹²⁷² Πρβλ. ιδίως Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 198-199), Marks (ό.π., σ. 78 και 82), Smyth (“Large-Scale Rhythm...”, ό.π., σ. 239), Irving (*Mozart’s Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 154) και εν μέρει Kohs (ό.π., σ. 291), Rampe (ό.π., σ. 259)· ο Dennerlein (ό.π., σ. 113), αντιθέτως, αντιμετωπίζει τα μ. 16b κ.εξ. ως κατακλείδα της *εκθέσεως*.

μ. 19-20, εντούτοις, η Φα-μείζονα δεν αργεί να επαναπροσδιορισθεί ως δεσπόζουσα της αρχικής Σι-ύφεση-μείζονος,¹²⁷³ προκειμένου αμέσως μετά να ακολουθήσει η επανέκθεση τόσο του κυρίου θέματος στα μ. 21-28 (διατηρώντας στο ακέραιο τον πρωτότυπο αρμονικό του σχεδιασμό) όσο και του πλαγίου θέματος στην αρχική τονικότητα στα μ. 29-38· ενώ όμως στην εκδοχή του χειρογράφου που χρονολογείται μεταξύ των ετών 1781 και 1783 τα μ. 21-38 είναι σχεδόν ταυτόσημα με τα μ. 1-18, στην – εξίσου αυθεντική – εκδοχή της πρώτης εκδόσεως του 1784 υφίστανται πολλές ευφάνταστες ρυθμικο-μελωδικές παραλλαγές κατά την επαναφορά αμφοτέρων των θεμάτων.¹²⁷⁴ Σε κάθε περίπτωση πάντως, με την μικρή *coda* των μ. 39-40 που βασίζεται εν πολλοίς στο υλικό του συνδέτικου περάσματος των μ. 19-20,¹²⁷⁵ η συνολική μακροδομική κατασκευή καθίσταται απολύτως συμμετρική.¹²⁷⁶

Το συγκεκριμένο δομικό πρότυπο αξιοποιείται παρ' όλα αυτά ιδίως σε έργα μουσικής δωματίου αυτής της περιόδου και δη σε κουαρτέττα εγχόρδων. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το *Andante cantabile* σε Ντο-μείζονα του *κουαρτέττου σε Σολ-μείζονα* KV 387 του έτους 1782.¹²⁷⁷ Ως κύριο θέμα εμφανίζεται εδώ κατ' αρχάς μια επτάμετρη φράση ομοφωνικής φύσεως που διαμορφώνει ένα τόξο κλιμάκωσης και αποκλιμάκωσης σε μελωδικό αλλά και σε δυναμικό παράλληλα επίπεδο· ένα χαρακτηριστικό μοτίβο επαναλαμβανόμενων ογδών στην άρση των μ. 5 και 6, εξ άλλου, τροφοδοτεί από εκεί και ύστερα την μελωδική εξύφανση της δεύτερης επτάμετρης φράσεως του θέματος (μ. 8-14),¹²⁷⁸ στο πλαίσιο της οποίας κάθε όργανο ανακτά σε μεγάλο βαθμό της αυτονομία του, με αποτέλεσμα η υφή να καθίσταται πολυφωνική και εν μέρει μιμητική. Παρά την εξωτερική συμμετρία των δύο αυτών φράσεων και την κοινή τους κατάληξη στην τονική, λοιπόν, η κατασκευή του συγκεκριμένου κυρίου θέματος είναι εξαιρετικά ιδιάζουσα, καθώς συνίσταται σε έναν αρμονικώς στατικό “πυρήνα” και σε ένα ιδιαίτερος κινητικό (από αρμονικής αλλά και ρυθμικής επόψεως) ανάπτυγμα του ιδίου.¹²⁷⁹ Ακολουθως, στα μ. 15-18, το

¹²⁷³ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 180) και εν μέρει Kohs (ό.π., σ. 291). Οι Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 199), Marks (ό.π., σ. 78 και 82), Dennerlein (ό.π., σ. 113), Rosenberg (ό.π., σ. 93), Smyth (“Large-Scale Rhythm...”, ό.π., σ. 239) και Rampe (ό.π., σ. 259), αντιθέτως, δεν διακρίνουν το δίμετρο 19-20 από το υπόλοιπο πλάγιο θέμα ή το αντιμετωπίζουν ως κατακλείδα της εκθέσεως.

¹²⁷⁴ Πρβλ. Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 199), Marks (ό.π., σ. 78 και 82), Dennerlein (ό.π., σ. 113), Rosenberg (ό.π., σ. 93), Kohs (ό.π., σ. 292), Smyth (“Large-Scale Rhythm...”, ό.π., σ. 238 και 239), Rampe (ό.π., σ. 259) και εν μέρει Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 31).

¹²⁷⁵ Πρβλ. εν μέρει Kohs, ό.π., σ. 292. Για τους Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 199), Marks (ό.π., σ. 78 και 82), Dennerlein (ό.π., σ. 113), Rosenberg (ό.π., σ. 93), Smyth (“Large-Scale Rhythm...”, ό.π., σ. 239) και Rampe (ό.π., σ. 259), τουναντίον, τα μ. 39-40 συνιστούν την κατάληξη του πλαγίου θέματος ή μια ελαφρώς διευρυμένη επαναφορά της κατακλείδας της εκθέσεως, αλλά δεν ερμηνεύονται ως επιπρόσθετη *coda*.

¹²⁷⁶ Όπως εξ άλλου παρατηρούν με θαυμασμό τόσο ο Rosenberg (ό.π., σ. 93) όσο και ο Smyth (“Large-Scale Rhythm...”, ό.π., σ. 238).

¹²⁷⁷ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 184· Barrett-Ayres, ό.π., σ. 190· Webster, “Traditional Elements...”, ό.π., σ. 102· Konold, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 87· Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 107· Macdonald, ό.π., σ. 123· Caplin, ό.π., σ. 217· Irving, *Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 30. Μοναδική “παραφωνία” στην σαφέστατη αναγνώριση του δομικού προτύπου του αργού αυτού μέρους συνιστούν οι δύο απόπειρες αναλυτικής προσέγγισης του εκ μέρους του Friedhelm Krummacher: στην πρώτη από αυτές – στο πλαίσιο του άρθρου του “Kantabilität als Konstruktion: Zum langsamen Satz aus Mozarts Streichquartett KV 465”, στο: Werner Breig – Reinhold Brinkmann – Elmar Budde (επιμ.), *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens (Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag)*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 23), Stuttgart 1984, σ. 219 – σκιαγραφεί τα χαρακτηριστικά της μακροδομικής αυτής κατασκευής, θεωρώντας όμως (σε μια επίδειξη απίστευτα παρωχημένης μορφολογικής αντιλήψεως) ότι η έλλειψη κεντρικής επεξεργασίας δεν επιτρέπει την αντιμετώπιση του συνόλου με όρους της μορφής σονάτας, ενώ στην δεύτερη – στην μονογραφία του *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 153 – επικαλείται για άλλη μια φορά τον επεικώς απαράδεκτο όρο “τροποποιημένη διμέρεια”, τον οποίο χρησιμοποιεί αδιακρίτως σε αργά μέρη βασισμένα στην τριμερή μορφή σονάτας αλλά και στην μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία.

¹²⁷⁸ Πρβλ. Krummacher, “Kantabilität als Konstruktion...”, ό.π., σ. 222, και εν μέρει *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 153· Irving, *Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 31.

¹²⁷⁹ Η αναπτυξιακή φύση του δευτέρου ημίσεως του κυρίου θέματος υποδεικνύεται πρωτίστως από τον Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 87) και σε πολύ μικρότερο βαθμό από τον Irving (*Mozart: The “Haydn”*

προαναφερόμενο μοτίβο ογδών (συνοδευόμενο από αραβουργήματα στην γραμμή του τσέλλου) διαμορφώνει την πρώτη φράση της μεταβάσεως με κατεύθυνση προς την Σολ-μείζονα, η οποία αμέσως μετά (στα μ. 19-22) επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη με δεξιοτεχνικά περάσματα στο πρώτο βιολί, αλλά παραδόξως οδηγείται στα μ. 23-25 προς την σολ-ελάσσονα, η οποία μάλιστα επικυρώνεται πλήρως με μια τέλεια πτώση! Η τροπική αυτή παρέκκλιση διατηρείται κατόπιν και στο δεύτερο τμήμα της μεταβάσεως αυτής (μ. 26-30), όπου το μοτίβο ογδών αλλά και φιγούρες τριήχων δεκάτων-έκτων εμμένουν σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος,¹²⁸⁰ και αίρεται τελικά μόνο όταν στα μ. 31-42 αποκαθίσταται η Σολ-μείζονα που ως δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως υποστηρίζει το πλάγιο θέμα, σε δομή διευρυμένης προτάσεως.¹²⁸¹ στα μ. 43-47, επίσης, διαμορφώνεται μια κατακλείδα επί τη βάσει μοτίβων που παραπέμπουν πρωτίστως στο κύριο θέμα (πρβλ. το κυρίαρχο εδώ παρεστιγμένο μοτίβο με τα μ. 5-7, αλλά και τις φιγούρες τριήχων δεκάτων-έκτων των μ. 46-47 με το υλικό του καταληκτικού μ. 14),¹²⁸² ενώ η λακωνική πωτική χειρονομία του μ. 48 αλυσιδοποιείται στα μ. 49-51 για τις ανάγκες ενός σύντομου συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση.¹²⁸³

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ανοίγει και πάλι με τον επτάμετρο “πυρήνα” του κυρίου θέματος στα μ. 52-58, στην θέση όμως της αναπτυξιακής δεύτερης φράσεως των μ. 8-14 εμφανίζεται τώρα μια τελείως διαφορετική “δευτερεύουσα ανάπτυξη” του μοτίβου των επαναλαμβανόμενων ογδών στα μ. 59-69, η οποία είναι ξεκάθαρα ομοφωνικής – αρχικά μάλιστα “αντιφωνικής” – υφάνσεως, αλλά διαθέτει εντυπωσιακό αρμονικό σχεδιασμό με κατεύθυνση προς την περιοχή της ναπολιτάνικης (μ. 63-65) και μετέπειτα εναρμόνια επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας στα μ. 66-70.¹²⁸⁴ Ριζικές επίσης είναι οι μεταβολές στο πρώτο τμήμα της μεταβάσεως: στα μ. 70-73 επανεισάγονται μεν τα αραβουργήματα του τσέλλου των μ. 15-18, αλλά στα τρία υψηλότερα έγχορδα μετασχηματίζεται εις διπλούν μόνο το υλικό του διμέτρου 15-16 και μάλιστα στο περιβάλλον της ομώνυμης ελάσσονος· επιπροσθέτως δε, από τα περάσματα του πρώτου βιολιού των μ. 19-21 επαναδιατυπώνονται πλέον μονάχα οι αρχικές φιγούρες στο μ. 74 και οδηγούν σε νέα μελωδική εξύφανση στα μ. 75-77, η οποία συγχρόνως συνδυάζεται με ένα ανάπτυγμα του μοτίβου επαναλαμβανόμενων ογδών που αλυσιδοποιείται στο δεύτερο

Quartets, ό.π., σ. 30), ο οποίος αντιμετωπίζει τα περιεχόμενα των μ. 8-14 συνολικά περισσότερο ως δευτερεύον θεματικό υλικό.

¹²⁸⁰ Την έντονη παρουσία του μοτίβου των επαναλαμβανόμενων ογδών του κυρίου θέματος στο πλαίσιο της μεταβάσεως επισημαίνει πρωτίστως ο Krummacher (κυρίως στο “Kantabilität als Konstruktion...”, ό.π., σ. 222, και λιγότερο στο *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 154) και δευτερευόντως ο Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 30 και 31), ο οποίος τόσο στα μ. 15-18 όσο και στα μ. 26-30 εκλαμβάνει το μοτίβο αυτό ως στοιχείο συνοδείας των νέων φιγούρων τριήχων δεκάτων-έκτων.

¹²⁸¹ Προκαλεί θυμηδία η απεγνωσμένη προσπάθεια του Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 154) να απορρίψει στο σημείο αυτό την λογική θεώρηση ενός “πλαγίου θέματος” σονάτας, και αντ’ αυτού να προτείνει την αντιμετώπιση των μ. 31 κ.εξ. ως ενός ρυθμικού παραλλάγματος του αρχικού θεματικού υλικού που σταδιακά μάλιστα οδηγεί και σε αλλαγή της μετρικής δομής. Στην πραγματικότητα βέβαια δεν υφίσταται η παραμικρή υποψία “μονοθεματικότητας” στο κομμάτι αυτό.

¹²⁸² Πρβλ. Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 30) και Krummacher (“Kantabilität als Konstruktion...”, ό.π., σ. 222).

¹²⁸³ Πρβλ. ιδίως Weising (ό.π., σ. 184) και εν μέρει Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 30) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 154).

¹²⁸⁴ Οι Barrett-Ayres (ό.π., σ. 190) και Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 30-31) αντιλαμβάνονται αυτήν την “δευτερεύουσα ανάπτυξη” του κυρίου θέματος ως το αποτέλεσμα ενός είδους ενσωμάτωσης είτε αναπλήρωσης της (μη-υφιστάμενης ανάμεσα στην έκθεση και την επανέκθεση) επεξεργασίας στην τρίτη μακροδομική ενότητα. Εντελώς ατυχής, από την άλλη πλευρά, είναι η αποσπασματική θεώρηση των μ. 62-69 ως επιπρόσθετου τμήματος σε όσα προϋπήρχαν ήδη από την πρώτη ενότητα, στην οποία προβαίνει αρχικά ο Krummacher (“Kantabilität als Konstruktion...”, ό.π., σ. 219), αν και αργότερα ο ίδιος (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 154) αποκαθιστά επιτυχώς τον ρόλο ολόκληρου του τμήματος των μ. 59-69 ως αναπτυξιακής επέκτασης του υλικού των μ. 56-58.

βιολί.¹²⁸⁵ Ως εκ τούτου, η μεταφορά στην ντο-ελάσσονα των μ. 22-25 στα μ. 78-81 καθώς και του δευτέρου τμήματος της μεταβάσεως στα μ. 82-86 γίνεται κατά τρόπον πιο φυσικό απ' ό,τι στην *έκθεση*, διότι η οργάνωση του πρώτου τμήματος της μεταβάσεως έχει πλέον μεταβληθεί από μια χαλαρή παράταξη παραλλαγών με απρόσμενη πτωτική απόληξη στον αντίθετο τρόπο (στα μ. 15-25) σε μια συνεκτικότερη δομή προτάσεως (στα μ. 70-81), που έχοντας τεθεί εξ αρχής στην ομόνυμη ελάσσονα φαίνεται ότι εμπεριέχει πλέον η ίδια μια σύντομη παρεμβολή στον αντίθετο (μείζονα) τρόπο στα μ. 74-78. Η επαναφορά πάντως του πλαγίου θέματος στην – οριστικά αποκατασταθείσα – Ντο-μείζονα στα μ. 87-98 περιλαμβάνει επουσιώδεις μόνον τροποποιήσεις, όπως εξ άλλου και της κατακλείδας στα ακόλουθα μ. 99-103, η τελική πτώση της οποίας προεκτείνεται μάλιστα στα μ. 104-106 εξυφαίνοντας το μοτιβικό υλικό του διμέτρου 102-103.¹²⁸⁶

Δύο περίπου χρόνια αργότερα, ο Mozart συνέθεσε το *κουαρτέτο εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 458, στο Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα του οποίου εφαρμόζεται και πάλι η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*.¹²⁸⁷ Το κύριο θέμα των μ. 1-6 αποτελείται από πολλές σύντομες φράσεις και μοτίβα που συγκροτούν μια εξόχως προβληματική “ένοτητα”: η εναρκτήρια φράση (μ. 1) συνιστά μάλιστα περισσότερο μια καταληκτική χειρονομία, όπως υποδηλώνει και η επαναφορά της προς το τέλος του εξαμέτρου (στα μ. 5b-6a)· ο ασυνόδευτος ανιών αρπισμός του μ. 2a λειτουργεί πάντοτε ως συνδετικό στοιχείο, το οποίο στο μ. 5a (σε σμίκρυνση) οδηγεί στην επανεμφάνιση της εναρκτήριας φράσεως, ενώ στο μ. 6b προετοιμάζει το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως*: υπάρχουν ακόμη άλλες δύο φράσεις, στα μ. 2b-3a και 3b-4, εκ των οποίων η πρώτη είναι παρεμφερής της εναρκτήριας, ενώ η δεύτερη έχει περισσότερο χώρο ώστε να διατυπωθεί κατά τρόπον πιο ολοκληρωμένο από τις προηγούμενες και να ενσωματώσει το στοιχείο της χρωματικότητας στην μελωδική της γραμμή, αλλά πάντως σημασία έχει κυρίως το ότι αμφότερες οι φράσεις αυτές εκκινούν από αρμονική βαθμίδα διαφορετική της τονικής (νί και IV αντιστοίχως) και φθάνουν σε τέλεια πτώση, όπως δηλαδή και η εναρκτήρια.¹²⁸⁸ Υπό μία έννοια λοιπόν, το πρώτο πραγματικό “θέμα” κάνει την εμφάνισή του μόλις στην μετάβαση των μ. 7-14a, σε δομή προτάσεως που ξεκινά απ' ευθείας από την σχετική ντο-ελάσσονα αλλά γρήγορα στρέφεται προς την Σι-ύφεση-μείζονα και καταλήγει σε έναν εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της (σε ελάσσονα απόχρωση) στα μ. 11b-14a.¹²⁸⁹ Οι εναλλαγές μάλιστα γρήγορων περασμάτων ανάμεσα στο τσέλλο και στο πρώτο βιολί δεν αφήνουν τελείως ανεπιρρέαστο ούτε το

¹²⁸⁵ Ειδικά τα μ. 74-77 συνιστούν για τον Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 31) μια περαιτέρω “δευτερεύουσα ανάπτυξη” εντός της *επανεκθέσεως*. Η άποψη αυτή είναι ωστόσο προβληματική, στον βαθμό που ούτε τα μ. 70-73 είναι ευθέως αντίστοιχα προς τα μ. 15-18 της *εκθέσεως*! Είναι επομένως προφανές ότι η “δευτερεύουσα ανάπτυξη” της *επεξεργασίας* δεν καλύπτει μόνο το δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος αλλά συνεχίζεται και στο πρώτο τμήμα της μεταβάσεως.

¹²⁸⁶ Στην περίπτωση αυτή δεν μπορεί βεβαίως να γίνει λόγος για μια “coda”, όπως προτείνει ο Konold, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 87.

¹²⁸⁷ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 184· Webster, “Traditional Elements...”, ό.π., σ. 102· Konold, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 92· Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 107· Macdonald, ό.π., σ. 123· Caplin, ό.π., σ. 217· Irving, *Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 40. Ο Stefan Kunze, αντιθέτως, δίνει μια πολύ ασαφή περιγραφή της μακροδομής του αργού αυτού μέρους στο άρθρο του “Ερωτήματα σχετικά με το όψιμο έργο του Μπετόβεν”, στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Κλασικές ανθολογίες – Μπετόβεν: Τα κουαρτέτα εγχόρδων* (μετάφραση: Λευτέρης Αναγνώστου), Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών (καλλιτεχνική περίοδος 1996-1997), Αθήνα 1996, σ. 26-27· ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 153), εξ άλλου, εμμένει στην προσφιλή του θέση περί “τροποποιημένης διμέρειας”.

¹²⁸⁸ Πρβλ. και την διεξοδική ανάλυση της δομής του κυρίου θέματος εκ μέρους του Kunze (“Ερωτήματα σχετικά με το όψιμο έργο...”, ό.π., σ. 26-27), όπου το μόνο προβληματικό σημείο έγκειται στον μη-διαχωρισμό του κατ' ουσίαν αυτόνομου από την δεύτερη φράση αρπισμού του μ. 2a, πράγμα που από την άλλη πλευρά φαίνεται να αναγνωρίζεται εμμέσως ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 155). Ο Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 40 και 41-42), εξ άλλου, ενδιαφέρεται περισσότερο για τις αντιθέσεις στην δυναμική και την άρθρωση των μ. 1-6 παρά για την δομική τους οργάνωση.

¹²⁸⁹ Πρβλ. Irving, *Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 40.

περιοδικό πλάγιο θέμα των μ. 14b-21a στην Σι-ύφεση-μείζονα,¹²⁹⁰ έως ότου το πρώτο βιολί ανακτήσει τελικά τον απόλυτο έλεγχο με την εμφάνιση της κατακλείδας στα μ. 21b-23 αλλά και στο εξαγόμενο από αυτήν συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση του μ. 24.¹²⁹¹ Στην δεύτερη μακροδομική ενότητα, το κύριο θέμα επανεισάγεται χωρίς μεταβολές στα μ. 25-27a (= μ. 1-3a), όμως η τρίτη φράση των μ. 3b-4 και το επαναλαμβανόμενο υλικό των μ. 5-6 αποκόπτονται και στην θέση τους εμφανίζεται στα μ. 27b-28 μονάχα ένα μιμητικό ανάπτυγμα του αρπισμού του μ. 2a και του μοτίβου του μ. 3a με κατεύθυνση προς την υποδεσπόζουσα και την σχετική της,¹²⁹² απ' όπου ξεκινά σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη η μετάβαση των μ. 29-36a και δίχως ουσιώδεις τροποποιήσεις οδηγεί φυσιολογικά στην επαναφορά στην Μι-ύφεση-μείζονα του πлагίου θέματος (στα μ. 36b-43a) αλλά και της κατακλείδας (στα μ. 43b-45). Με την ελαφρώς παρηλλαγμένη επαναφορά και του συνδετικού πέρασματος στο μ. 46 εντούτοις, δημιουργείται εκ νέου μια παρέκκλιση προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας και έτσι στα μ. 47-48a επανεμφανίζεται απρόσμενα η φράση των μ. 3b-4 του κυρίου θέματος, που εξαιτίας της απατηλής πτώσεως στο μ. 48b επαναλαμβάνεται κατόπιν παρηλλαγμένη και στα μ. 49-50a. Στο σημείο αυτό αποκαλύπτεται λοιπόν ότι η παράλειψη του συγκεκριμένου κύριου θεματικού στοιχείου από την επανέκθεση ήταν σκόπιμη, προκειμένου η εξαιρετικά αργοπορημένη επαναφορά του να δώσει ιδιαίτερη έμφαση στην έναρξη της επιπρόσθετης *coda* των μ. 47-53, η οποία μάλιστα εκτός από νέες καταληκτικές φιγούρες (στα μ. 50b-51a και 53) περιλαμβάνει και άλλες αναφορές στο κύριο θέμα (πρβλ. μ. 51b με 2a – σε σμίκρυνση κατά το πρότυπο του μ. 5a – καθώς και μ. 52 με 2b-3a).¹²⁹³

Στις αρχές του 1785 ο κύκλος των έξι κουαρτέτων εγχόρδων που αφιερώθηκαν στον Haydn ολοκληρώθηκε με το *κουαρτέτο σε Ντο-μείζονα* KV 465, το *Andante cantabile* σε Φα-μείζονα του οποίου ακολουθεί το ίδιο μακροδομικό πρότυπο.¹²⁹⁴ Σε αντίθεση όμως με τα δύο προαναφερόμενα έργα, εδώ υφίσταται ένα ολοκληρωμένο αφ' εαυτού κύριο θέμα, αποτελούμενο από τρεις τετράμετρες φράσεις που όλες τους καταλήγουν στην

¹²⁹⁰ Πρβλ. Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 92) και Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 40-41 και 42).

¹²⁹¹ Πρβλ. Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 40 και 41) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 184).

¹²⁹² Πρβλ. Irving, *Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 41.

¹²⁹³ Πρβλ. Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 155. Οι Weising (ό.π., σ. 184), Kunze ("Ερωτήματα σχετικά με το όνιμο έργο...", ό.π., σ. 27) και Irving (*Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 41), αντιθέτως, δεν αντιμετωπίζουν τα μ. 47-53 ως *coda*, αλλά ως τελικό τμήμα της επανεκθέσεως, στο οποίο υποτίθεται ότι έχει μεταταθεί η τρίτη φράση του κυρίου θέματος. Εντούτοις, το επιχείρημα αυτό είναι έωλο: διότι, ενώ κατ' αρχάς φαίνεται να αιτιολογεί ικανοποιητικά την απουσία της τρίτης φράσεως του κυρίου θέματος από τα μ. 27b κ.εξ., δεν προσφέρει καμμία εξήγηση για την αναγκαιότητα της παραλλαγής της στα μ. 49-50a και τελικά καταρρίπτεται δια της – με την ίδια λογική – καταχρηστικής επαναφοράς της δεύτερης φράσεως στο μ. 52 (ενόσω μάλιστα τα μ. 5-6α εξακολουθούν την ίδια στιγμή να παραμένουν αναποκατάστατα)! Μια συμβιβαστική θεωρητική πρόταση θα μπορούσε ίσως να εκλάβει τα μ. 47-50a ως το τελικό τμήμα της επανεκθέσεως (με την μετάθεση σε αυτό το σημείο του υπολοίπου κυρίου θέματος) και τα εναπομείναντα μ. 50b-53 ως *coda*· σε αυτήν την περίπτωση ωστόσο, θα παραγνωριζόταν το γεγονός ότι οι καταληκτικές χειρονομίες των μ. 50b-51a συνιστούν κατ' ουσίαν μια προέκταση του αμέσως προηγούμενου παραλλάγματος της τρίτης φράσεως του κυρίου θέματος, όπως άλλωστε φανερώνει και η κοινή ρυθμικο-μοτιβική τους βάση.

¹²⁹⁴ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 184· Barrett-Ayres, ό.π., σ. 201· Webster, "Traditional Elements...", ό.π., σ. 102· Konold, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 94-95· Flothuis, ό.π., σ. 35-36· Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 107· Macdonald, ό.π., σ. 123· Hartmut Schick, "Ein Quintett im Diskurs mit dem Streichquartett. Mozarts Streichquintett C-Dur KV 515", στο: Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert (επιμ.), *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, σ. 85· Caplin, ό.π., σ. 217· Irving, *Mozart: The "Haydn" Quartets*, ό.π., σ. 57. Σαφής επίσης είναι η τοποθέτηση του Arnold Schönberg (*Fundamentals of Musical Composition*, Faber & Faber, London 1967, σ. 191), ο οποίος αναφέρει πάντοτε την μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία ως "μορφή Andante τύπου A B A B" και το ίδιο κάνει και σε αυτήν την περίπτωση. Κατά συνέπεια, μόνο ο Krummacher αμφισβητεί την σονατοειδή φύση του αργού αυτού μέρους και αντ' αυτής προτιμά μια αφηρημένη σκιαγράφηση της συνολικής μορφής ως A – A' – A' ("Kantabilität als Konstruktion...", ό.π., σ. 219 και ιδίως 221) την οποία αργότερα αναφέρει και ως "τροποποιημένη διμέρεια με coda" (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 153).

τονική.¹²⁹⁵ Στα μ. 13-25 ακολουθεί η μετάβαση της εκθέσεως, με ένα πολύ χαρακτηριστικό ποικιλματικό μοτίβο που αρχικά αντιπαρατίθεται μεταξύ πρώτου βιολιού και τσέλλου (μ. 13-19), ενώ από την στιγμή που προσεγγίζεται η διπλή δεσπόζουσα ο διάλογος διεξάγεται πλέον μεταξύ των εσωτερικών φωνών και του τσέλλου (μ. 20-22), προτού τελικά το πρώτο βιολί εξυφάνει ελεύθερα το ποικιλματικό μοτίβο στα μ. 23-25.¹²⁹⁶ Το κύριο στοιχείο του πλαγίου θέματος στην Ντο-μείζονα των μ. 26-38 δεν είναι ασφαλώς το επίμονο βάσιμο της πρώτης εξάμετρης φράσεως, αλλά μια φιγούρα επαναλαμβανόμενων φθόγγων που καταλήγει σε ένα απλούστατο μοτίβο κατιούσας καθυστέρησης: η μιμητική παράθεση του υλικού αυτού στα τρία υψηλότερα έγχορδα καταλήγει σε τομή στην υποδεσπόζουσα στο μ. 31, ενώ στην συνέχεια ο ομοφωνικός μετασχηματισμός του διαμορφώνει μια ευρύτερη πτωτική ακολουθία με ενδιάμεση απατηλή πτώση στα μ. 34-35.¹²⁹⁷ Η τέλεια πτώση στο μ. 39, εντούτοις, ανήκει ήδη σε ένα διαφορετικό τμήμα, στο συνδεδετικό πέρασμα των μ. 39-44 προς την επανέκθεση, το οποίο συνίσταται εκ νέου στην εκμετάλλευση του διαλογικού μοτίβου της μεταβάσεως,¹²⁹⁸ μόνο που το τσέλλο εμφανίζεται εδώ σε πρώτη φάση και το πρώτο βιολί ακολουθεί σε απόσταση ενός χρόνου του μέτρου. Με την επανεμφάνιση λοιπόν της δευτερεύουσας τονικότητας σε δεσπόζουσα της αρχικής, το κύριο θέμα μπορεί πλέον να επανεκτεθεί στα μ. 45-56 με αρκετές ρυθμικο-μελωδικές παραλλαγές στην επιφάνειά του, οι οποίες πάντως αφήνουν αμετάβλητα τα ουσιαστικά δομικά του χαρακτηριστικά.¹²⁹⁹ Παρά το γεγονός αυτό όμως, η επανέκθεση δεν σκοπεύει να αρκестθεί στην απλή επαναφορά των περιεχομένων της εκθέσεως, όπως δυναμικά “διακηρύσσει” το εμβόλιμο μ. 57 που παραλλάσσει την κατάληξη του κυρίου θέματος στο μ. 56 οδηγώντας στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, απ’ όπου το υπόλοιπο μεταβατικό τμήμα βρίσκει σταδιακά και πάλι τον δρόμο του προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας μέσα από μια πλουσιότερη μετατροπική πορεία σε σχέση με την αντίστοιχη των μ. 13-25· οι αρμονικές αυτές μεταβολές συνεπιφέρουν περαιτέρω μια αξιοσημείωτη διεύρυνση της μεταβάσεως κατά πέντε μέτρα (πρβλ. περίπου τα μ. 57-67 με τα 13-19 και τα μ. 68-74 με τα 20-25),¹³⁰⁰ αν και ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ το ότι ο διάλογος ανάμεσα στο τσέλλο και το πρώτο βιολί στα μ. 58-67 γίνεται πλέον κατά το ρυθμικό-μετρικό πρότυπο του συνδεδετικού περάσματος των μ. 39-44 και όχι των λειτουργικώς αντίστοιχων μ. 13-19 της εκθέσεως! Τα παραπάνω πάντως ουδόλως συνιστούν μια “δευτερεύουσα ανάπτυξη”¹³⁰¹ και η επανέκθεση συνεχίζεται κανονικά στα μ. 75-83 με την επαναφορά των μ. 26-34 του πλαγίου θέματος στην Φα-μείζονα.¹³⁰² Την απατηλή όμως πτώση του μ. 35 στο μ. 84 διαδέχεται παραδόξως μια σχετικώς μακρά παύση-τομή και στα ακόλουθα μ. 85-93 το υλικό της πρώτης φράσεως του πλαγίου θέματος αναδιατυπώνεται και αναπτύσσεται σε μεγαλύτερη πλέον έκταση περιστρεφόμενο γύρω από την ομώνυμη ελάσσονα, έως ότου η πρωτότυπη πτωτική ακολουθία των μ. 32-38 ανασυσταθεί πλήρως στα

¹²⁹⁵ Πρβλ. Krummacher (“Kantabilität als Konstruktion...”, ό.π., σ. 221 και 223-224) και Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 57).

¹²⁹⁶ Πρβλ. Schönberg (ό.π., σ. 191), Krummacher (“Kantabilität als Konstruktion...”, ό.π., σ. 221 και 224-226) και Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 57).

¹²⁹⁷ Πρβλ. ιδίως Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 57) και δευτερευόντως Krummacher (“Kantabilität als Konstruktion...”, ό.π., σ. 221 και 226-227) και Schick (ό.π., σ. 85-86).

¹²⁹⁸ Πρβλ. Schönberg (ό.π., σ. 191), Weising (ό.π., σ. 184), Krummacher (“Kantabilität als Konstruktion...”, ό.π., σ. 221 και 227), Schick (ό.π., σ. 86) και Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 57).

¹²⁹⁹ Πρβλ. Krummacher (πρωτίστως *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 154, και εν μέρει μόνο “Kantabilität als Konstruktion...”, ό.π., σ. 221 και 228).

¹³⁰⁰ Πρβλ. κυρίως Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 108-110) και εν μέρει Schönberg (ό.π., σ. 191) και Krummacher (“Kantabilität als Konstruktion...”, ό.π., σ. 221, 228 και ιδίως 229).

¹³⁰¹ Όπως υπαινίσσεται ο Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 95) και αναφέρει ρητά ο Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 108). Συμφωνώ τουναντίον με την τοποθέτηση του Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 57) περί “εμπλουτισμού” (δηλαδή μιας διευρυνμένης εκδοχής) της μεταβάσεως.

¹³⁰² Πρβλ. Krummacher (“Kantabilität als Konstruktion...”, ό.π., σ. 221, 228 και 229) και Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 57).

μ. 94-100 με επουσιώδεις τροποποιήσεις: κατά συνέπεια, η “δευτερεύουσα ανάπτυξη” στην προκειμένη περίπτωση εμφανίζεται ενσωματωμένη στο πλάγιο θέμα της επανεκθέσεως.¹³⁰³ Τα υπόλοιπα 14 μέτρα του κομματιού, τέλος, συγκροτούν μια *coda* βασισμένη κατά τρόπον αναμενόμενο στο γνωστό μοτιβικό υλικό της μεταβάσεως και του συνδεδετικού περάσματος, το οποίο όμως περνά πλέον στο παρασκήνιο ως συνοδευτικό στοιχείο που περιορίζεται σε μία μόνο φωνή (στο δεύτερο βιολί στα μ. 101-108 και στο τσέλλο στα μ. 109-112), επιτρέποντας έτσι στο πρώτο βιολί να αναδείξει μια νέα καταληκτική μελωδική ιδέα.¹³⁰⁴

Σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία είναι επίσης το Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα του κουαρτέτου με πιάνο σε σολ-ελάσσονα KV 478 του 1785.¹³⁰⁵ Στην προκειμένη περίπτωση το κύριο θέμα είναι περιοδικής δομής και η πρώτη φράση του (μ. 1-8, με κατάληξη στην δεσπόζουσα) εκφέρεται μόνο από το πιάνο· στην δεύτερη, αντιθέτως, τα έγχορδα αρχικά διπλασιάζουν το μέρος του πιάνου (μ. 9-12), στην συνέχεια συνοδεύουν τα πιανιστικά περάσματα των μ. 13-15 και ακολούθως τα επαναλαμβάνουν στα μ. 16-18 οδηγώντας στην τέλεια πτώση του μ. 19. Η μετάβαση προετοιμάζεται από την ροή τριακοστών-δευτέρων του μ. 19, ουσιαστικά όμως αρχίζει από το μ. 20 και με μοτίβα από το κύριο θέμα διαμορφώνει μια ασύμμετρη περιοδική κατασκευή που στα μ. 31-34 καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα. Περιοδικής δομής είναι και το πλάγιο θέμα των μ. 35-49 στην Φα-μείζονα, οι δύο φράσεις του οποίου κατανέμονται ισορροπημένα ανάμεσα στα τρία έγχορδα (μ. 35-38 και 47-49) και στο πιάνο (μ. 39-42 και 43-46). Έπειτα, στα μ. 50-57 εισάγεται μια καταληκτική ιδέα βασισμένη στο μοτίβο των μ. 26-27 αλλά και στα τριακοστά-δεύτερα της μεταβάσεως, στοιχεία τα οποία αναπτύσσονται εδώ κατά το πρότυπο μιας προτάσεως που μάλιστα επαναλαμβάνεται αυτούσια στα μ. 58-65 (με ανακατανομή ρόλων ανάμεσα στα όργανα) και ακολουθείται από σύντομη καταληκτική προέκταση στα μ. 66-69 καθώς και από ένα μοτιβικώς συγγενές συνδεδετικό πέραςμα προς την επανέκθεση στα μ. 70-74.¹³⁰⁶ Ως εκ τούτου, στα μ. 75-93 επανεκτίθεται πλήρες το κύριο θέμα με ευάριθμες ρυθμικο-μελωδικές παραλλαγές και ακολουθείται από την μετάβαση στα μ. 94-106, η οποία ωστόσο – κατά τρόπον αρκετά ασυνήθιστο για τα δεδομένα του Mozart – συντομεύεται κατά τι, εξαιτίας της αποκοπής του διμέτρου 29-30 που επιτρέπει στην αυτούσια επαναφορά των μ. 20-28 στα μ. 94-102 να συνδεθεί άμεσα με μια ελαφρώς παρηλλαγμένη μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη των μ. 31-34 στα μ. 103-106. Από την

¹³⁰³ Πρβλ. Irving, *Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 57. Για τον Krummacker (“Kantabilität als Konstruktion...”, ό.π., σ. 219, 220, 221 και 229-230· *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 155), αντιθέτως, η τομή στο μ. 84 εκλαμβάνεται ως σημείο ολοκλήρωσης της δεύτερης ενότητας και τα μ. 85-114 συνολικά διαμορφώνουν μια *coda* με στοιχεία της εκθέσεως, τα οποία όμως παράλληλα υποτίθεται και ότι συμπληρώνουν την δεύτερη μακροδομική ενότητα – οι συνεχείς αυτοαναιρέσεις και παραλογισμοί του συγγραφέως φθάνουν σε αυτό το σημείο στο αποκορύφωμά τους!

¹³⁰⁴ Μια εξαντλητική και εγκυρότατη ανάλυση της *coda* των μ. 101-114 προσφέρει ο Rudolf Bockholdt στην συμβολή του “Περί του κλασικού της βιεννέζικης κλασικής μουσικής”, στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Κλασικές ανθολογίες – Μπετόβεν: Τα κουαρτέτα εγχόρδων* (μετάφραση: Μίλτος Πεχλιβάνος), Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών (καλλιτεχνική περίοδος 1996-1997), Αθήνα 1996, σ. 46-47. Πρβλ. επίσης τις σχετικές αναφορές των Schönberg (ό.π., σ. 191), Weising (ό.π., σ. 184), Krummacker (“Kantabilität als Konstruktion...”, ό.π., σ. 221 και 230-232), Schick (ό.π., σ. 88) και Irving (*Mozart: The “Haydn” Quartets*, ό.π., σ. 57-58).

¹³⁰⁵ Πρβλ. σχετικά: Weising, ό.π., σ. 184· Macdonald, ό.π., σ. 123· Caplin, ό.π., σ. 217. Στην διατριβή του Joseph Saam, εξ άλλου, υπό τον τίτλο *Zur Geschichte des Klavierquartetts bis in die Romantik*, Ludwig-Maximilians-Universität, München 1932, σ. 65 και 66, η μορφή του αργού αυτού μέρους χαρακτηρίζεται ως “μεγάλη διμερής ασματική ή στροφική”, αλλά πάντως τα συστατικά των δύο αυτών παρεμφερών “στροφών” (ενότητων) αναλύονται σε μεγάλο βαθμό με όρους σονάτας.

¹³⁰⁶ Ακριβή διάκριση των δύο βασικών θεμάτων από τα (μοτιβικώς παρεμφερή μεταξύ τους) τμήματα της μεταβάσεως και της κατακλείδας της εκθέσεως κάνει επίσης ο Saam (ό.π., σ. 65), παρ’ ότι βέβαια δεν ξεχωρίζει την τελευταία από το πεντάμετρο συνδεδετικό πέραςμα προς την δεύτερη ενότητα. Ο Weising (ό.π., σ. 184), εξ άλλου, πέραν της υπόδειξης του συνδεδετικού περάσματος, κάνει παραδόξως λόγο και για μοτιβική συγγένεια μεταξύ των δύο βασικών θεμάτων, η οποία πάντως δεν είναι καθόλου προφανής (πέραν ίσως ορισμένων κοινών ρυθμικών μοτίβων).

άλλη πλευρά, η επανέκθεση στην Σι-ύφεση-μείζονα του πλαγίου θέματος στα μ. 107-121 είναι απαράλλακτη, ενώ και τα μ. 50-65 της κατακλείδας επανέρχονται στα μ. 122-137 με σχεδόν πλήρη ανακατανομή ρόλων αλλά μικρές περαιτέρω τροποποιήσεις. Η σημαντικότερη λοιπόν διαφοροποίηση της επανεκθέσεως προς την έκθεση έγκειται στην παρεμβολή ενός μικρού καταληκτικού τμήματος στα μ. 138-143, το οποίο συνίσταται σε ένα επαναλαμβανόμενο τρίμετρο που συνδυάζει την φιγούρα τριακοστών-δευτέρων με μια αμυδρή ανάμνηση των τριών πρώτων μέτρων του κυρίου θέματος. Παρ' όλα αυτά, η μετέπειτα επαναφορά και των μ. 66-69 στα μ. 144-147, με μια βραχύτατη αλλά απαραίτητη καταληκτική προέκταση στα μ. 148-149, ολοκληρώνει το μέρος δίχως επιπρόσθετη *coda*.¹³⁰⁷

Τα επτά αργά μέρη σε μορφές σονάτας κοντσέρτου της περιόδου 1781-1785 διαθέτουν αξιοθαύμαστη ποικιλία δομικών προτύπων. Δύο μόνο εξ αυτών ακολουθούν τον τριμερή τύπο σονάτας κοντσέρτου, με πρώτο το Andante σε Ρε-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Λα-μείζονα* KV 385p / 414,¹³⁰⁸ το οποίο γράφηκε στα τέλη του 1782. Το εναρκτήριο *ritornello* περιέχει τρία θεματικά στοιχεία: το οκτάμετρο κύριο θέμα, την ορχηστρική εκδοχή του πλαγίου θέματος (σε δομή προτάσεως, στα μ. 9-15) καθώς και το καταληκτικό υλικό των μ. 16-20.¹³⁰⁹ Στην σολιστική έκθεση το κύριο θέμα εκφέρεται από το πιάνο δίχως συνοδεία στα μ. 21-28 και με ελάχιστες παραλλαγές, οι οποίες αφήνουν αμετάβλητη την πρωτότυπη δομή του και την τελική μισή του πτώση.¹³¹⁰ Στα μ. 29-36 εμφανίζεται παρ' όλα αυτά μια νέα μεταβατική ιδέα σε δομή προτάσεως, που τίθεται εξ αρχής στην Λα-μείζονα και καταλήγει φυσιολογικά στην δεσπόζουσά της: περιέργως πάντως, αυτή η καλώς συγκροτημένη δομική μονάδα δεν επανεμφανίζεται σε κανένα άλλο σημείο στην πορεία του κομματιού, γεγονός που αίρει αναδρομικά την εντύπωση πλαγίου θέματος που θα μπορούσε να προκαλέσει εντός της εκθέσεως!¹³¹¹ Το πραγματικό πλάγιο θέμα στην Λα-μείζονα εισάγεται λοιπόν από το πιάνο στα μ. 37-50 και βασίζεται ως επί το πλείστον στην ελαφρώς παρηλλαγμένη ιδέα των μ. 9-15 (= μ. 37-43) που οδηγείται σε απατηλή πτώση στο μ. 44 και γι' αυτό ακολουθείται από ένα εξάμετρο πτωτικό πέρασμα προς την ορχηστρική επικύρωση (δεύτερο *ritornello*) της δευτερεύουσας τονικότητας στα μ. 51-56, η οποία διευρύνει ουσιαστικά το καταληκτικό υλικό του εναρκτήριου *ritornello* (πρβλ. τα μ. 51-52 και 53-54 με τα 16-17 καθώς και τα μ. 55-56 με τα 18-19).¹³¹² Η τελική πάντως πτώση στο μ. 57 πραγματώνεται με μια απότομη αλλαγή τρόπου και με την άμεση επανεμφάνιση του πιάνου που σηματοδοτεί την έναρξη της κεντρικής επεξεργασίας. Στα μ. 57-58, συγκεκριμένως, το πιάνο επαναλαμβάνει με την αντίστροφη φορά τα ορχηστρικά μ. 56 και 55 στην λα-ελάσσονα και εξελίσσει από αυτά μια

¹³⁰⁷ Σε αντίθεση με την ορθή κατανομή των δομικών μελών της εκθέσεως, ο εσωτερικός διαχωρισμός που προτείνει ο Saam (ό.π., σ. 65) για την επανέκθεση βρίθει οφθαλμοφανών σφαλμάτων: δεν υπάρχει κανένας λόγος για να συμπεριληφθούν τα μ. 94-99 στο κύριο θέμα και τα υπόλοιπα μ. 100-106 της μεταβάσεως να εκληφθούν ως "επεισόδιο", ούτε φυσικά το πλάγιο θέμα διακόπτεται στο μ. 118, με συνέπεια τα μ. 119-121 να ενσωματώνονται δήθεν στην κατακλείδα.

¹³⁰⁸ Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 140-143· Tischler, ό.π., σ. 47· Weising, ό.π., σ. 122 και 161· Brück, ό.π., σ. 24· James Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«? Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s", στο: Neal Zaslaw (επιμ.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, The University of Michigan Press, Michigan 1996, σ. 113· David Grayson, *Mozart: Piano Concertos No. 20 in D minor, K. 466, and No. 21 in C major, K. 467*, Cambridge University Press (Cambridge Music Handbooks), Cambridge 1998, σ. 64· Berger, ό.π., σ. 119 και 137. Ο χαρακτηρισμός "μορφή διμερούς στροφικής άριας" εκ μέρους του Hutchings (ό.π., σ. 48) μπορεί εδώ να παρακαμφθεί ως τελειώς αδιάφορος.

¹³⁰⁹ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 47), Weising (ό.π., σ. 122 και 137), Brück (ό.π., σ. 24-25) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 140), Grayson (ό.π., σ. 64)· ο Hutchings (ό.π., σ. 132), τουναντίον, δεν διακρίνει το κύριο από το πλάγιο θέμα και ο Berger (ό.π., σ. 135) το πλάγιο από το καταληκτικό.

¹³¹⁰ Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 140· Tischler, ό.π., σ. 47· Weising, ό.π., σ. 122 και 137· Grayson, ό.π., σ. 64· Berger, ό.π., σ. 124.

¹³¹¹ Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 140· Tischler, ό.π., σ. 47· Weising, ό.π., σ. 122, 138 και 142· Grayson, ό.π., σ. 64.

¹³¹² Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 47), Weising (ό.π., σ. 122, 138 και 140), Brück (ό.π., σ. 25) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 140), Grayson (ό.π., σ. 64) και Berger (ό.π., σ. 124).

πεντάμετρη φράση προσθέτοντας το τρίμετρο 59-61 που στρέφεται προς την μι-ελάσσονα. Η παρέμβαση της ορχήστρας στο μ. 62, εκ νέου με το καταληκτικό μοτίβο του μ. 56, δίνει στην συνέχεια την ευκαιρία στο πιάνο να παραλλάξει εν είδει αλυσίδος τα μ. 59-61 στα μ. 63-65 και να οδηγήσει σε τέλεια πτώση στην σχετική μι-ελάσσονα: ένας τρίτος κρίκος στην ελεύθερη αυτή αλυσιδοποίηση φαίνεται μάλιστα να προστίθεται με την νέα παρεμβολή της ορχήστρας στο μ. 66 (= μ. 56 και 62), ωστόσο η ακόλουθη σολιστική ανάπτυξη του καταληκτικού υλικού στα μ. 67-70 κατευθύνεται πλέον προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία και ενισχύεται – στο περιβάλλον του ελάσσονος τρόπου – από την επανενεργοποίηση της ορχήστρας στα μ. 71-72 (με ανάπλαση του γνωστού καταληκτικού μοτίβου) που προετοιμάζει ένα αυτοσχεδιαστικό πέρασμα του σολίστα προς την *επανάκθεση* (μ. 73).¹³¹³ Η τρίτη αυτή σολιστική ενότητα αρκείται πάντως στην αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 74-81 (πρβλ. μ. 21-28) καθώς και στην επουσιωδώς παρηλλαγμένη μεταφορά του πλαγίου θέματος στην Ρε-μείζονα στα μ. 82-95 (πρβλ. μ. 37-50).¹³¹⁴ Έτσι, στα μ. 96-98 το καταληκτικό *ritornello* προετοιμάζει κατ' αρχάς την σολιστική καντέντσα με υλικό από το αμέσως προηγούμενο πλάγιο θέμα (πρβλ. ιδίως μ. 90-91 και 94)¹³¹⁵ και κατόπιν τούτου επαναφέρει την κατακλείδα της *εκθέσεως* με περιορισμένες τροποποιήσεις στα μ. 99-104 (πρβλ. μ. 51-56), προσθέτοντας – όπως είναι φυσικό – και το τελικό μ. 20 του εναρκτήριου *ritornello* στο μ. 105.¹³¹⁶

Το δεύτερο δείγμα αργού μέρους σε τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου αφορά στο Andante σε Ντο-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Σολ-μείζονα* KV 453 του έτους 1784 και είναι αρκετά πολυπλοκότερο του προηγούμενου.¹³¹⁷ Το κύριο θέμα συνίσταται σε μια πεντάμετρη φράση που καταλήγει σε μισή πτώση-τομή και παρουσιάζεται για πρώτη φορά από το σώμα των εγχόρδων στα μ. 1-5 του εναρκτήριου *ritornello*.¹³¹⁸ Στην εξέλιξη του μέρους ωστόσο, ο ημιτελής χαρακτήρας του κυρίου θέματος ανάγεται σε κεντρικό δομικό πρόβλημα που επιζητά συνεχώς μια ικανοποιητική λύση.¹³¹⁹ αυτή πάντως σίγουρα δεν είναι η μικρή μελωδική ιδέα που εκτίθεται από το όμποε και το φλάουτο στα μ. 6-9α του *ritornello*, αν λάβουμε υπ' όψιν μας και το γεγονός ότι η συγκεκριμένη ιδέα ουδέποτε επανεμφανίζεται

¹³¹³ Για την οργάνωση της *επεξεργασίας* συνολικά και την εξάρτησή της από το ύστατο μοτίβο της καταληκτικής ιδέας, πρβλ. επίσης Girdlestone (ό.π., σ. 142), Tischler (ό.π., σ. 47), Weising (ό.π., σ. 122 και 141) και εν μέρει Hutchings (ό.π., σ. 132), Brück (ό.π., σ. 25) και Grayson (ό.π., σ. 64).

¹³¹⁴ Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 143· Tischler, ό.π., σ. 47· Weising, ό.π., σ. 122, 141 και 142· Grayson, ό.π., σ. 64· Berger, ό.π., σ. 124.

¹³¹⁵ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 47), Weising (ό.π., σ. 122 και 143) και Grayson (ό.π., σ. 64).

¹³¹⁶ Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 47· Weising, ό.π., σ. 122 και 143· Brück, ό.π., σ. 25· Grayson, ό.π., σ. 64.

¹³¹⁷ Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 75· Weising, ό.π., σ. 128· Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 254-256· Elaine Rochelle Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony, No. 41 in C major, K. 551*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1993, σ. 60· Levin, "Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 368-370· Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?...", ό.π., σ. 113· Carl Schachter, "Idiosyncratic Features of Three Mozart Slow Movements: The Piano Concertos K. 449, K. 453, and K. 467", στο: Neal Zaslaw (επιμ.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, The University of Michigan Press, Michigan 1996, σ. 316· Berger, ό.π., σ. 119 και 137. Από την άλλη πλευρά εντυπωσιάζει η επιφυλακτικότητα του Girdlestone (ό.π., σ. 247 κ.εξ.) και ιδίως της Brück (ό.π., σ. 45 κ.εξ.) να κατονομάζουν το συγκεκριμένο μακροδομικό πρότυπο, παρ' ότι οι αναλύσεις τους το σκιαγραφούν με αρκετή ακρίβεια. Υπάρχει επίσης η αφελής προσέγγιση του Hutchings, ο οποίος ενώ αρχικά επικαλείται μια "μορφή στροφικής άριας" (ό.π., σ. 48) και κατόπιν δίνει ένα τελείως αφαιρετικό διάγραμμα για την συνολική μορφή (ό.π., σ. 179), τελικά παραδέχεται ότι το αργό αυτό μέρος θα μπορούσε να ερμηνευθεί και ως τριμερής μορφή σονάτας, έστω και με σημαντικά τροποποιημένη *επανάκθεση* (ό.π., σ. 180).

¹³¹⁸ Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 75· Weising, ό.π., σ. 128 και 137· Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 254· Brück, ό.π., σ. 52.

¹³¹⁹ Πρβλ. ιδίως Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony...*, ό.π., σ. 60), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 368), Schachter (ό.π., σ. 322), Berger (ό.π., σ. 125), αλλά και Girdlestone (ό.π., σ. 247), ο οποίος μάλιστα παρατηρεί επιπλέον ότι το αρχικό αυτό θέμα κυριαρχεί σε ολόκληρο το μέρος, χωρίς ωστόσο να λειτουργεί όπως η επωδός ενός ρόντο· παρόμοιες αναφορές στην συνθετική αρχή του ρόντο γίνονται επίσης από τον Weising (ό.π., σ. 140 και 162).

στην περαιτέρω πορεία του Andante.¹³²⁰ Παρά την θνησιγενή φύση της, εντούτοις, η ίδια επιτυγχάνει τουλάχιστον στο πλαίσιο του εναρκτήριου ritornello να οδηγήσει πολύ ομαλά στην κατ' εξοχήν πλάγια θεματική ιδέα των μ. 9b-11 που εξελίσσεται περαιτέρω από τα ξύλινα πνευστά στα μ. 12-18 και οδηγεί σε μια δεύτερη πλάγια ιδέα στα μ. 19-24, η οποία χαρακτηρίζεται από έντονες δυναμικές-ηχοχρωματικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα στην πλήρη ορχήστρα και σε μέλη της ομάδας των ξύλινων πνευστών.¹³²¹ Μια εκφραστική καταληκτική ιδέα (με αναφορές στον ελάχιστο τρόπο) ολοκληρώνει τελικά το ritornello αυτό στα μ. 25-29.¹³²² Η σολιστική έκθεση, κατόπιν, ανοίγει με την πιανιστική αναγωγή του πεντάμετρου κυρίου θέματος στα μ. 30-34.¹³²³ Τώρα όμως, στα μ. 35-42a εισάγεται απ' ευθείας στην ελάχιστο δεσπίζουσα μια νέα μεταβατική ιδέα, ο θρηνητικός χαρακτήρας της οποίας έρχεται σε απόλυτη ρήξη με το κύριο θέμα.¹³²⁴ Παρ' όλα αυτά, η κατευναστική επέμβαση των ξύλινων πνευστών με τον "πυρήνα" της πρώτης πλάγιας ιδέας σε μεταφορά στην Σολ-μείζονα στα μ. 42b-46a (όπου στον κανόνα μεταξύ φαγγόττου και όμποε των μ. 9b-12a προστίθεται πλέον και το φλάουτο) μεταβάλλει άρδην την ατμόσφαιρα και επιτρέπει στο πιάνο να αναπτύξει με εντελώς καινοφανή τρόπο το θεματικό αυτό υλικό στα μ. 46-49, αλλά και να προσθέσει ακολούθως ένα δεξιοτεχνικό πτωτικό πέρασμα στα μ. 50-53.¹³²⁵ Η ορχηστρική επανεμφάνιση της καταληκτικής ιδέας στα μ. 54-55 (= μ. 25-26) ανοίγει τυπικά το δεύτερο ritornello που λειτουργεί ως κατακλείδα της *εκθέσεως*: εντούτοις, το ακόλουθο δίμετρο 27-28 μεταφέρεται στα μ. 56-57 με την σύμπραξη του πιάνου, το οποίο στην συνέχεια διευρύνει αναπάντεχα το δομικό αυτό τμήμα στα μ. 58-63 με νέα σολιστικά περάσματα αλλά και ερχόμενο σε διάλογο με τα πνευστά (στα μ. 59-61).¹³²⁶

Η τρίτη κατά σειρά παράθεση του κυρίου θέματος λαμβάνει χώραν στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 64-68 και εκφέρεται αποκλειστικά από τα ξύλινα πνευστά. Η χειρονομία αυτή παραπέμπει κατ' αρχάς στο παρελθόν, καθ' ότι η παράθεση αυτή ανοίγει την ενότητα της *επεξεργασίας*¹³²⁷ και άρα κάλλιστα θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως η

¹³²⁰ Πρβλ. εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 247), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 254) και Brück (ό.π., σ. 52).

¹³²¹ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Tischler (ό.π., σ. 75), παρ' ότι εκλαμβάνει περισσότερο ως καταληκτικό θεματικό στοιχείο την δεύτερη πλάγια ιδέα των μ. 19-24. Ο Weising (ό.π., σ. 128 και 137), από την άλλη πλευρά, ερμηνεύει την ιδέα των μ. 6-9a ως μεταβατική, τα μ. 9b-18 ως πλάγιο θέμα και τα μ. 19-24 ως (πλεονάζον) "δευτερεύον θέμα": τόσο όμως η τονική σταθερότητα της πρώτης εξ αυτών, όσο και ο ρόλος που ανατίθεται τελικά στην τρίτη, καθιστούν ιδιαίτερος προβληματικούς τους χαρακτηρισμούς που προτείνει ο Weising.

¹³²² Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 75) και Weising (ό.π., σ. 128 και 137): οι Hutchings (ό.π., σ. 180) και Schachter (ό.π., σ. 322), εξ άλλου, επισημαίνουν με έμφαση την χρωματικότητα της γραφής του καταληκτικού αυτού στοιχείου του εναρκτήριου ritornello.

¹³²³ Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 247· Tischler, ό.π., σ. 75· Weising, ό.π., σ. 128 και 137· Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 254· Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony...*, ό.π., σ. 60· Brück, ό.π., σ. 52 και 65· Levin, "Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 369· Schachter, ό.π., σ. 316 και 322· Berger, ό.π., σ. 125.

¹³²⁴ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 75), Weising (ό.π., σ. 128 και 138), Brück (ό.π., σ. 52 και 66) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 250), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 254), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 369), Schachter (ό.π., σ. 323).

¹³²⁵ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 75), Weising (ό.π., σ. 128 και 139) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 250).

¹³²⁶ Πρβλ. εν μέρει Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 256. Ο Girdlestone (ό.π., σ. 250) χαρακτηρίζει τουλάχιστον τα δεξιοτεχνικά σολιστικά περάσματα ως "codetta", δηλαδή με έναν όρο που αντιστοιχεί στην κατακλείδα της *εκθέσεως*. Ο Tischler (ό.π., σ. 75), εξ άλλου, υποδεικνύει εμμέσως την λειτουργική ενότητα των μ. 54-63, την οποία επιβεβαιώνει περαιτέρω ο Weising (ό.π., σ. 128 και 139), ορίζοντάς την μάλιστα σαφέστατα ως κατακλείδα της πρώτης μακροδομικής ενότητας – αλλά "σολιστική", με σύντομη "ορχηστρική παρεμβολή" στην έναρξή της, και όχι ως ritornello (ό.π., σ. 162)!

¹³²⁷ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 75), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 254), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony...*, ό.π., σ. 60), Brück (ό.π., σ. 52 και 53), Schachter (ό.π., σ. 316 και 323) και Berger (ό.π., σ. 125). Ο Weising (ό.π., σ. 128, 140 και 162), τουναντίον, ενώ προσδιορίζει τα μ. 64-68 ως ενδιάμεσο ritornello και επιπλέον επισημαίνει την δυνατότητα ερμηνείας τους ως ενάρξεως της *επεξεργασίας* κατά την παλαιότερη πρακτική, τελικά προτιμά να τα αντιμετωπίσει ως ορχηστρική κατακλείδα της *εκθέσεως*. Ο Girdlestone (ό.π., σ. 250), τέλος, δεν προτείνει καμία ερμηνεία για την τρίτη αυτή εμφάνιση της αρχικής θεματικής ιδέας, την οποία απλώς περιγράφει.

κατάληξη ενός ευρύτερου ενδιάμεσου ritornello (μ. 54-68), στο οποίο εν τω μεταξύ έχει ενσωματωθεί και ένα σολιστικό πέρασμα (στα μ. 58-63): πέραν τούτου όμως, είναι βέβαιο ότι ακολουθεί τις επιταγές μιας εξατομικευμένης συνθετικής λογικής, σύμφωνα με την οποία στο κομμάτι αυτό κάθε μακροδομική ενότητα ξεκινά με το “ερώτημα” που θέτει η ανοικτή αρμονική δομή του κυρίου θέματος.¹³²⁸ Εν προκειμένω λοιπόν, η απαντητική πιανιστική φράση σε ρε-ελάσσονα των μ. 69-73 θυμίζει αρκετά εκείνη της *εκθέσεως*, πρωτίστως μάλιστα σε αρμονικό και υφολογικό επίπεδο.¹³²⁹ Μια άμεση μοτιβική αναφορά στο υλικό του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως*, ωστόσο, εμφανίζεται μόλις στο μ. 74 στα ξύλινα πνευστά, τα οποία στην συνέχεια εναλλάσσονται ανά μέτρο με ολοένα και πιο δεξιοτεχνικές πιανιστικές φιογούρες, ακολουθώντας εν είδει αλυσίδος στα μ. 74-81 μια ξέφρενη μετατροπική πορεία που τελικά με την σολιστική προέκταση των μ. 82-86 καταλήγει στο “πουθενά”: στην δεσπόζουσα της απομεμακρυσμένης ντο-δίεση-ελάσσονος!¹³³⁰ Στο σημείο αυτό το πιάνο – έχοντας ουσιαστικά οδηγηθεί σε αδιέξοδο – σταματά τον μονόλογό του και η ορχήστρα αναλαμβάνει μέσα σε τέσσερα μόλις μέτρα να δημιουργήσει ένα εκπληκτικό από αρμονικής πλευράς συνδυαστικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*, με ουδέτερο θεματικό υλικό και σταδιακή ενίσχυση του δυναμικού επιπέδου από pianissimo σε forte: η συγχορδία της Σολ-δίεση-μείζονος (μ. 86) μεταβάλλεται αρχικά σε σολ-δίεση-ελάσσονα (στο μ. 87) και διατηρώντας δύο κοινούς φθόγγους συνδέεται άμεσα με την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της λα-ελάσσονος (στο μ. 88), η οποία κατόπιν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο οδηγεί στην δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής Ντο-μείζονος (στο μ. 89).¹³³¹

Ως εκ τούτου, η *επανεκθεση* ξεκινά κανονικά στα μ. 90-94 με την πιανιστική αναγωγή του κυρίου θέματος ελαφρώς καλλωπισμένη (πρβλ. μ. 30-34), σε απάντηση της οποίας εμφανίζεται στα μ. 95-102a ένα παράλλαγμα της μεταβατικής ιδέας της *εκθέσεως*, το οποίο εκκινεί πλέον από την Μι-ύφεση-μείζονα (την σχετική της ομώνυμης ελάσσονος) και τελικά καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, προκειμένου να ακολουθήσει το πλάγιο θεματικό υλικό.¹³³² Ποιό “πλάγιο θεματικό υλικό”, ωστόσο, και σε ποιά εκδοχή; Δίότι στην *έκθεση*, όπως ήδη έχει διαπιστωθεί, μετά τον “πυρήνα” της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας ο σολίστ αγνοεί επιδεικτικά το διαθέσιμο ορχηστρικό υλικό και εισάγει νέα εν πολλοίς μοτιβικά περιεχόμενα. Στην *επανεκθεση* λοιπόν, καθίσταται φανερό ότι η ορχήστρα επιβάλλει πλέον την δική της βούληση επί του σολίστα, ο οποίος μετατρέπεται σχεδόν σε υποχείριό της: κατ' αρχάς, η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα επανεκτίθεται στην Ντο-μείζονα στην πρωτότυπη εκδοχή της ως επί το πλείστον (πρβλ. τα μ. 102b-107 με τα 9b-14) ενσωματώνοντας και το πιάνο, που στα μ. 108-110 προεκτείνει εν συντομία το “ορχηστρικό” υλικό προς αντικατάστασιν των παρεμφερών μ. 15-18: στην συνέχεια δε, κάνει την επανεμφάνισή της η (τελείως παραγκωνισμένη από την σολιστική *έκθεση*) δεύτερη πλάγια ιδέα του εναρκτήριου ritornello, εν είδει ορχηστρικής παρεμβολής στα μ. 111-113 (= μ. 19-21) και ιδιαίτερα διευρυμένη κατά την επανάληψή της στα μ. 114-119 εξαιτίας της νέας παρεμβάσεως του πιανίστα (πρβλ. μ. 114-

¹³²⁸ Πρβλ. Schachter, ό.π., σ. 322.

¹³²⁹ Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 75. Για τον Girdlestone (ό.π., σ. 250), αντιθέτως, η απάντηση του πιάνου συνιστά ένα νέο θέμα εν είδει “ιντερλουδίου” (καθ' ότι ο ίδιος δεν αντιλαμβάνεται την μεσαιά ενότητα ως *επεξεργασία* σονάτας), ενώ και ο Weising (ό.π., σ. 128 και 141) θεωρεί παρομοίως ότι η κεντρική ενότητα της *επεξεργασίας* συνίσταται αποκλειστικά σε νέες θεματικές ιδέες. Μία ακόμη – αρκετά παράδοξη κατά την γνώμη μου – άποψη επί του προκειμένου ζητήματος εκφράζεται, τέλος, από την Brück (ό.π., σ. 52), η οποία ανάγει την θεματική ιδέα των μ. 69 κ.εξ. στην καταληκτική ιδέα των μ. 25-29.

¹³³⁰ Πρβλ. εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 250), Tischler (ό.π., σ. 75), Weising (ό.π., σ. 128 και 141), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 254), Levin (“Mozart's Keyboard Concertos”, ό.π., σ. 370) και Schachter (ό.π., σ. 323-324).

¹³³¹ Πρβλ. Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 254-255), Schachter (ό.π., σ. 325) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 128 και 141), Levin (“Mozart's Keyboard Concertos”, ό.π., σ. 370).

¹³³² Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 250· Tischler, ό.π., σ. 75· Weising, ό.π., σ. 128, 141 και 142· Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 255-256· Sisman, *Mozart: The “Jupiter” Symphony...*, ό.π., σ. 60· Brück, ό.π., σ. 52 και 53· Levin, “Mozart's Keyboard Concertos”, ό.π., σ. 369· Schachter, ό.π., σ. 322 και 326· Berger, ό.π., σ. 125.

115 με 22-23 και μ. 116-119 με 24).¹³³³ Εδώ ολοκληρώνεται ουσιαστικά η ενότητα της επανεκθέσεως, αφού στα μ. 120-122 η ορχήστρα προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα με μια χρωματική φιγούρα που προέρχεται από το ενσωματωμένο στο ενδιαμέσο ritornello σολιστικό πέρασμα (πρβλ. ιδίως μ. 120 με 59).¹³³⁴ Το μεγαλύτερο τμήμα του καταληκτικού ritornello ακολουθεί πάντως μετά την καντέντσα και ανοίγει με την πέμπτη και τελευταία παράθεση του κυρίου θέματος από τα πνευστά (κατ' αναλογία δηλαδή με την έναρξη της επεξεργασίας): εντούτοις, η παράθεση αυτή διαφέρει σημαντικά από τις προηγούμενες, καθ' ότι το μέχρι τούδε "αναπάντητο ερώτημα" εδώ βρίσκει επιτέλους την δέουσα "απάντησή" του:¹³³⁵ η αρχική πεντάμετρη φράση στα μ. 123-127, πέραν του ότι εμπλουτίζεται αρμονικά (η διατονική κατιούσα κίνηση της γραμμής του μπάσσου τώρα καθίσταται χρωματική) και αποκτά ακόμη μεγαλύτερη εκφραστικότητα με την στροφή της προς την ομώνυμη ελάσσονα στα μ. 125-126, δεν σταματά πλέον στην δεσπόζουσα, αλλά κινείται προς την υποδεσπόζουσα (στα μ. 126-127) και συνδέεται με το επικαλυπτόμενο τρίμετρο 127-129, στο οποίο το πιάνο προσφέρει για πρώτη φορά μια ομαλή πτωτική εξέλιξη στην αρχική θεματική ιδέα του κομματιού!¹³³⁶ Μετά την επίλυση του δομικού αυτού προβλήματος, δεν απομένει λοιπόν τίποτε άλλο στο αργό αυτό μέρος από το να ολοκληρωθεί γαλήνια με μια ελαφρώς διευρυμένη επαναφορά της καταληκτικής ιδέας του εναρκτήριου ritornello στα μ. 130-135 (πρβλ. μ. 130-133 με 25-28 και μ. 135 με 29· το μ. 134, αντιθέτως, είναι εμβόλιμο), από την οποία βεβαίως ο σολίστας δεν μπορεί πλέον να απουσιάζει.¹³³⁷ Κατά συνέπειαν, η ενσωμάτωση του πιάνου τόσο στο ενδιαμέσο όσο και στο καταληκτικό ritornello αίρει ουσιαστικά την παραδοσιακή αντιπαράθεση του σολίστα προς την υπόλοιπη ορχήστρα.¹³³⁸ Παράλληλα όμως, στο μέρος αυτό υφίσταται και μία ακόμη πιο σημαντική, δομικής φύσεως μεταβολή σε σχέση με το παρελθόν: το ύστερο τμήμα του καταληκτικού ritornello (μ. 123-135), επιλύοντας το πρόβλημα που είχε τεθεί ήδη από το εναρκτήριο ritornello με την δομή του κυρίου θέματος (και το οποίο οξύνθηκε δραματικά από τις "ανεπιτυχείς" σχετικές απόπειρες στις ενάρξεις των τριών σολιστικών ενοτήτων), δεν συνιστά πλέον μονάχα την κατακλείδα της επανεκθέσεως αλλά – πολύ περισσότερο – την *coda* ολόκληρου του ρηξικέλευθου αυτού αργού μέρους.¹³³⁹

Η μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία, από την άλλη πλευρά, βρίσκει τρεις πραγματώσεις την ίδια περίοδο στο έργο του Mozart, με πρώτη εξ αυτών την περίπτωση του Larghetto σε Σι-ύφεση-μείζονα του κοντσέρτου για πιάνο σε Φα-μείζονα KV 387a / 413 που γράφηκε μεταξύ των ετών 1782 και 1783.¹³⁴⁰ Το εναρκτήριο ritornello περιλαμβάνει μόνο

¹³³³ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 75), Weising (ό.π., σ. 128 και 142-143), Brück (ό.π., σ. 46) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 250), Schachter (ό.π., σ. 316 και 326).

¹³³⁴ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 128 – εν αντιθέσει προς την σ. 143, όπου αναφέρει ότι η προετοιμασία της καντέντσας είναι θεματικός ελεύθερος, ταυτιζόμενος δηλαδή με την άποψη των Tischler (ό.π., σ. 75) και Brück (ό.π., σ. 46). Εξ άλλου, η συγκεκριμένη προαναγγελία αυτοσχέδιας σολιστικής καντέντσας είναι – όπως σημειώνουν οι Brück (ό.π., σ. 45), Grayson (ό.π., σ. 65) και Roeder (ό.π., σ. 149) – η τελευταία χρονολογικά που περιλαμβάνεται σε αργό μέρος του Mozart (ανεξαρτήτως δομικού τύπου).

¹³³⁵ Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 251· Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 256· Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony...*, ό.π., σ. 60· Brück, ό.π., σ. 46· Levin, "Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 369· Schachter, ό.π., σ. 322· Berger, ό.π., σ. 125.

¹³³⁶ Πρβλ. πρωτίστως Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 254) και Brück (ό.π., σ. 45 και 46) και δευτερευόντως Tischler (ό.π., σ. 75), Weising (ό.π., σ. 128, 143 και 162), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony...*, ό.π., σ. 60), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 370) και Berger (ό.π., σ. 125).

¹³³⁷ Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 75· Weising, ό.π., σ. 128 και 143· Brück, ό.π., σ. 45, 46, 47 και 50-51· Schachter, ό.π., σ. 326.

¹³³⁸ Πρβλ. εν μέρει Brück, ό.π., σ. 45.

¹³³⁹ Πρβλ. Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 256· Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony...*, ό.π., σ. 60· Schachter, ό.π., σ. 316, 322 και 326. "Coda", εξ άλλου, χαρακτηρίζει το τελικό αυτό τμήμα και ο Hutchings (ό.π., σ. 181), αν και η μαρτυρία του στερείται αξιοπιστίας, στον βαθμό που η συνολικότερη ερμηνευτική του προσέγγιση είναι τραγικά ασαφής.

¹³⁴⁰ Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 42· Weising, ό.π., σ. 123· Brück, ό.π., σ. 31· Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?...", ό.π., σ. 113. Η μακροδομική διμέρεια εντοπίζεται επίσης από τους Hutchings (ό.π., σ. 48) και

την ορχηστρική διατύπωση του κυρίου θέματος, σε δομή ανοικτής και ασύμμετρης προτάσεως (3 + 5 μέτρων): τουναντίον, η αρκετά τροποποιημένη σολιστική εκδοχή του ίδιου στην *έκθεση* (πρβλ. μ. 9-11 με 1-3 και μ. 12 με 5) εξομαλύνει ως έναν βαθμό την φραστική ασύμμετρία (3 + 3½ μέτρα) και οδηγείται σε διπλή πτωτική κατάληξη στην τονική, αφ' ενός μεν στο μ. 13 και αφ' ετέρου – κατόπιν παραλλαγής του μ. 12 στο μ. 14 – στο μ. 15, που μάλιστα επικυρώνεται και από μικρή ορχηστρική παρεμβολή (στο μ. 15b) με ένα σύντομο καταληκτικό μοτίβο.¹³⁴¹ Μια τρίτη παράθεση του αρχικού τριμέτρου στα μ. 16-18 στρέφεται έπειτα προς την σχετική σολ-ελάσσονα και με διαφορετική μελωδική εξέλιξη στα μ. 19-20 φθάνει τελικά σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 21a: ενώ όμως είναι σαφές ότι το τμήμα αυτό (μ. 16-21a) λειτουργεί ως μετάβαση, τα εποψιώδη θεματικά περιεχόμενα και η ελαφρώς ασταθής τονική βάση περί την Φα-μείζονα των ακόλουθων μ. 21b-26 εγείρουν σοβαρά ερωτηματικά ως προς την δυνατότητα ερμηνείας τους ως “πλαγίου θέματος” της *εκθέσεως*. Εντούτοις, άλλη επιλογή δεν υφίσταται, καθ' ότι στα μ. 27-34 κάνει την εμφάνισή του το ενδιάμεσο *ritornello* με λειτουργία συνδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση*: η τέλεια πτώση στην Φα-μείζονα μεθερμηνεύεται άμεσα σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και μια νέα ποικιλματική φιγούρα στα *έγχορδα* έρχεται σε διάλογο με ολοένα και πιο καλλωπισμένα σολιστικά περάσματα (στα ταυτόσημα τρίμετρα 27-29 και 30-32), έως ότου ο σολίστας ενωθεί με την υπόλοιπη ορχήστρα στα μ. 33-34.¹³⁴² Η επανεκθεση του κυρίου θέματος, που ακολουθεί στα μ. 35-41, βασίζεται μόνο στο πρότυπο της σολιστικής *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 9-15), αλλά αξιοποιεί κατά τρόπον θαυμαστό την αρχή της παραλλαγής, καθιστώντας σταδιακώς πλουσιότερη σε δεξιοτεχνικά περάσματα την πιανιστική γραφή μέχρι την τελική πτώση και την μικρή ορχηστρική παρεμβολή του μ. 41b.¹³⁴³ Στην συνέχεια, το τμήμα της μεταβάσεως διατηρεί την ίδια ακριβώς έκταση με το αντίστοιχο της *εκθέσεως* στα μ. 42-47a (πρβλ. μ. 16-21a), αλλά το υλικό του μεταπλάθεται σε σημαντικό βαθμό και μέσω της υποδεσπόζουσας και της σχετικής της καταλήγει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, γεγονός που επιτρέπει από εκεί και ύστερα την ελαφρώς διευρυμένη επαναφορά στην Σι-ύφεση-μείζονα των θεματικών περιεχομένων που συνιστούν όντως – παρά τις ήδη διατυπωθείσες επιφυλάξεις – το πλάγιο θέμα στα μ. 47b-53 (πρβλ. τα μ. 47b-50 με τα 21b-24 και τα μ. 51-53 με τα λιγότερο ανεπτυγμένα μ. 25-26).¹³⁴⁴ Η ελλειμματική πάντως φύση του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως* δεν έχει καθόλου διαφύγει της προσοχής του συνθέτη, όπως αποδεικνύει η πολύ σημαντική πρωτοβουλία του να προσθέσει μια δεύτερη πλάγια ιδέα στα μ. 54-60 (με πολλά επιπλέον σολιστικά δεξιοτεχνικά περάσματα και μια ακόμη πιο εντυπωσιακή τελική πτωτική διαδικασία), με την οποία αίρεται ουσιαστικά η αρχική ανισορροπία μεταξύ των δύο τμημάτων της *εκθέσεως* (όπου το κύριο θέμα και η αναγόμενη σε αυτό μετάβαση καταλαμβάνουν τα δύο τρίτα της συνολικής εκτάσεως), αφού η επέκταση του πλαγίου θέματος σε πλάγια θεματική ομάδα στην *επανεκθεση* επιφέρει σχεδόν απόλυτη ισορροπία ανάμεσα στα δύο μεγάλα τμήματα της δεύτερης αυτής σολιστικής ενότητας (12½

Girdlestone (ό.π., σ. 133), χωρίς όμως σαφείς αναφορές σε μορφή σονάτας. Ο Berger (ό.π., σ. 119), τέλος, αναφέρεται γενικόλογα σε μορφή σονάτας κοντσέρτου, αδιαφορώντας παντελώς για την έλλειψη κεντρικής ενότητας *επεξεργασίας*.

¹³⁴¹ Πρβλ. πρωτίστως Weising (ό.π., σ. 123, 137 και 138), Brück (ό.π., σ. 31-32 και 42), Berger (ό.π., σ. 127 και ιδίως 136) και μόνο εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 133). Οι Tischler (ό.π., σ. 42) και Webster (“Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 113), αντιθέτως, αμφισβητούν ανοικτά τον λειτουργικό ρόλο των μ. 1-8 ως εναρκτήριου *ritornello* και προτείνουν την θεώρηση των μ. 1-15 συνολικά ως κυρίου θέματος της *εκθέσεως* (πιθανότατα αντιλαμβανόμενοι μια ευρύτερη δομή περιόδου): η άποψη αυτή δεν αντέχει βεβαίως σε σοβαρή κριτική, αφού παραγνωρίζει ένα από τα συστατικά στοιχεία των μορφών κοντσέρτου του κλασικισμού.

¹³⁴² Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 123, 138, 139 και 161), Brück (ό.π., σ. 31 και 32) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 134) και Berger (ό.π., σ. 127). Ο Tischler (ό.π., σ. 42), αντιθέτως, υποστηρίζει ότι η μετάβαση εκτείνεται μέχρι το μ. 27a και εκλαμβάνει τα μ. 27b-34 ως πλάγιο θέμα της *εκθέσεως*!

¹³⁴³ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 42), Weising (ό.π., σ. 123, 141 και 142), Brück (ό.π., σ. 42) και Berger (ό.π., σ. 127).

¹³⁴⁴ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 123 και 142) και Berger (ό.π., σ. 127). Για τον Tischler (ό.π., σ. 42), αντιθέτως, τα μ. 42-53 συνιστούν μόνο την επαναφορά της μεταβάσεως της *εκθέσεως*.

έναντι 13½ μέτρων).¹³⁴⁵ Μετά την επίλυση, λοιπόν, του σημαντικού αυτού μακροδομικού συνθετικού προβλήματος, το καταληκτικό *ritornello* εισάγεται πλέον στα μ. 61-64 για την προετοιμασία της σολιστικής καντέντας, επί τη βάση του υλικού του ενδιάμεσου *ritornello* (πρβλ. μ. 61-62 με 27-28),¹³⁴⁶ και συνεχίζεται στα μ. 65-68 ως *coda* του μέρους, όπου η κεφαλή του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 65 με 1) εξελίσσεται για πρώτη φορά σε αρμονικώς ολοκληρωμένη δίμετρη φράση και προεκτείνεται στα μ. 67-68 με την ανάπτυξη του μοτίβου της ορχηστρικής παρεμβολής που επικύρωνε πτωτικά την κατάληξη του σολιστικού κυρίου θέματος στα μ. 15b και 41b.¹³⁴⁷ Σε αντίθεση πάντως με ό,τι συμβαίνει στο ενδιάμεσο *ritornello*, το σολιστικό όργανο δεν έχει την παραμικρή ανάμειξη στο καταληκτικό *ritornello*.

Το ίδιο δομικό πρότυπο ακολουθείται και στο *Andante* σε Φα-μείζονα του – γραμμένου επίσης στα 1782-1783 – *κοντσέρτου για πιάνο σε Ντο-μείζονα* KV 387b / 415.¹³⁴⁸ Εν προκειμένω όμως, το κύριο θέμα συνίσταται σε μια δεκαεξάμετρη περίοδο που παρουσιάζεται κατ’ αρχάς στο πλαίσιο του εναρκτήριου *ritornello*, με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 8) και την τονική (μ. 16), και έπειτα στην έναρξη της σολιστικής *εκθέσεως* (στα μ. 17-32), με επουσιώδεις τροποποιήσεις μέχρι το μ. 28 και ριζικότερες στο τελικό τετράμετρο 29-32, όπου διαμορφώνεται μια αρμονική στροφή προς την Ντο-μείζονα ελλείπει μεταβατικού τμήματος.¹³⁴⁹ Στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα εκτίθεται κατόπιν ένα πλάγιο θέμα σε δομή προτάσεως στα μ. 33-45 (πρβλ. τα μ. 37-39 με τα 41-43 και το καταληκτικό μ. 40 με τα αντίστοιχα μ. 44-45), από το συνοδευτικό υλικό του οποίου προέρχεται και το ακόλουθο συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* των μ. 46-50, το οποίο παράλληλα συνιστά το ενδιάμεσο *ritornello* του μέρους, παρά την αδιάλειπτη συμμετοχή και του πιάνου σε αυτό (η επανεμφάνιση των πνευστών που σιγούσαν καθ’ όλην την διάρκεια της σολιστικής *εκθέσεως* ενισχύει σημαντικά την θεώρηση του πενταμέτρου αυτού ως κατ’ αρχήν “ορχηστρικού”).¹³⁵⁰ Η επανεκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 51-66 συνδυάζει την σολιστική (πρβλ. μ. 51-58 με 17-24) και την ορχηστρική εκδοχή του (πρβλ. μ. 59-66 με 9-16), περιλαμβάνοντας μάλιστα πολλούς καλλωπισμούς και περάσματα στο μέρος του πιάνου καθώς και μια σχετικώς εκτενή ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 59-62.¹³⁵¹ Μετά την τέλεια πτώση στο μ. 66, εντούτοις, το πιάνο παρουσιάζει στην Φα-μείζονα μια νέα “πλάγια” θεματική ιδέα σε δομή προτάσεως στα μ. 66b-73 και προσθέτει ένα επίσης νέο πτωτικό πέρασμα στα μ. 74-78. Η αντικατάσταση του πρωτότυπου πλαγίου θεματικού υλικού στο σημείο αυτό δεν είναι εντούτοις ολική: στα μ. 70-73 τα έγχορδα συνοδεύουν την νέα

¹³⁴⁵ Πρβλ. πρωτίτως Berger (ό.π., σ. 127 και εν μέρει 135), Weising (ό.π., σ. 123 και 142) και με αρκετές επιφυλάξεις Tischler (ό.π., σ. 42).

¹³⁴⁶ Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 134), Weising (ό.π., σ. 123 και 143) και Brück (ό.π., σ. 34). Αντιθέτως, ο Tischler (ό.π., σ. 42) θεωρεί ότι στο σημείο αυτό επανεκτίθεται το “πλάγιο θέμα” της *εκθέσεως*, ακολουθώντας την καινούργια πλάγια θεματική ιδέα των μ. 54-60: εδώ λοιπόν, η εξ αρχής προβληματική ερμηνευτική του προσέγγιση φθάνει μοιραία σε πλήρες αδιέξοδο.

¹³⁴⁷ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 123 και 143) και Brück (ό.π., σ. 34), εν μέρει δε Tischler (ό.π., σ. 42) και Berger (ό.π., σ. 136).

¹³⁴⁸ Πρβλ. Tischler, ό.π., σ. 52· Weising, ό.π., σ. 126· Brück, ό.π., σ. 31· Webster, “Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 113· Peter Gülke, “»Spielend erfinden, erfindend spielen«: Versuch eines »anderen« Blicks auf Mozarts Klavierkonzerte”, στο: Axel Beer – Kristina Pfarr – Wolfgang Ruf (επιμ.), *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37), Tutzing 1997, Bd. 1, σ. 452· Berger, ό.π., σ. 119 και 132-133. Οι Hutchings (ό.π., σ. 48) και Girdlestone (ό.π., σ. 153), αντιθέτως, αντιμετωπίζουν την μορφή του αργού αυτού μέρους ως τριμερή ασματική με *coda*.

¹³⁴⁹ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 126, 137 και 138), Brück (ό.π., σ. 33 και 42), Gülke (ό.π., σ. 452) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 52) και Berger (ό.π., σ. 124), οι οποίοι ατυχώς δεν διακρίνουν το εναρκτήριο *ritornello* από την σολιστική *έκθεση*.

¹³⁵⁰ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 126 και 139), Brück (ό.π., σ. 31 και 33) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 52), Berger (ό.π., σ. 133).

¹³⁵¹ Πρβλ. ιδίως Brück (ό.π., σ. 34-35 και 42) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 52), Weising (ό.π., σ. 126 και 141), Gülke (ό.π., σ. 452) και Berger (ό.π., σ. 124).

πιανιστική ιδέα με το μοτίβο που τα ίδια είχαν εισαγάγει στα μ. 33 και 35, ενώ οι καταληκτικές χειρονομίες των μ. 79-80 είναι ταυτόσημες των μ. 44-45· με αυτές τις υπομνήσεις του πλαγίου θεματικού υλικού της *εκθέσεως* λοιπόν, η ριζική θεματική ανανέωση που επιχειρείται στο δεύτερο τμήμα της *επανεκθέσεως* αποδεικνύεται ότι δεν είναι τελείως αυθαίρετη, στον βαθμό που τεκμηριώνεται επαρκώς η λειτουργική αντιστοιχία των μ. 66b-80 προς τα μ. 33-45.¹³⁵² Το καταληκτικό *ritornello*, εξ άλλου, ξεκινά από τα μ. 81-85 μετασχηματίζοντας το υλικό του συνδετικού περάσματος για τις ανάγκες της προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας (πρβλ. μ. 81-83 με 46-48)¹³⁵³ και ολοκληρώνεται στα μ. 86-88, όπου διαμορφώνεται μια μικρή *coda* (χωρίς την σύμπραξη του σολιστικού οργάνου πλέον) με την ανάπτυξη της καταληκτικής χειρονομίας του εναρκτήριου *ritornello* (πρβλ. μ. 16).¹³⁵⁴

Το 1784 ο Mozart επανήλθε στην μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* για το Allegretto σε Ντο-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Φα-μείζονα* KV 459.¹³⁵⁵ Παραδόξως, το εναρκτήριο *ritornello* δεν περιλαμβάνει μονάχα το περιοδικό κύριο θέμα των μ. 1-10, αλλά και ένα δεύτερο εν είδει προτάσεως (στα μ. 11-20) που παρεκκλίνει προς το περιβάλλον της ομώνυμης ελάσσονος, ενώ όταν τελικά επανέρχεται στην Ντο-μείζονα ολοκληρώνεται με μια διπλή καταληκτική ανάμνηση του κυρίου θέματος στα μ. 21-25· εντούτοις, στις σολιστικές ενότητες που ακολουθούν, το κύριο θέμα δεν εμφανίζεται ποτέ πια στην (πλήρη) αρχική του μορφή και η θεματική ιδέα των μ. 11-20 λησμονείται παντελώς!¹³⁵⁶ Με την είσοδο λοιπόν του σολίστα στα μ. 26-30 παρατίθεται μόνο η πρώτη φράση του κυρίου θέματος (με κατάληξη στην δεσπόζουσα), διότι στην θέση της δεύτερης διαμορφώνεται ένα μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως*, όπου το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος αναπτύσσεται διαλογικά ανάμεσα στο πιάνο και σε ξύλινα πνευστά (μ. 31-34) και κατόπιν εξυφαίνεται ελεύθερα από το πιάνο με την συνοδεία των εγχόρδων (μ. 35-39), έως ότου καταλήξει στην διπλή δεσπόζουσα στα μ. 40-43.¹³⁵⁷ Στην τονικότητα της Σολ-μείζονος κάνει έπειτα την εμφάνισή της η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στα μ. 44-57: παρ' ότι εκκινεί και αυτή από το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος, εξελίσσει από αυτό μια νέα μελωδική γραμμή, την οποία μάλιστα μεταχειρίζεται υπό μορφήν δίφωνου κανόνος ανάμεσα στο φλάουτο και το πρώτο φαγγόττο (στα μ. 44-47) αλλά και στο δεξί και το αριστερό χέρι του πιάνου (στα μ. 48-51), πριν την ελεύθερη σολιστική πτωτική φράση των μ. 52-57.¹³⁵⁸ Η δεύτερη πλάγια ιδέα, αντιθέτως, τίθεται εξ ολοκλήρου στην σολ-ελάσσονα και βασίζεται σε δύο τετράμετρες φράσεις που παρουσιάζονται από το σύνολο των ξύλινων πνευστών (μ. 58-61 και 66-69) και επαναλαμβάνονται ή παραλλάσσονται από το πιάνο υπό την συνοδεία των

¹³⁵² Πρβλ. πρωτίστως Weising (ό.π., σ. 126, 142 και 161), Brück (ό.π., σ. 33 και ιδίως 35) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 52), Gülke (ό.π., σ. 452).

¹³⁵³ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 126 και 143), Brück (ό.π., σ. 33 και 34), Berger (ό.π., σ. 132-133) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 52).

¹³⁵⁴ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 52), Brück (ό.π., σ. 34) και εν μέρει Berger (ό.π., σ. 133)· ο Weising (ό.π., σ. 126 και 143), αντιθέτως, υποδεικνύει εσφαλμένα την εμβόλιμη ορχηστρική φιγούρα του μ. 32 ως μοτιβική αφετηρία της μικρής αυτής *coda*.

¹³⁵⁵ Πρβλ. Hutchings, ό.π., σ. 48 και ιδίως 198· Girdlestone, ό.π., σ. 289· Tischler, ό.π., σ. 84· Weising, ό.π., σ. 130· Flothuis, ό.π., σ. 35-36· Brück, ό.π., σ. 55· Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?...?", ό.π., σ. 113· Berger, ό.π., σ. 119 και 135.

¹³⁵⁶ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 130 και 137), Brück (ό.π., σ. 47-48 και 49) και εν μέρει Berger (ό.π., σ. 135). Από την πλευρά του, ο Girdlestone (ό.π., σ. 289) θεωρεί ότι το δεύτερο θέμα του εναρκτήριου *ritornello* προαναγγέλλει ως έναν βαθμό την δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα, αλλά δυστυχώς δεν αιτιολογεί την παρατήρησή του αυτή· επίσης, δεν διακρίνει ως κάτι διαφορετικό από το κύριο θέμα την κατάληξη των μ. 21-25. Αντιθέτως, ο Tischler (ό.π., σ. 84) εκλαμβάνει τα μ. 11-20 ως μεταβατικά (γεγονός όμως που συνιστά περισσότερο μια "λύση ανάγκης") και τα μ. 21-25 ως καταληκτικά, αν και παράγωγα του κυρίου θέματος.

¹³⁵⁷ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 84), Brück (ό.π., σ. 55 και 67), Berger (ό.π., σ. 127) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 289), Weising (ό.π., σ. 130, 137 και 138).

¹³⁵⁸ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 130 και 139), Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 372) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 289-290), Tischler (ό.π., σ. 84), Brück (ό.π., σ. 55) και Berger (ό.π., σ. 127).

εγχόρδων (μ. 62-65 και 70-73).¹³⁵⁹ Η σολιστική έκθεση ολοκληρώνεται πάντως στην Σολμείζονα με καταληκτικά πιανιστικά περάσματα που έρχονται σε διάλογο με τα πνευστά τόσο στα μ. 74-78 όσο και στα μ. 79-83, ενώ μια συντομότερη προέκταση στα μ. 84-85 λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση (το οποίο συνιστά μια απολύτως “σολιστική” υπόθεση).¹³⁶⁰ Ως εκ τούτου, η Ντο-μείζονα επανέρχεται από κοινού με την σολιστική πρώτη φράση του κυρίου θέματος στα μ. 86-90, σε μια παρηλλαγμένη και ηχοχρωματικά εμπλουτισμένη εκδοχή, και ακολουθείται από την μετάβαση στα μ. 91-102, όπου η αποκοπή του μ. 38 επιτρέπει την άμεση (αν και ελαφρώς παρηλλαγμένη) μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη των 39-43 στα αντίστοιχα μ. 98-102.¹³⁶¹ Κατόπιν, στα μ. 103-116 η πρώτη πλάγια ιδέα επανεκτίθεται στην Ντο-μείζονα χωρίς δομικές μεταβολές, αλλά με μια εντυπωσιακή ανάπτυξη του δίφωνου κανόνα των μ. 44-47 και 48-51 σε τετράφωνο (δεξί χέρι του πιάνου, πρώτο φαγγόττο, πρώτο όμποε και αριστερό χέρι του πιάνου) στα μ. 103-106 και σε επανάληψη στα μ. 107-110· η δεύτερη πλάγια ιδέα, τουναντίον, επανέρχεται σχεδόν απaráλλακτη στην ομώνυμη ελάσσονα στα μ. 117-132.¹³⁶² Δομική αλλοίωση πάντως επέρχεται μόνο στην κατακλείδα της επανεκθέσεως, καθ’ ότι η αυτούσια τονική επαναφορά των μ. 74-76 και 79-83 στα μ. 133-135 και 141-145, αντιστοίχως, περικλείει ένα ανάπτυγμα των πιανιστικών περασμάτων του διμέτρου 77-78 στο πεντάμετρο 136-140.¹³⁶³ Το (σχετικώς) αργό αυτό μέρος δεν περιλαμβάνει σολιστική καντέντσα, γεγονός που καθιστά περιττή πλέον και την τυπική προετοιμασία της· κατά συνέπειαν, το καταληκτικό *ritornello* που ακολουθεί στα μ. 146-159 επιτελεί μόνο τον ρόλο της *coda*, ξεκινώντας από μια παράθεση των καταληκτικών μ. 21-24 του εναρκτήριου *ritornello* στα μ. 146-149 υπό τύπον διαλόγου ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα, και καταλήγοντας σε έμμεσες αναφορές στην πρώτη πλάγια ιδέα (πρβλ. τις μιμητικές φιγούρες δεκάτων-έκτων των μ. 150-153 και 157-158 με τα μ. 46-47 και 50-51) αλλά και σε μια ύστατη υπόμνηση του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος από το πιάνο στο μ. 157.¹³⁶⁴

Αν ωστόσο στα προαναφερόμενα αργά μέρη κοντσέρτων τα δομικά πρότυπα ήταν κατά το μάλλον ή ήττον σαφή, σε δύο άλλες περιπτώσεις ο Mozart πειραματίζεται τόσο ριζοσπαστικά με τις δυνατότητες των μορφών σονάτας, ώστε τελικά καταλήγει σε ιδιότυπους μακροδομικούς σχεδιασμούς που είναι πλέον αδύνατον να ταξινομηθούν στις υφιστάμενες κατηγορίες. Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό στο *Andantino* σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 449 του έτους 1784. Το εναρκτήριο *ritornello* παρουσιάζει το κύριο θεματικό υλικό στην πληρέστερη δυνατή εκδοχή του: η πρώτη τετράμετρη φράση καταλήγει στην δεσπόζουσα και συνδέεται με μια εξάμετρη φράση στα μ. 5-10, η οποία στρέφεται προς την Φα-μείζονα και την παγιώνει με μια σαφέστατη τέλεια πτώση· στα μ. 11-14 όμως η αρχική Σι-ύφεση-μείζονα επανακτά την ισχύ της και τελικά επικυρώνεται σε ένα καταληκτικό περιοδικό οκτάμετρο (στα μ. 15-22), παρά την απατηλή πτώση των μ. 17-18.¹³⁶⁵ Στην σολιστική έκθεση,

¹³⁵⁹ Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 289 και 290), Tischler (ό.π., σ. 84), Weising (ό.π., σ. 130 και 139), Brück (ό.π., σ. 55) και Berger (ό.π., σ. 127).

¹³⁶⁰ Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 289 και ιδίως 290), Weising (ό.π., σ. 130 και ιδίως 139), Brück (ό.π., σ. 56) και Berger (ό.π., σ. 127)· ο Tischler (ό.π., σ. 84), αντιθέτως, εντάσσει και τα μ. 74-78 στην πλάγια θεματική ομάδα, περιορίζοντας συνεπώς την λειτουργία κατακλείδας-συνδετικού περάσματος στα μ. 79-85.

¹³⁶¹ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 84) και εν μέρει Girdlestone (290), Weising (ό.π., σ. 130, 141 και 142).

¹³⁶² Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 130 και 143) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 289 και 290), Tischler (ό.π., σ. 84), Levin (“Mozart’s Keyboard Concertos”, ό.π., σ. 372), Roeder (ό.π., σ. 149) και Berger (ό.π., σ. 127).

¹³⁶³ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 84) και εν μέρει Girdlestone (289 και 290), Berger (ό.π., σ. 127)· ο Weising (ό.π., σ. 130 και 143), αντιθέτως, θεωρεί εσφαλμένα ότι από το μ. 133 ξεκινά η *coda*.

¹³⁶⁴ Πρβλ. πρωτίστως Brück (ό.π., σ. 45 και 49-51), δευτερευόντως Girdlestone (ό.π., σ. 289 και 290) και εν μέρει Hutchings (ό.π., σ. 198), Weising (ό.π., σ. 130 και 143), Levin (“Mozart’s Keyboard Concertos”, ό.π., σ. 372) και Berger (ό.π., σ. 136). Ο Tischler (ό.π., σ. 84), εξ άλλου, περιλαμβάνει περιέργως και τα μ. 146-149 στην κατακλείδα της εκθέσεως, προσδιορίζοντας συνεπώς ως *coda* μόνο τα μ. 150-159.

¹³⁶⁵ Πρβλ. πρωτίστως Brück (ό.π., σ. 47-48 και 69), δευτερευόντως Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Schachter (ό.π., σ. 316), Berger (ό.π., σ. 135) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 185). Ο Tischler

αντιθέτως, το κύριο θέμα περιορίζεται σε μια καλλωπισμένη εκδοχή του αρχικού τετραμέτρου στα μ. 23-26 και σε μια απλουστευμένη πιανιστική αναγωγή των καταληκτικών μ. 19-22 στα μ. 27-30, τα οποία από κοινού διαμορφώνουν μια κλειστή οκτάμετρη περίοδο.¹³⁶⁶ Η περαιτέρω εξέλιξη ανατίθεται σε ένα νέο μεταβατικό θέμα στα μ. 31-40 εν είδει προτάσεως, που μέσω αναφορών στην σχετική και την υποδεσπόζουσα καταλήγει σε μια καλώς αρθρωμένη πτώση στην διπλή δεσπόζουσα· ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζουν οι σύντομες παρεμβολές της ορχήστρας με την καταληκτική χειρονομία του *ritornello* (μ. 22) τόσο στο τέλος του σολιστικού κυρίου θέματος (στο μ. 30) όσο και στην έναρξη της μεταβάσεως (στα μ. 32 και 34), προτού τα περάσματα του πιάνου υποχρεώσουν το σώμα των εγχόρδων σε καθαρά συνοδευτικό ρόλο.¹³⁶⁷ Ένα πλάγιο θέμα εισάγεται κατόπιν στην Φα-μείζονα στα μ. 41-48 εν είδει προτάσεως, η οποία ωστόσο στο δεύτερο ήμισυ της (μ. 45-48) παρεκκλίνει προς την ντο-ελάσσονα και τελικά οδηγείται σε ένα σύντομο συνδεδετικό πέρασμα (στα μ. 49-51) που κατευθύνεται προς την τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος, δηλαδή της διπλής υποδεσπόζουσας!¹³⁶⁸

Η ακόλουθη ορχηστρική παράθεση του εναρκτήριου τετραμέτρου του κυρίου θέματος στην Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 52-55 (δ δεύτερο *ritornello*) δίνει αρχικά την εντύπωση έναρξης μιας ενόθητος *επεξεργασίας*, αν και η αίσθηση αυτή σύντομα διαψεύδεται, όταν στα μ. 56-59 το πιάνο επανεισάγει το δεύτερο τετράμετρο του κυρίου θέματος της σολιστικής *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 27-30) και ακολούθως επανεμφανίζονται τόσο η μετάβαση των μ. 31-40 στα μ. 60-69 όσο και το πλάγιο θέμα των μ. 41-48 στα μ. 70-77 στην Μι-ύφεση-μείζονα.¹³⁶⁹ Κατά συνέπειαν, η δεύτερη σολιστική ενόθητα δεν μπορεί να εκληφθεί ως τίποτε διαφορετικό από μια επανάληψη της *εκθέσεως* σε διαφορετική τονική βάση (Λα-ύφεση-μείζονα προς Μι-ύφεση-μείζονα).¹³⁷⁰ Επιπροσθέτως, εντυπωσιάζει το γεγονός ότι το υλικό της *εκθέσεως* διατηρείται τελείως αμετάβλητο στα μ. 56-75 (= μ. 27-46) και μόνο στο τέλος του πλάγιου θέματος πραγματοποιείται μια τονική μετατόπιση (με εναρμόνια μέσα) από την σι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 74-75) στην σι-ελάσσονα (στα μ. 76-77 που αντιστοιχούν στα μ. 47-48), η οποία πάντως “διορθώνεται” άμεσα στο νέο συνδεδετικό πέρασμα των μ. 78-79 (που υποκαθιστά τα λειτουργικώς αντίστοιχα μ. 49-51, προκειμένου να οδηγήσει πίσω στην αρχική τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος).¹³⁷¹ Έτσι, στα μ. 80-83 το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος μπορεί να επανέλθει εκ νέου ως (τρίτο κατά σειρά) *ritornello*,

(ό.π., σ. 57), αντιθέτως, διακρίνει ήδη στο εναρκτήριο αυτό *ritornello* τρία διαφορετικά θέματα (μ. 1-10, 11-14 και 15-22)!

¹³⁶⁶ Πρβλ. εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 57), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Brück (ό.π., σ. 69), Schachter (ό.π., σ. 316) και Berger (ό.π., σ. 125).

¹³⁶⁷ Πρβλ. εν μέρει Berger, ό.π., σ. 125. Διαφωνώ πλήρως με την αναγωγή και την λειτουργική ταύτιση των μ. 31-40 με τα μ. 11-14 του *ritornello*, που υποστηρίζει αβασάνιστα ο Tischler (ό.π., σ. 57) και συμμερίζεται εν πολλοίς η Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107). Τελείως αδιάφορη, επίσης, είναι η ερμηνεία του Girdlestone (ό.π., σ. 185) για τα μ. 23-40 ως ενιαίου τμήματος “Α” (στο πλαίσιο μιας “πρώτης στροφής”), το οποίο μάλιστα υποτίθεται ότι είναι και “πλήρες”, σε αντιδιαστολή προς τα περιεχόμενα του εναρκτήριου *ritornello*.

¹³⁶⁸ Πρβλ. Brück (ό.π., σ. 69), Schachter (ό.π., σ. 316 και 318) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 185), Tischler (ό.π., σ. 57), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Levin (“Mozart’s Keyboard Concertos”, ό.π., σ. 364), Berger (ό.π., σ. 125 και 136) καθώς και James Hepokoski (“Back and Forth from *Egmont*: Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation”, *19th-Century Music* XXV/2-3, 2001-2002, σ. 149).

¹³⁶⁹ Πρβλ. ιδίως Brück (ό.π., σ. 53-54 και 69), Schachter (ό.π., σ. 316), Berger (ό.π., σ. 125) και δευτερευόντως Girdlestone (ό.π., σ. 185), Tischler (ό.π., σ. 57), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Levin (“Mozart’s Keyboard Concertos”, ό.π., σ. 364), Hepokoski (“Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 149).

¹³⁷⁰ Πρβλ. Rosen (*Der Klassische Stil*..., ό.π., σ. 249), Schachter (ό.π., σ. 316-317) και εν μέρει Brück (ό.π., σ. 53 και 69)· για τον Levin (“Mozart’s Keyboard Concertos”, ό.π., σ. 364), εξ άλλου, η δεύτερη σολιστική ενόθητα συνιστά περιέργως μια πρώτη *επανεκθεση*, παρά το γεγονός ότι ούτε το κύριο θέμα ούτε το πλάγιο επανέρχονται εδώ στην αρχική τονικότητα! Ο Tischler (ό.π., σ. 57), απεναντίας, αντιμετωπίζει τελείως εσφαλμένα την μεσαία αυτή ενόθητα ως *επεξεργασία*.

¹³⁷¹ Πρβλ. Rosen (*Der Klassische Stil*..., ό.π., σ. 249-250), Schachter (ό.π., σ. 317 και 320) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 186), Levin (“Mozart’s Keyboard Concertos”, ό.π., σ. 365).

διαμορφώνοντας μάλιστα μια “τριπλή επαναφορά” στην έναρξη της τρίτης σολιστικής ενότητας, η οποία όντως συνιστά την *επανεκθεση* του μέρους.¹³⁷² Καθώς όμως τα περιεχόμενα της *εκθέσεως* έχουν ήδη επαναληφθεί σχεδόν αυτούσια στην μεσαία σολιστική ενότητα (αν και κατά έναν τόνο χαμηλότερα), καθίσταται πλέον αναγκαία μια ουσιαστική θεματική ανανέωση στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας. Γι’ αυτό, η επανείσοδος του σολίστα στα μ. 84 και εξής δεν γίνεται με την καταληκτική φράση των μ. 27-30 / 56-59, αλλά με την δεύτερη εξάμετρη φράση του εναρκτήριου *ritornello*, η οποία εμπλουτίζεται με μελωδικούς καλλωπισμούς στα μ. 84-89, όπως και η ακόλουθη τρίτη φράση των μ. 11-14 που ακολουθεί στα μ. 90-93 με την υποστήριξη και των εγχόρδων.¹³⁷³ Στα μ. 94-97 δημιουργείται επιπλέον μια αξιοθαύμαστη διαπλοκή θεματικών ιδεών και λειτουργιών: η μελωδική γραμμή του πιάνου βασίζεται μεν στα μ. 15-18 του εναρκτήριου *ritornello*,¹³⁷⁴ τα οποία όμως παραλλάσσονται με μοτίβα και περάσματα που παραπέμπουν ευθέως στην μετάβαση της *εκθέσεως*, ενόσω μάλιστα η αλυσιδωτή αρμονική πορεία πεμπτών του τετραμέτρου αυτού καταλήγει σαφέστατα στην μισή πτώση του μ. 18· ως εκ τούτου, τα μ. 94-97, δίχως να είναι σε θέση να αποσπασθούν από το κύριο θέμα της *επανεκθέσεως*, ενσωματώνουν οπωσδήποτε και μια μεταβατική λειτουργία. Το κύριο όμως πρόβλημα που τέθηκε στην *έκθεση* – και επιζητά προφανώς κάποια λύση στην *επανεκθεση* – έχει να κάνει με την τονικά ασταθή δομή του πλαγίου θέματος· πράγματι, στο σημείο αυτό ο Mozart αντιμετωπίζει με έναν ιδιαίτερα εμπνευσμένο τρόπο το συγκεκριμένο πρόβλημα: ενώ λοιπόν το αρχικό τετράμετρο της προτάσεως (μ. 41-44 / 70-73) μεταφέρεται στα μ. 98-101 στην Σι-ύφεση-μείζονα με αλλαγή ρόλων ανάμεσα στο πιάνο και την ορχήστρα, η μετατροπική εξέλιξη του απαλείφεται σχεδόν εξ ολοκλήρου και αντικαθίσταται από μια νέα, μη-μετατροπική στα μ. 102-111, που εμπεριέχει σολιστικά περάσματα αλλά και ορχηστρικές αναφορές στο μοτιβικό υλικό της μεταβάσεως (πρβλ. ιδίως μ. 102 με 45 / 74, αλλά και μ. 103-106 με 31-32 κ.εξ.).¹³⁷⁵ Συνεπώς, δεν απομένει πλέον τίποτε άλλο από την προσθήκη μιας *coda*, για την οποία επιστρατεύεται το οκτάμετρο 15-22 του εναρκτήριου *ritornello* στο καταληκτικό *ritornello* των μ. 112-124, εν μέρει στην πρωτότυπη ορχηστρική εκδοχή του (μ. 112-115 = μ. 15-18), εν μέρει σε πιανιστική αναγωγή με ορχηστρική συνοδεία (πρβλ. μ. 116-118 με 19-21) και εν μέρει ως αφορμή για την ανάπτυξη “αποχαιρετιστήριων” χειρονομιών (επί τη βάση του μ. 22) ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα στα μ. 119-124.¹³⁷⁶

Συνοψίζοντας λοιπόν τα πορίσματα της παραπάνω διερεύνησης, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι στο αργό αυτό μέρος συνδυάζονται γνωρίσματα του τριμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου (τρεις σολιστικές ενότητες) και της μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* (αφού η δεύτερη σολιστική ενότητα συνιστά μια επανάληψη της *εκθέσεως* σε διαφορετική τονική βάση). Παράλληλα, το πρώτο και το τρίτο *ritornello* είναι συμβατά και με τους δύο αυτούς δομικούς τύπους, όμως το δεύτερο (που ανοίγει την μεσαία σολιστική ενότητα) θα μπορούσε μόνο υπό προϋποθέσεις να αναχθεί στον τριμερή τύπο και το τέταρτο

¹³⁷² Πρβλ. ιδίως Brück (ό.π., σ. 54 και 69), Schachter (ό.π., σ. 316 και 320) και δευτερευόντως Tischler (ό.π., σ. 57), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Hepokoski (“Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 149).

¹³⁷³ Πρβλ. Brück (ό.π., σ. 69), Schachter (ό.π., σ. 320) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 57), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Levin (“Mozart’s Keyboard Concertos”, ό.π., σ. 365).

¹³⁷⁴ Πρβλ. τις υπαινικτικές σχετικές αναφορές των Tischler (ό.π., σ. 57) και Schachter (ό.π., σ. 320).

¹³⁷⁵ Πρβλ. εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 57), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), Brück (ό.π., σ. 69), Levin (“Mozart’s Keyboard Concertos”, ό.π., σ. 365), Schachter (ό.π., σ. 320 και 321) και Hepokoski (“Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 149).

¹³⁷⁶ Πρβλ. ιδίως Brück (ό.π., σ. 45 και 48-51), Schachter (ό.π., σ. 316, 320 και 321) και εν μέρει Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107). Ο Tischler (ό.π., σ. 57), αντιθέτως, εντάσσει και τα μ. 112-119 στην *επανεκθεση* (ως “τρίτο θέμα”), περιορίζοντας την λειτουργία της *coda* στα εναπομείναντα μ. 120-124. Ανάξιος λόγου είναι οι επισημάνσεις του Girdlestone (ό.π., σ. 185 και 186) για την ενότητα της *επανεκθέσεως* συνολικά, την οποία ο ίδιος αντιμετωπίζει ως ελεύθερη παραλλαγή των δύο πρώτων σολιστικών ενότητων με μικρή *coda* στα μ. 119-124.

(που λειτουργεί σαφέστατα ως *coda* ολόκληρου του μέρους) παραπέμπει πρωτίστως στην σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*. Αν πάλι απομονώσουμε τις τρεις σολιστικές ενότητες, μπορούμε ίσως να αντιπαραβάλουμε την πειραματική αυτή μακροδομή των δύο *εκθέσεων* και της μιας *επανεκθέσεως* μόνο με την ιδιάζουσα περίπτωση του αργού μέρους του *κουαρτέτου* opus 33 αρ. 3 / Hob. III: 39 του Haydn. Εκεί ωστόσο, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* παρέμενε αναγνωρίσιμη, διότι η πλεονάζουσα παρηλλαγμένη επανάληψη της *εκθέσεως* πριν την *επανεκθεση* διατηρούσε αμετάβλητο τον αρμονικό σχεδιασμό και την τονική βάση της πρωτότυπης *εκθέσεως*: στην περίπτωση του KV 449, αντιθέτως, η σχεδόν αυτούσια τονική μετάθεση των περιεχομένων της *εκθέσεως* στην δεύτερη σολιστική ενότητα επιφέρει ουσιώδεις και καταλυτικές μεταβολές στον συνολικό μακροδομικό σχεδιασμό, ο οποίος ουδόλως μπορεί πλέον να αναχθεί στο δυνητικό μορφολογικό του πρότυπο (μιας σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*) και ως εκ τούτου κατανοείται μόνον ως μία *sui generis* σονατοειδής οντότητα.¹³⁷⁷

Από την άλλη πλευρά, στο Andante σε Φα-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Ντο-μείζονα* KV 467 του 1785 υφίσταται εν γένει μια επίφαση απλότητας, η οποία ωστόσο υποκρύπτει ως έναν βαθμό την αδυναμία ταύτισής του με την τριμερή ή την διμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου.¹³⁷⁸ Εξετάζοντας τα πράγματα από την αρχή, παρατηρούμε ότι το εναρκτήριο *ritornello* παρουσιάζει σε μια πρώτη ορχηστρική εκδοχή τόσο το κύριο θέμα στα μ. 1-11 (με ένα εισαγωγικό μέτρο και δομή ανοικτής προτάσεως 3 + 3 και 2 + 2 μέτρων), όσο και αμφότερες τις πλάγιες θεματικές ιδέες, την μεν πρώτη στα μ. 12-16 (η οποία μάλιστα σε αυτά τα συμφραζόμενα δίνει περισσότερο την εντύπωση μιας αρμονικής μεταβάσεως, καθώς βασίζεται σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της ομώνυμης ελάσσονος), την δε δεύτερη στα ακόλουθα μ. 17-22.¹³⁷⁹ Έπειτα, η σολιστική *έκθεση* παραθέτει ολόκληρο το κύριο θέμα

¹³⁷⁷ Πρβλ. κατ' αρχάς Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 249-250) και Schachter (ό.π., σ. 316). Οι Brück (ό.π., σ. 69) και Hepokoski ("Back and Forth from *Egmont...*", ό.π., σ. 149), εξ άλλου, δεν αποσαφηνίζουν πλήρως τις απόψεις τους για την μακροδομή του αργού αυτού μέρους, αλλά κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση, ενώ ο Levin ("Mozart's Keyboard Concertos", ό.π., σ. 364) υποστηρίζει μια παρεμφερή πειραματική δόμηση με μία *έκθεση* και δύο *επανεκθέσεις* (αρκετά προβληματική θεώρηση, αν αναλογισθεί κανείς το γεγονός ότι η υποτιθέμενη πρώτη "επανεκθεση" δεν αποκαθιστά ποθενά την αρχική τονικότητα). Από εκεί και ύστερα, αρκετοί άλλοι ερευνητές έχουν επιχειρήσει ανεπιτυχώς κατά καιρούς να προσεγγίσουν γενικόλογα – ή μήπως να αποφυγουν εντέχνως με αυτόν τον τρόπο; – την ιδιάζουσα αυτή μορφή ως μείγμα (ή "υβρίδιο") τριμερούς "ακανόνιστης" ασματικής μορφής με *coda* και σονάτας (Hutchings, ό.π., σ. 48 και 149), τριμερούς σονάτας, ρόντο και παραλλαγών (Girdlestone, ό.π., σ. 46), σονάτας κοντσέρτου και στροφικής δομής (Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 107), μορφής κοντσέρτου, ρόντο και τριμερούς ασματικής δομής (Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?...", ό.π., σ. 113), είτε ακόμη μορφής σονάτας και ρόντο (Roeder, ό.π., σ. 145). Υπάρχουν όμως και χειρότερες, τελείως μονοδιάστατες αντιλήψεις για το μέρος αυτό: ο Tischler (ό.π., σ. 57), για παράδειγμα, χαρακτηρίζει χωρίς πολλές αναστολές την δεύτερη σολιστική ενότητα ως *επεξεργασία* και έτσι εντάσσει σχεδόν απροβλημάτιστα την μορφή αυτή στον τριμερή τύπο σονάτας κοντσέρτου: παρομοίως, ο Berger (ό.π., σ. 119 και 135) δεν διακρίνει σχεδόν τίποτε το αξιοπερίεργο σε αυτήν την εφαρμογή της μορφής σονάτας κοντσέρτου (και πώς θα μπορούσε, άλλωστε, με την ανούσια μεθοδολογία που εφαρμόζει εν γένει): ο Weising (ό.π., σ. 119), τέλος, δεν εντάσσει καν το μέρος αυτό στις μορφές σονάτας, διότι το θεωρεί απλώς "στροφικό"!

¹³⁷⁸ Πρβλ. και την χαρακτηριστική συμπερασματική διατύπωση του Grayson (ό.π., σ. 72) για το αργό αυτό μέρος: «Περιέχει στιγμές ανυπέρβλητης ομορφιάς και τελειώνει σε μια κατάσταση μακαριότητας, αλλά η γαλήνη στην επιφάνειά του δεν μπορεί να αποκρύψει τον κυκεώνα κάτω από αυτήν».

¹³⁷⁹ Πρβλ. ιδίως Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 270 και 271-272), ο οποίος πάντως, ενώ διακρίνει δύο θεματικά στοιχεία στα πρώτα 11 μέτρα, εκλαμβάνει ως μία ενότητα τα περιεχόμενα των μ. 12-22. Οι περισσότεροι συγγραφείς, εντούτοις, αναφέρονται σε τέσσερις θεματικές ιδέες, όπως κάνουν π.χ. οι Tischler (ό.π., σ. 93) και Webster ("Are Mozart's Concertos »Dramatic«?...", ό.π., σ. 127 και 129) κατανέμοντάς τες ανά ζεύγη σε κύρια και πλάγια θεματική ομάδα: πρβλ. επίσης κατά δεύτερον λόγο Girdlestone (ό.π., σ. 342), Weising (ό.π., σ. 132 και 137) και Schachter (ό.π., σ. 316 και 327). Οι Brück (ό.π., σ. 47-48) και Berger (ό.π., σ. 126 και 128), αντιθέτως, μετά το κύριο θέμα (μ. 1-7) αντιμετωπίζουν παραδόξως τα μ. 8-16 ως ενιαίο ενδιάμεσο τμήμα και τα μ. 17-22 καταχρηστικός ως καταληκτικό θεματικό στοιχείο, όπως περίπου κάνει και ο Grayson (ό.π., σ. 66 και 68), ο οποίος παρ' όλα αυτά διακρίνει τα δύο πρώτα θεματικά στοιχεία (μ. 1-11) από το πλάγιο θέμα (μ. 12-16) και το "καταληκτικό" (μ. 17-22) – η εναλλακτική πάντως ερμηνεία του για το εναρκτήριο *ritornello* ως αμυδρωτό μόρφωμα (ό.π., σ. 68) ταυτίζεται ουσιαστικά με την θεώρηση των Brück και Berger.

(συμπεριλαμβανομένου του εισαγωγικού μέτρου) στα μ. 23-33 χωρίς παραλλαγές, αλλά προσθέτει στο τέλος ένα πτωτικό δίμετρο (μ. 34-35), το οποίο τελειοποιεί την προτασιακή δομή του σε δύο συμμετρικά εξάμετρα μέλη (μ. 24-29 και 30-35) και παράλληλα την καθιστά αρμονικώς ολοκληρωμένη.¹³⁸⁰ Νέα θεματικά στοιχεία παρουσιάζονται αμέσως μετά, στο πλαίσιο ενός μεταβατικού τμήματος που εκκινεί από μια επικαλυπτόμενη με το κύριο θέμα δίμετρη ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 35-36 και συνεχίζεται με μια οκτάμετρη πιανιστική ιδέα σε δομή προτάσεως (μ. 37-44), η οποία από την σχετική ρε-ελάσσονα κατευθύνεται προς την τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.¹³⁸¹ Η πρώτη πλάγια ιδέα που επανεισάγεται στα μ. 45-49 (πρβλ. μ. 12-16), ελαφρώς εμπλουτισμένη από μελωδικής πλευράς αλλά διατηρώντας παράλληλα την χαρακτηριστική αρμονική της αμφισημία, δίνει εδώ την εντύπωση μιας προεκτάσεως του μεταβατικού τμήματος· ως εκ τούτου, η αναμενόμενη Ντο-μείζονα επικυρώνεται μόνο με την εμφάνιση της απaráλλακτης δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 50-55 (πρβλ. μ. 17-22).¹³⁸²

Στο σημείο αυτό το κομμάτι έχει ήδη φθάσει στο μέσον του· ό,τι όμως ακολουθεί στα μ. 55-104, μπορεί να αντιμετωπισθεί με δύο διαφορετικούς – αλλά και εξίσου προβληματικούς – τρόπους. Σύμφωνα με την δημοφιλέστερη τριμερή ερμηνευτική εκδοχή, κατ' αρχάς, η επικαλυπτόμενη με το τέλος της *εκθέσεως* ορχηστρική παρεμβολή των μ. 55-57 ανοίγει με ένα μετατροπικό πέρασμα προς την σολ-ελάσσονα την ενότητα της *επεξεργασίας*, το πρώτο τμήμα της οποίας αλυσιδοποιεί κατόπιν το ίδιο τρίμετρο πέρασμα στο μέρος του πιάνου με κατεύθυνση προς την ρε-ελάσσονα (μ. 58-60), αλλά με μια νέα σύντομη παρέμβαση της ορχήστρας στο μ. 61 στρέφεται τελικά προς την υποδεσπόζουσα Σι-ύφεση-μείζονα.¹³⁸³ Σε αυτόν τον τονικό σταθμό, το πιάνο παρουσιάζει μια νέα μελωδική ιδέα στα μ. 62-65, ενώ στην συνέχεια ένα παράγωγο της πρώτης πλάγιας ιδέας εξελίσσεται στα μ. 66-69 οδηγώντας σε μια πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μ. 70-71.¹³⁸⁴ Εντούτοις, στο μ. 72 το πιάνο και τα πνευστά στρέφονται απρόσμενα προς την Λα-ύφεση-μείζονα (την σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος), από την οποία υποτίθεται ότι ξεκινά η σολιστική *επανεκθεση!*¹³⁸⁵ Πράγματι, στα μ. 73-78 “επανεκτίθεται” παρηλλαγμένο στην

¹³⁸⁰ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 132 και 137), Webster (“Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 127 και 129), Schachter (ό.π., σ. 316 και 330), Grayson (ό.π., σ. 66, 68-69 και 71) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 343), Tischler (ό.π., σ. 93), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 270-271), Berger (ό.π., σ. 126 και 132).

¹³⁸¹ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 93), Weising (ό.π., σ. 132 και 138), Schachter (ό.π., σ. 327, 328 και 330), Grayson (ό.π., σ. 66, 69 και 70) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 343), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 270), Brück (ό.π., σ. 54, 55, 65-66 και 70), Webster (“Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 129), Berger (ό.π., σ. 132).

¹³⁸² Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 93), Weising (ό.π., σ. 132 και 139), Webster (“Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 127 και 129) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 342 και 343), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 270). Οι Brück (ό.π., σ. 54 και 66) και Grayson (ό.π., σ. 66 και 69), τουναντίον, αντιμετωπίζουν ως πλάγιο θέμα μόνο το στοιχείο των μ. 45-49 (το οποίο όμως ουσιαστικά κινείται ακόμη προς την δευτερεύουσα τονικότητα) και θεωρούν εσφαλμένως ως καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως* – για την οποία μάλιστα η Brück επικαλείται ατυχώς και την έννοια του *ritornello* – εκείνη των μ. 50-55. Ο Berger (ό.π., σ. 126, 128 και 132), τέλος, εκλαμβάνει κυριολεκτικά ως προέκταση της μεταβάσεως την ιδέα των μ. 45-49 και αντιμετωπίζει ως καταληκτική φράση της *εκθέσεως* τα ακόλουθα μ. 50-55.

¹³⁸³ Πρβλ. εν μέρει τις παρατηρήσεις των Girdlestone (ό.π., σ. 343), Tischler (ό.π., σ. 94), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 270), Brück (ό.π., σ. 70), Webster (“Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 129), Schachter (ό.π., σ. 330-331) και Berger (ό.π., σ. 126, 137 και 138). “Ανατρεπτική” είναι η άποψη του Grayson (ό.π., σ. 66 και 70), ο οποίος θεωρεί ολόκληρο το επτάμετρο 55-61 ως δεύτερο *ritornello*, με το οποίο και ανοίγει η *επεξεργασία* (με νέο θεματικό υλικό). Ο Weising (ό.π., σ. 132, 139 και 140), αντιθέτως, που εκλαμβάνει μόνο τα μ. 55-57 ως ορχηστρικό *ritornello*, αποδίδει εσφαλμένα σε αυτό ρόλο κατακλείδας της *εκθέσεως*, ενώ παράλληλα δεν αντιλαμβάνεται ούτε την μοτιβική συνάφεια των μ. 55-57 προς τα ακόλουθα μ. 58-60.

¹³⁸⁴ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 94), Webster (“Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 129), Schachter (ό.π., σ. 327, 328 και 331), Grayson (ό.π., σ. 66 και 70) και εν μέρει Girdlestone (ό.π., σ. 343), Weising (ό.π., σ. 132 και 141), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 270 και 271), Brück (ό.π., σ. 54).

¹³⁸⁵ Βλ. σχετικά: Tobel, ό.π., σ. 177· Girdlestone, ό.π., σ. 342· Tischler, ό.π., σ. 94· Weising, ό.π., σ. 132, 141 και ιδίως 162· Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 271· Brück, ό.π., σ. 70· Schachter, ό.π., σ. 328 και 331·

απομεμακρυσμένη αυτή τονικότητα το αρχικό εξάμετρο του κυρίου θέματος, ακολουθούμενο από ένα μετατροπικό πέρασμα προς την δεσπόζουσα της ομώνυμης φα-ελάσσονος στα μ. 79-82, το οποίο πάντως διατηρεί μια αναλογική σχέση προς το ύστερο τμήμα του κυρίου θέματος στο εναρκτήριο *ritornello* (πρβλ. μ. 8-11), όπως μαρτυρεί και η άμεση σύνδεσή του με την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στα μ. 83-87 (στην “σολιστική” εκδοχή της, των μ. 45-49) που “λύνεται” φυσιολογικά στην Φα-μείζονα με την επαναφορά της δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 88-93.¹³⁸⁶ Επιπροσθέτως όμως, στα μ. 94-99 κάνει την επανεμφάνισή του και το “σολιστικό” δεύτερο ήμισυ του κυρίου θέματος στην αρχική πάντοτε τονικότητα (πρβλ. μ. 30-35),¹³⁸⁷ προτού στα εναπομείναντα μ. 100-104 κάνει την εμφάνισή της μια σύντομη σολιστική *coda* με νέο ως επί το πλείστον μοτιβικό υλικό (πρβλ. μόνο το μ. 103 με το μ. 22 του *ritornello*).¹³⁸⁸ Αν τώρα επανεξετάσουμε τα μ. 55-104 υπό το πρίσμα της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου, τα μ. 55-82 συνιστούν το “αναπτυξιακό” πρώτο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, με μια εμβόλιμη παράθεση της έναρξης του κυρίου θέματος στην απομεμακρυσμένη τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος (μ. 73-78), ενώ στα μ. 83-93 ακολουθεί τυπικά το “επανεκθεσιακό” δεύτερο τμήμα με την τονική επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος.¹³⁸⁹ παραδόξως όμως, στα μ. 94-99 επανεκτίθεται και τμήμα του κυρίου θέματος, πριν την πεντάμετρη σολιστική *coda* (των μ. 100-104).¹³⁹⁰

Grayson, ό.π., σ. 70. Οι Levin (“Mozart’s Keyboard Concertos”, ό.π., σ. 377) και Webster (“Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 127), πάντως, κρατούν αποστάσεις από την συγκεκριμένη θεώρηση.

¹³⁸⁶ Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 94), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 271), Schachter (ό.π., σ. 316, 331 και 332), Grayson (ό.π., σ. 66 και 70-71) και εν μέρει Tobel (ό.π., σ. 177), Girdlestone (ό.π., σ. 343), Weising (ό.π., σ. 132, 141 και 142), Brück (ό.π., σ. 51, 54 και 70), Webster (“Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 129), Berger (ό.π., σ. 126 και 128).

¹³⁸⁷ Η ερμηνεία του επανεμφανιζόμενου αυτού “σολιστικού” στοιχείου είναι εξαιρετικά αμφιλεγόμενη: η θεώρηση των Tobel (ό.π., σ. 177) και Brück (ό.π., σ. 51) παραπέμπει εμμέσως πλην σαφώς στην δυνατότητα μετάθεσης του συγκεκριμένου θεματικού στοιχείου σε άλλη θέση κατά την επανέκθεσή του, παραβλέποντας όμως την παρηλλαγμένη επαναφορά του ίδιου στα μ. 79-82· οι Girdlestone (ό.π., σ. 343) και Webster (“Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 129), από την άλλη πλευρά, δεν δείχνουν να προβληματίζονται ιδιαίτερα από το γεγονός της διπλής εμφάνισης της ιδέας αυτής (πρώτα σε παραλλαγή, στα μ. 79-82, και έπειτα στην πρωτότυπη σολιστική εκδοχή της, στα μ. 94-99) στην ενότητα της *επανεκθέσεως*· τουναντίον, για τους Tischler (ό.π., σ. 94), Weising (ό.π., σ. 132 και 142), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 271) και Berger (ό.π., σ. 126 και 138), ο θεματικός αυτός πλεονασμός φαίνεται ότι όντως δημιουργεί ένα πρόβλημα, το οποίο επιλύεται δήθεν με την απλουστευτική ένταξη των μ. 94-99 στην *coda* του μέρους· η τοποθέτηση του Schachter (ό.π., σ. 332), αντιθέτως, προβάλλει την δυνατότητα της λειτουργικής μεταβολής τμήματος του κυρίου θέματος σε (επιπρόσθετη) σολιστική καταληκτική ιδέα, η οποία προηγείται της κατ’ εξοχήν *coda* του μέρους· την γνώμη του συμμερίζεται και ο Grayson (ό.π., σ. 66 και 71), ο οποίος όμως επικαλείται επιπροσθέτως όχι μόνον την (σε κάθε περίπτωση πλεοναστική) αποκατάσταση της σολιστικής εκδοχής του θεματικού αυτού στοιχείου έναντι της παρηλλαγμένης ορχηστρικής εκδοχής του στα μ. 79-82, αλλά ακόμη και την δυνατότητα ενσωμάτωσης τόσο της ορχηστρικής όσο και της σολιστικής εκδοχής του ίδιου στην ενότητα της *επανεκθέσεως* – υπόθεση εσφαλμένη, δεδομένου του ότι η διαδικασία αυτή πραγματώνεται είτε με την μορφή της αποκατάστασης υλικού του εναρκτήριου *ritornello* που στην *έκθεση* είχε αντικατασταθεί από παρεμφερές ή μη σολιστικό (το οποίο πλέον εξαλείφεται), είτε με ενός είδους ανάμειξη των δύο διαφορετικών εκδοχών του ίδιου θεματικού στοιχείου από το *ritornello* και την *έκθεση* στο αντίστοιχο λειτουργικό σημείο της *επανεκθέσεως*, ποτέ όμως (όπως στην προκειμένη περίπτωση) με την επαναφορά αμοφτέρων των εκδοχών και δη σε διαφορετικά σημεία της *επανεκθέσεως* και με διαφορετικό λειτουργικό ρόλο!

¹³⁸⁸ Πρβλ. Tobel, ό.π., σ. 177· Girdlestone, ό.π., σ. 342 και 343· Tischler, ό.π., σ. 94· Weising, ό.π., σ. 132 και 142· Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 271· Brück, ό.π., σ. 45, 51 και 71· Webster, “Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 129· Schachter, ό.π., σ. 316, 327 και ιδίως 332-333· Grayson, ό.π., σ. 66 και 72· Berger, ό.π., σ. 126 και 138.

¹³⁸⁹ Πρβλ. περίπου Webster, “Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 127.

¹³⁹⁰ Εδώ ο Webster (“Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 127) επικαλείται τελείως αφηρημένα ένα *ritornello* πριν την τελική *coda*. Γενικότερα, σε μεγάλη διμερή μορφή – “μη-στροφική”, επομένως σονατοειδή κατά πάσαν πιθανότητα – αναφέρεται ο Hutchings (ό.π., σ. 48 και 220), δίχως όμως να επισημαίνει τίποτε πέραν αυτού. Ο Girdlestone (ό.π., σ. 342-343), εξ άλλου, επισημαίνει κατ’ αρχάς τον διμερή αρμονικό μακροδομικό σχεδιασμό του μέρους και επιπλέον διακρίνει δύο σολιστικές ενότητες από θεματικής πλευράς, οι οποίες όμως κατανέμονται κατά τρόπον αξιοπερίεργο στα μ. 23-72 και 73-104.

Δύο λοιπόν είναι τα “ακανθώδη” σημεία που δημιουργούν προβλήματα στην μια ή την άλλη από τις προαναφερόμενες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Το πρώτο αφορά στα μ. 73-82, τα οποία σύμφωνα με το τριμερές πρότυπο εκλαμβάνονται ως επανέκθεση του κυρίου θέματος (στην ορχηστρική του εκδοχή) σε “εσφαλμένη” τονικότητα. Μέχρι στιγμής, ωστόσο, δεν έχουμε εντοπίσει κάτι παρόμοιο σε κανένα άλλο αργό μέρος σε μορφή σονάτας του Mozart ή του Haydn, ενώ η θεωρία αναφέρεται μεν στην σπάνια αυτή δυνατότητα, περιοριζόμενη όμως πάντοτε – σε ό,τι αφορά στην μουσική του 18^{ου} αιώνας – στην περιοχή της υποδεσπόζουσας για την έναρξη της επανεκθέσεως. Εδώ εντούτοις, όχι μόνο δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο (δεδομένου ίσως και του ότι η υποδεσπόζουσα έχει ήδη αξιοποιηθεί για το νέο θεματικό στοιχείο εντός της επεξεργασίας στα μ. 62-65), αλλά η “επανεκθεση” του κυρίου θέματος φέρεται να συμπίπτει με το μέγιστο σημείο απομάκρυνσης από την αρχική τονικότητα σε ολόκληρη την σύνθεση! Πώς λοιπόν η μέγιστη αρμονική ένταση θα μπορούσε να συμβιβασθεί με την έναρξη μιας ενότητας, η εμφάνιση της οποίας υποτίθεται ότι – απεναντίας – επιφέρει την εκτόνωση όλων των “δομικών διαφωνιών”; Σε όποιον λαμβάνει σοβαρά υπ’ όψιν του τόσο την αρμονική όσο και την θεματική συνιστώσα (όχι μόνο στην θεωρία αλλά και στην πράξη) και επιπλέον δεν θεωρεί καθήκον του να προσαρμόζει με οποιοδήποτε τίμημα το μουσικό έργο στις εκάστοτε θεωρητικές κατασκευές, καθίσταται εμφανές ότι η τριμερής μορφή σονάτας θα πρέπει στην συγκεκριμένη περίπτωση να θεωρηθεί απορριπτέα.¹³⁹¹ Αντιθέτως, η διμερής ερμηνευτική εκδοχή δεν αντιμετωπίζει κανένα πρόβλημα στο σημείο αυτό: η αναμενόμενη τμηματική παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα δεν λαμβάνει βεβαίως χώραν στην έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, όπου εισάγονται νέες θεματικές ιδέες, αλλά ουσιαστικά μετατίθεται στο εσωτερικό του “αναπτυξιακού” τμήματός της, όπου μάλιστα συνδυάζεται – κατά τρόπον θεμιτό αλλά και εύλογο – με την πλέον απομεμακρυσμένη από την αρχική τονικότητα. Το δεύτερο προβληματικό σημείο συνίσταται στην επαναφορά του δευτέρου ημίσεως του κυρίου θέματος από την σολιστική έκθεση στα μ. 94-99, η οποία είναι καταχρηστική είτε ασύμβατη για αμφότερες τις προτεινόμενες θεωρήσεις. Για την τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου, συγκεκριμένως, η τμηματική αυτή μετάθεση συνιστά έναν πλεονασμό, αφού υποτίθεται ότι η ορχηστρική εκδοχή της έχει ήδη επανεκτεθεί τροποποιημένη στα μ. 79-82· για τον διμερή τύπο σονάτας, εξ άλλου, η αναδρομική αυτή επανέκθεση τμήματος του κυρίου θέματος είναι απλώς αδιανόητη! Κατά συνέπεια, το τμήμα αυτό υπονομεύει την διμερή μακροδομική έποψη και είναι κατ’ αρχήν περιττό για την τριμερή θεώρηση. Το να συμπεριλάβει ωστόσο κανείς το δομικό αυτό μέλος στην (προαιρετική) *coda*,¹³⁹² ενώ είναι φανερό ότι με αυτό το στοιχείο της εκθέσεως ο Mozart επιχειρεί να εδραιώσει την οριστική επαναφορά της αρχικής τονικότητας στο τέλος του “επανεκθεσιακού” τμήματος ή της επανεκθέσεως,¹³⁹³ ούτε επιστημονικώς ορθό είναι, ούτε αποδεικνύεται ιδιαίτερα γόνιμο. Στην θέση λοιπόν οιασδήποτε φορμαλιστικής θεωρήσεως, η οποία θα έκανε τα πάντα προκειμένου να

¹³⁹¹ Ο Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 271) επιχειρηματολογεί υπέρ της δυνατότητας έναρξης της επεξεργασίας από την υπερκείμενη μικρή τρίτη, παραπέμποντας γενικόλογα σε ορισμένα δείγματα μορφής ρόντο του Carl Philipp Emanuel Bach! Παρ’ όλα αυτά, ακόμη και ο ίδιος παραδέχεται στην συνέχεια ότι το τελικό μακροδομικό αποτέλεσμα δεν είναι συμβατό με την (τριμερή) μορφή σονάτας, έστω και αν οι αρχές της σονάτας εφαρμόζονται εδώ σε γενικές γραμμές. Ορθή κριτική στην προαναφερόμενη ανούσια επίκληση χαρακτηριστικών της μορφής του ρόντο ασκεί ο Schachter (ό.π., σ. 328), ο οποίος μάλιστα υποστηρίζει παρομοίως (ό.π., σ. 316 και 327) ότι η μορφή σονάτας δεν εφαρμόζεται στο αργό αυτό μέρος “κατά γράμμα” και ότι η συγκεκριμένη μακροδομική οργάνωση δεν μπορεί τελικά να ταξινομηθεί στα γνωστά μορφολογικά πρότυπα. Για τον Berger (ό.π., σ. 119, 137 και ιδίως 138), αντιθέτως, η σημαντική απόκλιση του μέρους αυτού από τις γενικές αρχές που διέπουν την τριμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου δεν οφείλεται τόσο στον τονικό του σχεδιασμό όσο στις συνεχείς φραστικές-δομικές επικαλύψεις και στην υφολογική του συνέχεια.

¹³⁹² Όπως κάνουν οι Tischler (ό.π., σ. 94), Weising (ό.π., σ. 132 και 142), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 271) και Berger (ό.π., σ. 126 και 138).

¹³⁹³ Πρβλ. πρωτίστως Grayson (ό.π., σ. 71), δευτερευόντως Schachter (ό.π., σ. 332) και εν μέρει Webster (“Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...””, ό.π., σ. 127).

κατατάξει την μακροδομή του αργού αυτού μέρους στην τριμερή ή την διμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου, επιλέγω να αντιμετωπίσω τον δεδομένο μορφολογικό σχεδιασμό ως μια ιδιότυπη μείξη στοιχείων από το διμερές και το τριμερές πρότυπο σονάτας.¹³⁹⁴ τα μ. 55-93 ανταποκρίνονται στις προδιαγραφές του διμερούς τύπου σονάτας, ενώ τα μ. 94-99 παραπέμπουν στην τεχνική της “αντικατοπτρικής επανεκθέσεως” του τριμερούς τύπου σονάτας. Δεν θα έπρεπε, τέλος, να διαφύγει της προσοχής μας η πρωτοφανής άρση της δομικής και υφολογικής αντιθέσεως των παραδοσιακών τμημάτων tutti και solo: η ορχήστρα δεν εγκαταλείπει πουθενά το πιάνο μόνο του, αλλά το συνοδεύει είτε συνδυάζεται με αυτό σε κάθε μέτρο των σολιστικών ενότητων. Και το πιάνο, όμως, από την στιγμή που κάνει την πρώτη του εμφάνιση στο μ. 23, δεν αφήνει πλέον την ορχήστρα να διατυπώσει από μόνη της κάτι το ολοκληρωμένο: ακόμη και η ορχηστρική παρεμβολή των μ. 55-57, παρ’ ότι εισάγεται σε ένα καίριο σημείο της μακροδομής (στην έναρξη της δεύτερης σολιστικής ενότητας, αμέσως μετά την ολοκλήρωση της σολιστικής *εκθέσεως*), δεν συνιστά ritornello, αλλά σηματοδοτεί την έναρξη ενός διαλόγου ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα (μ. 55-60).¹³⁹⁵ Ως εκ τούτου, το “εναρκτήριο” ritornello ακολουθείται μονάχα από αλληπάλληλες σολιστικές ενότητες ελλείπει άλλων – ενδιάμεσων ή καταληκτικού – ritornelli.¹³⁹⁶

Ας περάσουμε τώρα στην σκιαγράφηση των βασικών χαρακτηριστικών των μορφών σονάτας στα αργά μέρη των έργων του Mozart κατά τα έτη 1781-1785:

α) Σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη περίοδο, όπου ο τριμερής τύπος σονάτας έβρισκε τρεις φορές συχνότερη εφαρμογή απ’ ό,τι ο τύπος σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, στο πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 η μεταξύ τους αναλογία μεταβάλλεται σε δύο προς ένα. Αυτό πάντως οφείλεται αποκλειστικά στην μικρή μείωση των δειγμάτων τριμερούς μορφής σονάτας (η οποία συναντάται πρωτίστως σε συμφωνίες και έργα μουσικής δωματίου με πιάνο και δευτερευόντως σε έργα μουσικής δωματίου χωρίς πιάνο, σονάτες για πιάνο και κοντσέρτα),¹³⁹⁷ καθ’ ότι οι εφαρμογές της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* είναι ποσοτικά αντίστοιχες της πενταετίας έως το 1780 και εντοπίζονται κυρίως σε κουαρτέτα εγχόρδων και κοντσέρτα για πιάνο.¹³⁹⁸ Παράλληλα, ο διμερής τύπος σονάτας εγκαταλείπεται, αντ’ αυτού όμως ο Mozart πειραματίζεται στα αργά μέρη των *κοντσέρτων για πιάνο* KV 449 και KV 467 με μακροδομές που αναμειγνύουν κατά τρόπον καινοφανή προδιαγραφές διαφορετικών μορφών σονάτας. Οι μακροδομικές επαναλήψεις, τέλος, την περίοδο αυτή δεν είναι καθόλου δεδομένες για τον τριμερή τύπο σονάτας, ο οποίος εμφανίζεται πλέον εξίσου με δύο, μία ή καμμία τέτοια επανάληψη, ανεξαρτήτως είδους.¹³⁹⁹

¹³⁹⁴ Μόνον ο Webster (“Are Mozart’s Concertos »Dramatic«?...”, ό.π., σ. 113, 127 και 129) αντιμετωπίζει ένα τέτοιο ερμηνευτικό ενδεχόμενο, δίχως όμως να εμβαθύνει ιδιαίτερα στην συγκεκριμένη προβληματική· αντιθέτως, ο αναγνώστης του άρθρου του έρχεται αντιμέτωπος με δύο διαφορετικές και αποκλίνουσες μεταξύ τους θεωρήσεις, οι οποίες τελικά μένουν αδιαμεσολάβητες, περίπου ως εναλλακτικές προτάσεις.

¹³⁹⁵ Οι Weising (ό.π., σ. 132, 139 και 140) και Grayson (ό.π., σ. 66 και 70), οι οποίοι υποστηρίζουν τουναντίον ότι στο σημείο αυτό υφίσταται ένα ritornello, δεν προσφέρουν καμμία απολύτως απόδειξη γι’ αυτό· η κρίση τους φαίνεται επομένως να υπαγορεύεται μόνο και μόνο από την σύμβαση ότι στην τριμερή (αλλά και στην διμερή) μορφή σονάτας κοντσέρτου ένα ritornello μεσολαβεί ανάμεσα στις δύο πρώτες σολιστικές ενότητες. Εντούτοις, επιχειρηματολογώντας ενάντια στην αντιμετώπιση των μ. 55-57 (είτε των μ. 55-61) ως ritornello, πρέπει εδώ να σημειώσω με έμφαση αφ’ ενός μεν την τονική αστάθεια του εν λόγω τμήματος, που αποκλείει προφανώς την λειτουργία του ως κατακλείδας της *εκθέσεως* με νέο μοτιβικό υλικό, και αφ’ ετέρου αυτήν ακριβώς την απουσία θεματικής αναφορικότητας προς το εναρκτήριο ritornello, η οποία στην αντίθετη περίπτωση θα έδινε την αίσθηση της επαναφοράς (“ritornello”) ενός ορχηστρικού στοιχείου προς περαιτέρω ανάπτυξη του στην έναρξη της *επεξεργασίας*. Εφ’ όσον όμως τίποτε από τα παραπάνω δεν ισχύει, το συγκεκριμένο απόσπασμα δεν δύναται να αποτελέσει τίποτε περισσότερο από μια ορχηστρική παρεμβολή, αντίστοιχη εκείνης των μ. 35-36 που χωρίζει το κύριο θέμα από την μετάβαση εντός της *εκθέσεως*.

¹³⁹⁶ Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 341) και εν μέρει Levin (“Mozart’s Keyboard Concertos”, ό.π., σ. 377) και Berger (ό.π., σ. 138).

¹³⁹⁷ Πρβλ. εν μέρει Girdlestone, ό.π., σ. 44.

¹³⁹⁸ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 185), Macdonald (ό.π., σ. 122 και 123) και με επιφυλάξεις Girdlestone (ό.π., σ. 44).

¹³⁹⁹ Πρβλ. εν μέρει W. Fischer, ό.π., σ. 70.

β) Ο αρμονικός σχεδιασμός της *εκθέσεως* εξακολουθεί βεβαίως να βασίζεται στην τυπική αντιπαράθεση της μείζονος τονικής με την δεσπόζουσα (και, σπανιώτατα, της ελάσσονος τονικής με την μείζονα σχετική), αρκετά συχνά όμως εμπλουτίζεται από παρεμβολές του αντίθετου (ελάσσονος) τρόπου στην κατάληξη της πρώτης τονικής-θεματικής περιοχής (KV 385c / 403, KV 300k / 332), στην μετάβαση (KV 387, KV 453), είτε συνηθέστερα σε οποιοδήποτε σημείο της δεύτερης τονικής-θεματικής περιοχής (KV 385c / 403, KV 425, KV 459, KV 467).¹⁴⁰⁰ Στον μείζονα τρόπο, επίσης, η μετάβαση μπορεί να εκκινήσει από την σχετική,¹⁴⁰¹ ενώ στην ιδιάζουσα περίπτωση του KV 449 η δεύτερη τονική-θεματική περιοχή παρεκκλίνει προς την σχετική της υποδεσπόζουσας και έπειτα στρέφεται προς την περιοχή της διπλής υποδεσπόζουσας, προκειμένου η πρώτη μακροδομική ενότητα να επαναληφθεί σε μεταφορά κατά έναν ολόκληρο τόνο χαμηλότερα (διπλή υποδεσπόζουσα προς υποδεσπόζουσα και αναλογική παρέκκλιση προς την ομώνυμη ελάσσονα)! Η θεματική διάσταση της *εκθέσεως* περιλαμβάνει πλέον σχεδόν μόνο κύρια και πλάγια θέματα παρά θεματικές ομάδες. Περαιτέρω, περίπου τρία στα τέσσερα έργα διαθέτουν ενδιάμεσο μεταβατικό τμήμα καθώς και διακριτή κατακλείδα μετά το πλάγιο θέμα.¹⁴⁰² εντούτοις, η “τριμηματική” *έκθεση* παραμένει σπάνια και κατά την περίοδο αυτή, ενώ η προσθήκη συνδετικού περάσματος στο τέλος της μακροδομικής αυτής ενότητας τείνει να εξαλειφθεί. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, από την άλλη πλευρά, είναι η επανεμφάνιση στο έργο του Mozart της “μονοθεματικής” τεχνικής και αν σε ορισμένες *εκθέσεις* αργών μερών αυτής της περιόδου (KV 385c / 403, KV 421b / 428 και KV 459) η μοτιβική συνάφεια μεταξύ κυρίων και πλαγίων θεματικών ιδεών μένει στο παρασκήνιο, εντούτοις στις περιπτώσεις των KV 374f / 380 και KV 385e / 402 η “μονοθεματικότητα” είναι εμφανέστατη, στο δε KV 423 η έννοια αυτή καθίσταται κυριολεκτική, στον βαθμό που κύριο και πλάγιο θέμα ταυτίζονται.

γ) Οι τάσεις που είχαν παρατηρηθεί στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1770 ως προς την διαμόρφωση της ενότητας της *επεξεργασίας* ενισχύονται περαιτέρω μεταξύ των ετών 1781-1785. Ο τριμερής τύπος σονάτας ουδόλως αρκείται πλέον σε μια μικρής εκτάσεως μεσαία ενότητα, αφού αυτή είναι σχεδόν πάντοτε διμηματική ή τριμηματική¹⁴⁰³ και σπανίως περιορίζεται μονάχα στην προέκταση της δευτερεύουσας τονικότητας της *εκθέσεως* (όπως στα KV 385 και KV 423), η οποία πάντως ανοίγει την *επεξεργασία* τρεις στις πέντε φορές (μόνο στον μείζονα τρόπο, η ενότητα αυτή μπορεί εναλλακτικά να ξεκινήσει από την ελάσσονα δεσπόζουσα,¹⁴⁰⁴ την σχετική της υποδεσπόζουσας ή την ελάσσονα σχετική). Ο περαιτέρω αρμονικός σχεδιασμός, εντούτοις, πέραν των συγγενικών περιοχών της υποδεσπόζουσας (σε αμφοτέρους τους τρόπους), της σχετικής της υποδεσπόζουσας, της ελάσσονος σχετικής,¹⁴⁰⁵ της ελάσσονος δεσπόζουσας, της ομώνυμης ελάσσονος και της σχετικής της δεσπόζουσας (στον μείζονα τρόπο μονάχα), οι οποίες επικυρώνονται με μια τέλεια ή μισή πτώση, περιλαμβάνει πλέον και περισσότερο απομεμακρυσμένους τονικούς σταθμούς: α) οι *επεξεργασίες* των KV 385e / 402 και KV 425 αξιοποιούν πρωτίστως συγγενικές περιοχές της ομώνυμης ελάσσονος (μείζονα σχετική, υποδεσπόζουσα και σχετική της υποδεσπόζουσας),¹⁴⁰⁶ ενώ β) σε τρία έργα που γράφηκαν το ένα πίσω από το άλλο την άνοιξη του 1784, η μετατροπική πορεία καταλήγει σε πτώσεις σε εξαιρετικά απομεμακρυσμένες ελάσσονες τονικότητες που βρίσκονται σε απόσταση τριτόνου από την κύρια (KV 452), επί της ναπολιτάνικης βαθμίδος (KV 453) και επί της σχετικής της

¹⁴⁰⁰ Πρβλ. Kurzmann (ό.π., σ. 76) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 138).

¹⁴⁰¹ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 138.

¹⁴⁰² Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 185.

¹⁴⁰³ Πρβλ. περίπου Kurzmann, ό.π., σ. 79.

¹⁴⁰⁴ Η δυνατότητα “αλλαγής τρόπου” στην έναρξη της *επεξεργασίας* εξακολουθεί να εφαρμόζεται ελάχιστα την περίοδο αυτή, παρά τα όσα υποστηρίζει ο Newman, ό.π., σ. 148.

¹⁴⁰⁵ Η χρήση της σχετικής ως τονικού σταθμού εντός της *επεξεργασίας* είναι σημαντικά περιορισμένη κατά τα έτη 1781-1785, γεγονός που δεν επισημαίνεται καθόλου από την Kurzmann, ό.π., σ. 79.

¹⁴⁰⁶ Πρβλ. εν μέρει Kurzmann, ό.π., σ. 86.

ελάσσοнос υποδεσπόζουσας (KV 454).¹⁴⁰⁷ Παρ' όλα αυτά, έστω και την ύστατη στιγμή, η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας εμφανίζεται φυσιολογικά στο τέλος της ενότητας αυτής,¹⁴⁰⁸ εξαιρουμένης μόνον της περιπτώσεως του KV 385c / 403, όπου η άμεση σύνδεση της *επεξεργασίας* με το ακόλουθο γρήγορο μέρος του έργου επιβάλλει την κατάληξή της στην δεσπόζουσα της (διαφορετικής) τονικότητας του επερχομένου μέρους. Από θεματικής πλευράς, η τυπική για τον Mozart εισαγωγή νέου υλικού στην μεσαία αυτή ενότητα είναι πολύ συχνή,¹⁴⁰⁹ αν και κατά κανόνα συνδυάζεται με ορισμένα στοιχεία της *εκθέσεως*: έτσι, μια αποσπασματική, υπαινικτική είτε παρηλλαγμένη παράθεση του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επεξεργασίας* δεν είναι καθόλου ασυνήθιστη (παρ' ότι η πλήρης παράθεση του ίδιου συναντάται μόνο κατ' εξαίρεση στο KV 453), ενώ η ανάπτυξη υλικού από το κύριο θέμα είναι σε γενικές γραμμές συχνότερη από τυχόν αναδρομές σε μοτιβικά στοιχεία μεταβατικών, πλαγίων είτε καταληκτικών θεματικών ιδεών.

δ) Δύο “ακραίες” δυνατότητες ως προς την αντιμετώπιση της τρίτης μακροδομικής ενότητας της τριμερούς μορφής σονάτας εφαρμόζονται στις περιπτώσεις αφ' ενός μεν της αυτούσιας *επανεκθέσεως* των KV 385 και KV 315c / 333 και αφ' ετέρου της πλήρους αποκοπής της στα KV 373a / 379, KV 385c / 403 και KV 385e / 402. Σε γενικές γραμμές, ωστόσο, παρατηρείται ότι το κύριο θέμα επανεκτίθεται σχεδόν πάντοτε αυτούσιο αν και παρηλλαγμένο ως επί το πλείστον (μόνο σε μία περίπτωση εμφανίζεται περικεκομμένο κατά τι),¹⁴¹⁰ γεγονός που οπωσδήποτε ενισχύει την σαφήνεια της μακροδομικής οργάνωσης. Τουναντίον, η μετάβαση συχνά απαλείφεται εντελώς ή διευρύνεται,¹⁴¹¹ με αποτέλεσμα οι δυνατότητες αυτούσιας επαναφοράς ή ολικής αναπλάσεως του υλικού της να βρίσκουν ελάχιστη πλέον εφαρμογή: οι πλάγιες και καταληκτικές θεματικές ιδέες, εξ άλλου, εΐθισται να μεταφέρονται χωρίς μεταβολές στην αρχική τονικότητα, παρ' ότι βέβαια δεν απουσιάζουν περιπτώσεις διεύρυνσής τους και μερικής ή πλήρους αντικαταστάσεώς τους από νέα περιεχόμενα.¹⁴¹² Αξιομνημόνευτα φαινόμενα εντός της *επανεκθέσεως* συνιστούν α) οι “δευτερεύουσες αναπτύξεις” στο ύστερο τμήμα της μεταβάσεως του KV 452 καθώς και στις ενάρξεις των πλαγίων θεμάτων των KV 374f / 380 και KV 421b / 428, β) η δομική συνταύτιση του κυρίου και του πλαγίου θέματος στο μονοθεματικό KV 423, και γ) η εντυπωσιακή ανάπλαση του πλαγίου θέματος του KV 386c / 407 που μάλιστα συμπεριλαμβάνει και μια καταληκτική μοτιβική αναφορά στο κύριο θέμα! Σε αρμονικό επίπεδο, τέλος, παρατηρείται ότι ορισμένες μεταβάσεις διέρχονται από την σχετική της υποδεσπόζουσας, ενώ αυτή του KV 453 δημιουργεί ιδιαίτερη αίσθηση εκκινώντας από την σχετική της ομώνυμης ελάσσοнос.¹⁴¹³ παρεμβολή στον αντίθετο τρόπο, τουναντίον, υφίσταται μόνο στην επανέκθεση του πλαγίου θέματος του KV 425 κατ' αναλογία προς την *έκθεση*.

ε) Η προσθήκη μιας *coda* στο τέλος της τριμερούς μορφής σονάτας σίγουρα δεν συνιστά προτεραιότητα για τον Mozart ούτε αυτήν την περίοδο, πλην όμως η παρουσία της είναι πλέον αλληλένδετη με την επίλυση σημαντικών δομικών προβλημάτων: στο μονοθεματικό KV 423, συγκεκριμένως, η *coda* προεκτείνει (με αμυδρές αναφορές στο υλικό της μεταβάσεως και πρωτίστως με νέα θεματικά στοιχεία) την συνοπτικότερη *επανεκθεση*, προκειμένου έτσι να εξισορροπηθεί η έκταση της *εκθέσεως*, ενώ στο *κοντσέρτο* KV 453 η *coda* (καταληκτικό *ritornello*) ολοκληρώνει για πρώτη φορά το “ημιτελές” κύριο θέμα και το συνδέει με την καταληκτική θεματική ιδέα. Σε δύο ακόμη περιπτώσεις (KV 315c / 333 και KV 454), η *επανεκθεση* ολοκληρώνεται με μια βραχύτατη καταληκτική προέκταση.

¹⁴⁰⁷ Το ζήτημα των απομακρυσμένων τονικών κέντρων που προσεγγίζονται με χρωματικές ή εναρμόνιες μετατροπές θίγεται σε πολύ γενικές γραμμές και από την Kurzman, ό.π., σ. 81-84.

¹⁴⁰⁸ Πρβλ. εν μέρει Kurzman, ό.π., σ. 80.

¹⁴⁰⁹ Πρβλ. εν μέρει Kurzman (ό.π., σ. 80 και 86) και Weising (ό.π., σ. 146 και 148).

¹⁴¹⁰ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 147 και 186.

¹⁴¹¹ Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 147.

¹⁴¹² Πρβλ. εν μέρει ό.π.

¹⁴¹³ Πρβλ. εν μέρει Kurzman, ό.π., σ. 78.

ς) Το πάντοτε υφιστάμενο συνδετικό πέρασμα ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανεκθεση* της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* βασίζεται σε υλικό της κατακλείδας (KV 458, KV 459 και KV 478), της μεταβάσεως (KV 465), του πλαγίου θέματος (KV 387b / 415) ή σε νέα μοτιβικά στοιχεία (KV 300k / 332, KV 387 και KV 387a / 413). Περαιτέρω, η *επανεκθεση* του δομικού αυτού τύπου παρουσιάζει εν γένει ορισμένες ομοιότητες με της τριμερούς μορφής σονάτας, καθ' ότι η αυτούσια *επανεκθεση* είναι σπάνια (KV 300k / 332), ενώ το κύριο και το πλάγιο θέμα επανεκτίθενται κατά κανόνα δίχως δομικές τροποποιήσεις: από την άλλη πλευρά ωστόσο, η μετάβαση αποκόπτεται ή αντικαθίσταται μόνο εν μέρει (εάν βεβαίως δεν επανέλθει αυτούσια ή διευρυμένη),¹⁴¹⁴ ενώ η κατακλείδα μπορεί εξίσου να επανεκτεθεί αμετάβλητη ή διευρυμένη. Η δυνατότητα της “δευτερεύουσας ανάπτυξης” εφαρμόζεται αποκλειστικά στο είδος του κουαρτέττου εγχόρδων:¹⁴¹⁵ στο KV 458 εμφανίζεται στο τέλος του κυρίου θέματος, στο KV 387 συνεχίζεται και στην έναρξη της μεταβάσεως, ενώ στο KV 465 ενσωματώνεται στο πλάγιο θέμα. Σημαντικές επίσης είναι οι προσθήκες νέων τμημάτων, που αφορούν ειδικότερα σε μια δεύτερη πλάγια ιδέα (για λόγους μακροδομικής ισορροπίας) μετά την επανεκθεση του κατ' εξοχήν πλαγίου θέματος της *εκθέσεως* στο KV 387a / 413 ή σε μια αμυδρή ανάμνηση του κυρίου θέματος εντός της κατακλείδας του KV 478. Σε επίπεδο αρμονικού σχεδιασμού, εξ άλλου, οι *επανεκθέσεις* του τύπου σονάτας χωρίς *επεξεργασία* περιλαμβάνουν αρκετές παρεμβολές του αντίθετου (ελάσσονος) τρόπου – κατ' αναλογία προς την *έκθεση* (KV 300k / 332 και KV 459) ή όχι (KV 387 και KV 465) – καθώς και τονικοποιήσεις της υποδεσπόζουσας και της σχετικής της σε ορισμένες μεταβάσεις.¹⁴¹⁶ Η προσθήκη μιας *coda*, τέλος, συνιστά άλλο ένα καίριο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου μακροδομικού προτύπου (εφ' όσον μικρή καταληκτική προέκταση αντ' αυτής εντοπίζεται μόνο στα KV 387 και KV 478): στα κοντσέρτα εμπεριέχεται στο καταληκτικό *ritornello*, στην *σονάτα* KV 300k / 332 είναι αναλογική προς το συνδετικό πέρασμα, στα δε *κουαρτέττα* KV 458 και KV 465 συνενώνει υλικό από το κύριο θέμα ή από την μετάβαση και το συνδετικό πέρασμα με νέα καταληκτικά στοιχεία.¹⁴¹⁷

ς) Στα κοντσέρτα αυτής της περιόδου, ο τριμερής τύπος σονάτας βρίσκει δύο μονάχα εφαρμογές. Η πρώτη (KV 385p / 414) είναι αρκετά τυπική: το εναρκτήριο *ritornello* περιλαμβάνει το κύριο θέμα, το πλάγιο θέμα καθώς και το καταληκτικό θεματικό υλικό,¹⁴¹⁸ το οποίο επανέρχεται δύο φορές σε διευρυμένη εκδοχή στο ενδιάμεσο και το καταληκτικό *ritornello* λειτουργώντας ως ορχηστρική κατακλείδα της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*.¹⁴¹⁹ η ορχηστρική προετοιμασία της καντέντσας, εξ άλλου, βασίζεται σε υλικό από το σολιστικό πλάγιο θέμα. Στο KV 453, τουναντίον, το εναρκτήριο *ritornello* εμπεριέχει το κύριο θέμα, ένα θεματικό στοιχείο που ουδέποτε επανεμφανίζεται στην πορεία του μέρους, δύο πλάγιες ιδέες και μια καταληκτική.¹⁴²⁰ το ενδιάμεσο *ritornello* λειτουργεί αφ' ενός μεν ως κατακλείδα της *εκθέσεως* (με το ανάλογο ορχηστρικό υλικό που συνδέεται ωστόσο με ένα νέο σολιστικό πέρασμα)¹⁴²¹ και αφ' ετέρου ως έναρξη της *επεξεργασίας* (με μια πλήρη ορχηστρική

¹⁴¹⁴ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 147.

¹⁴¹⁵ Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 185-186.

¹⁴¹⁶ Πρβλ. εν μέρει Kurzman, ό.π., σ. 78.

¹⁴¹⁷ Ειδικά για τα αργά μέρη υπό μορφήν σονάτας χωρίς *επεξεργασία* που γράφηκαν μετά το 1781, ο Macdonald (ό.π., σ. 123) επισημαίνει ότι η *coda* χρησιμοποιείται πιθανότατα ως αντιστάθμισμα για την έλλειψη κεντρικής *επεξεργασίας*. Η υπόθεση αυτή φαίνεται αρκετά εύλογη, αν λάβουμε υπ' όψιν μας τόσο την σπανιότητα εμφάνισης μιας *coda* στις τριμερείς μορφές σονάτας κατά την ίδια περίοδο όσο και το γεγονός ότι οι *code* των αργών μερών σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* δεν αναλαμβάνουν κατά κανόνα να επιλύσουν κάποιο σημαντικό δομικό πρόβλημα (όπως τουναντίον συμβαίνει στις περιπτώσεις τριμερούς μορφής σονάτας): μόνο στο *κουαρτέττο* KV 458 (και ενδεχομένως στο KV 465) η *coda* μπορεί να θεωρηθεί ότι επέχει “συμπληρωματικό” (ως έναν βαθμό) ρόλο προς την *επανεκθεση*.

¹⁴¹⁸ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 137.

¹⁴¹⁹ Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 140) και Brück (ό.π., σ. 23 και 29).

¹⁴²⁰ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 137.

¹⁴²¹ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 140) και εν μέρει Brück (ό.π., σ. 56).

παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα)· το καταληκτικό *ritornello* δε, προετοιμάζει συνοπτικά την καντέντσα (με ένα μοτίβο από το ενσωματωμένο στο ενδιάμεσο *ritornello* σολιστικό πέρασμα) και κατόπιν διαμορφώνει την *coda* ολόκληρου του μέρους, προεκτείνοντας το κύριο θέμα και διευρύνοντας ελαφρώς την καταληκτική θεματική ιδέα.¹⁴²² Πέραν όμως της σύμπραξης του σολίστα με την ορχήστρα στα δύο τελευταία *ritornelli*,¹⁴²³ είναι αξιοπαρατήρητο το γεγονός ότι η σολιστική *έκθεση* αντικαθιστά το μεγαλύτερο τμήμα της ορχηστρικής πλάγιας θεματικής ομάδος με νέα περιεχόμενα, τα οποία εντούτοις απαλείφονται από την *επανεκθεση* χάριν (σχεδόν ολικής) αποκαταστάσεως των πλαγίων ιδεών του εναρκτήριου *ritornello*.¹⁴²⁴

Από τα τρία δείγματα μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*, τα KV 387a / 413 και KV 387b / 415 παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες μεταξύ τους: το εναρκτήριο *ritornello* συνίσταται αποκλειστικά στο κύριο θέμα,¹⁴²⁵ το ενδιάμεσο *ritornello* (που λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*) βασίζεται σε νέο υλικό ή σε στοιχεία του σολιστικού πλάγιου θέματος και επιτρέπει σε αμφοτέρους τις περιπτώσεις την σύμπραξη του σολίστα με την ορχήστρα,¹⁴²⁶ η προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας – ασχέτως του αν παραμένει αμιγώς ορχηστρική ή συμμετέχει και ο σολίστας σε αυτήν – εκμεταλλεύεται τα περιεχόμενα του ενδιάμεσου *ritornello*, ενώ το δεύτερο σκέλος του καταληκτικού *ritornello* εκπληρώνει τον ρόλο μιας σύντομης *coda*, με ορχηστρικές αναδρομές στην έναρξη (KV 387a / 413) ή την κατάληξη του πρώτου *ritornello* (KV 387b / 415) είτε ακόμη σε εμβόλιμες στις σολιστικές ενότητες καταληκτικές χειρονομίες (KV 387a / 413). Στο μεταγενέστερο KV 459, αντιθέτως, το εναρκτήριο *ritornello* περιλαμβάνει εκτός από το κατ' εξοχήν κύριο θέμα μια ελεύθερη εξέλιξή του (που ουδέποτε επανεμφανίζεται στην πορεία του μέρους) καθώς και ένα καταληκτικό παράγωγο του κυρίου θέματος,¹⁴²⁷ το οποίο επανεμφανίζεται μόνο στην έναρξη της *coda* (δευτερο, καταληκτικό *ritornello*),¹⁴²⁸ οδηγώντας σε ελεύθερη ανάπλαση μοτίβων από τις σολιστικές ενότητες· ο σολίστας όχι μόνο συμμετέχει στο καταληκτικό αυτό *ritornello*, αλλά αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου και το συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*,¹⁴²⁹ από την άλλη πλευρά όμως στερείται του δικαιώματός του να αυτοσχεδιάσει μια καντέντσα προς το τέλος του μέρους.

Η ιδιαίζουσα περίπτωση του KV 449 διαθέτει τέσσερα *ritornelli*: το εναρκτήριο παρουσιάζει ολόκληρο το κύριο θέμα, εν αντιθέσει προς τα υπόλοιπα, τα οποία περιορίζονται στο αρχικό του τετράμετρο (το δεύτερο ανοίγει την επανάληψη της σολιστικής *εκθέσεως* από διαφορετική τονική βάση, ενώ το τρίτο διαμορφώνει μια “τριπλή επαναφορά” στην έναρξη της *επανεκθέσεως*) ή στο καταληκτικό του οκτάμετρο με περαιτέρω προέκταση (το τελευταίο αυτό *ritornello* λειτουργεί ως *coda* στην οποία συμμετέχει και ο σολίστας).¹⁴³⁰ Αναφορικά με τις σολιστικές ενότητες, εξ άλλου, παρατηρείται ότι οι – σχεδόν ταυτόσημες – δύο πρώτες περιέχουν πολύ νέο σολιστικό υλικό, ενώ η τρίτη (*επανεκθεση*) αποκαθιστά το μεγαλύτερο μέρος του ορχηστρικού κυρίου θέματος.¹⁴³¹ Τέλος, στην ιδιότυπη ανάμειξη διμερούς και τριμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου του KV 467 υφίσταται ένα και μοναδικό “εναρκτήριο” *ritornello* που παρουσιάζει εξ αρχής το βασικό θεματικό υλικό (το οποίο δεν τροποποιείται

¹⁴²² Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 148) και Brück (ό.π., σ. 63).

¹⁴²³ Πρβλ. εν μέρει Brück, ό.π., σ. 20 και 63.

¹⁴²⁴ Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 166 και 168) και εν μέρει Brück (ό.π., σ. 56).

¹⁴²⁵ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 137 και 166.

¹⁴²⁶ Πρβλ. Brück, ό.π., σ. 23.

¹⁴²⁷ Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 137. Είναι φυσικά πολύ σημαντικό να υποδειχθεί με αυτήν την αφορμή το γεγονός ότι στα εναρκτήρια *ritornelli* και των τριών μορφών σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* αυτής της περιόδου δεν περιλαμβάνεται εν τέλει πλάγιο θεματικό υλικό.

¹⁴²⁸ Πρβλ. Brück, ό.π., σ. 63.

¹⁴²⁹ Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 20, 56 και 63.

¹⁴³⁰ Μόνο για το τελευταίο *ritornello*, πρβλ. ό.π., σ. 63.

¹⁴³¹ Πρβλ. εν μέρει ό.π., σ. 56.

ιδιαίτερα στις σολιστικές ενότητες, αλλά συνδυάζεται και με νέες ιδέες).¹⁴³² πέραν τούτου, υφίστανται μόνον ευάριθμες ορχηστρικές παρεμβολές, αφού η πάλαι ποτέ δομική αντίθεση ανάμεσα στο tutti και στο solo έχει ουσιαστικά αρθεί μέχρι και την τελική “σολιστική” *coda!*¹⁴³³ Καντέντσα για τον σολίστα δεν προβλέπεται σε καμμία εκ των δύο πειραματικών εφαρμογών σονάτας κοντσέρτου (KV 449 και KV 467).¹⁴³⁴

¹⁴³² Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 137 και 166.

¹⁴³³ Πρβλ. ιδίως Brück (ό.π., σ. 20, 56 και 63) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 168).

¹⁴³⁴ Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 143 και 168.