Η ύστερη περίοδος δημιουργίας του Mozart (1786-1791)

Τα μισά σχεδόν από τα αργά μέρη της ενόργανης παραγωγής του Mozart κατά τα έτη 1786-1791 βασίζονται στην τριμερή μορφή σονάτας ή (σπανιώτερα) στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Σε αυτά περιλαμβάνονται όλα τα αργά συμφωνικά μέρη καθώς και η πλειονότητα των αργών μέρων έργων μουσικής δωματίου (με είτε δίχως πιάνο), εν αντιθέσει προς εκείνα των ειδών της σονάτας για πιάνο και ιδίως του κοντσέρτου, όπου οι μορφές σονάτας υποχωρούν πλέον αισθητά έναντι άλλων δομικών επιλογών. Η εξέταση των αργών μερών σε μορφές σονάτας της συγκεκριμένης περιόδου θα γίνει με γνώμονα την χρονική ακολουθία των συνθέσεων αυτών.

Ένας σημαντικός αριθμός αργών μερών σε τριμερή μορφή σονάτας γράφηκε το 1786, με αφετηρία το Larghetto σε Λα-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 493.[1435] Η *έκθεση* παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα ασυμβατότητα ανάμεσα στην περιοδική εναλλαγή δύο διαφορετικών θεματικών ιδεών (στα μ. 1-4 και 11-14 η πρώτη, στα μ. 5-10 και 15-26 η δεύτερη) και στην λειτουργία που αυτές επιτελούν. Συγκεκριμένα, η τετράμετρη πρώτη ιδέα παρουσιάζεται κατ' αρχάς από το πιάνο και ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση στο μ. 4, ανοίγοντας την κύρια θεματική ομάδα, ενώ στα μ. 11-14 η ίδια παραλλάσσεται από τα έγχορδα και λειτουργώντας ως μετάβαση φθάνει σε απατηλή πτώση. Από την άλλη πλευρά, η δεύτερη ιδέα, αναπτύσσοντας διάλογο ανάμεσα στο βιολί και στο πιάνο στα μ. 5-10, συμπληρώνει την κύρια θεματική ομάδα με μια τελική μισή πτώση· όταν όμως η ίδια αυτή ιδέα διαδέχεται ξανά την πρώτη στα μ. 15-18 (πρβλ. μ. 5-8), δεν συνιστά πλέον το ύστερο τμήμα της μεταβάσεως, αλλά την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Μι-ύφεση-μείζονα, που μάλιστα προεκτείνεται με δύο τετράμετρα αναπτύγματα του μοτιβικού της υλικού από το πιάνο και τα έγχορδα χωριστά, στα μ. 19-22 και 23-26 αντιστοίχως.[1436] Ανανέωση των θεματικών περιεχομένων πραγματοποιείται πάντως από εκεί και ύστερα, αφ' ενός με την δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα των μ. 27-38 και αφ' ετέρου με την – πρωτίστως πιανιστική – κατακλείδα των μ. 39-44,[1437] η κατάληξη της οποίας στα μ. 45-46 μετεξελίσσεται σε συνδετικό πέρασμα προς την επανέναρξη της *εκθέσεως* αλλά και την μετέπειτα *επεξεργασία*. Η κεντρική αυτή μακροδομική ενότητα ξεκινά στα μ. 47-51 με σύντομη ανάπτυξη της πρώτης κύριας ιδέας, που γρήγορα στρέφεται προς το περιβάλλον της σχετικής φα-ελάσσονος· οι αντιφωνικές εναλλαγές του πιάνου με τα έγχορδα συνεχίζονται μάλιστα στην ακόλουθη παραφθορά του ύστερου τμήματος της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 52-58 (πρβλ. μ. 32-38), στο πλαίσιο της οποίας η γραφή γίνεται ολοένα και πιο χρωματική, δίχως ωστόσο να μεταβάλλεται το αρμονικό υπόβαθρο.[1438] Μόνο στο δίμετρο 59-60, λοιπόν, πραγματοποιείται μετατροπία προς έναν εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος στα μ. 61-69, στην διάρκεια του οποίου περάσματα τριακοστών-

[1435] Πρβλ. Saam, ό.π., σ. 69· Weising, ό.π., σ. 187· Macdonald, ό.π., σ. 120.
[1436] Δικαίως λοιπόν ο Weising (ό.π., σ. 187) επισημαίνει ότι οι δύο θεματικές ομάδες συγγενεύουν μοτιβικώς μεταξύ τους· ο Saam (ό.π., σ. 69), αντιθέτως, υποδεικνύει μόνο την σύντομη μετάβαση ανάμεσά τους.
[1437] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Saam, ό.π., σ. 69.
[1438] Πρβλ. εν μέρει Saam, ό.π., σ. 69.

δευτέρων στο δεξί χέρι του πιάνου συνδυάζονται με την εξύφανση δύο μικρών κανόνων στην οκτάβα μεταξύ των τριών εγχόρδων, στα μ. 61-65 (με νύξεις ελάσσονος τρόπου) και 66-69. Η *επανέκθεση* διαφοροποιείται ελάχιστα από την πρώτη ενότητα: αμφότερες οι θεματικές ομάδες εμπεριέχουν ευάριθμες και επουσιώδεις τροποποιήσεις (στα μ. 70-79 και 86-109), όπως και η μετάβαση στα μ. 80-83, η οποία όμως διευρύνεται με το επιπρόσθετο δίμετρο 84-85 που καταλήγει σε νέα μισή πτώση στην αρχική τονικότητα· ασήμαντες επίσης είναι οι παραλλαγές της κατακλείδας στα μ. 110-115, μόνο που στην θέση του καταληκτικού διμέτρου 45-46 εμφανίζεται τώρα ένα μονόμετρο πέρασμα τριακοστών-δευτέρων στο μ. 116, το οποίο μετά την δεύτερη μακροδομική επανάληψη έρχεται στο προσκήνιο στην *coda* των μ. 117-131: εδώ, δίνεται αρχικά η εντύπωση μιας ακόμη επανέναρξης της *επεξεργασίας* (πρβλ. μ. 117-118 με 47-48), πλην όμως η εναρκτήρια αυτή φράση της πρώτης κύριας ιδέας βρίσκει πλέον μια νέα πτωτική ολοκλήρωση στο μ. 119 που επικυρώνεται περαιτέρω από την επανερχόμενη στο μ. 120 φιγούρα του μ. 116· ακολούθως δε, το τετράμετρο 117-120 επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένο στα μ. 121-124 με αλλαγή ρόλων ανάμεσα στα έγχορδα και το πιάνο και τελικά στα εναπομείναντα μ. 125-131 ρευστοποιείται μέχρι εξαλείψεως η πτωτική χειρονομία των μ. 123-124.[1439]

Στο Andante σε Ντο-μείζονα του *τρίο με πιάνο σε Σολ-μείζονα* KV 496 η ίδια μορφή πραγματώνεται χωρίς μακροδομικές επαναλήψεις.[1440] Το κύριο θέμα μοιράζεται κατά τρόπον ισορροπημένο ανάμεσα στο πιάνο και στο βιολί, διαμορφώνοντας μια αρμονικώς κλειστή οκτάμετρη περίοδο με τετράμετρη προέκταση στα μ. 9-12. Ακολούθως, το υλικό του αναπτύσσεται διαλογικά στην μετάβαση των μ. 13-21, που εκκινεί από την σχετική λα-ελάσσονα και καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, ενώ το επικεφαλής μοτίβο του αξιοποιείται περαιτέρω και στο πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα στα μ. 22-34 και μάλιστα με συνεχείς κατά διαστήματα μιμήσεις ανάμεσα στα δύο έγχορδα και εν μέρει στο πιάνο·[1441] άλλο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό του δομικού αυτού τμήματος συνιστά η τονικοποίηση της ναπολιτάνικης περιοχής στα μ. 30-33 που καθυστερεί σημαντικά την τελική πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 34-35. Η Σολ-μείζονα επικυρώνεται πάντως με μια νέα καταληκτική ιδέα στα μ. 35-42, αν και η μικρή προέκτασή της στα μ. 43-44 επανέρχεται εκ νέου σε μιμητικές υπομνήσεις του αρχικού μοτίβου του κυρίου θέματος. Η διπλή τμηματική παράθεση του ιδίου στην έναρξη της *επεξεργασίας* – από το πιάνο στα μ. 45-46 (πρβλ. μ. 1-2a) και από το βιολί στα μ. 47-48 (πρβλ. περίπου μ. 5-6a) – διεξάγεται ωστόσο στην ομώνυμη ντο-ελάσσονα και έπειτα στρέφεται προς την Μι-ύφεση-μείζονα, όπου στα μ. 49-51 επανεισάγονται οι καταληκτικές χειρονομίες της προέκτασης της κατακλείδας, αυτήν την φορά όμως με την προοπτική να παραμείνουν στο προσκήνιο μέχρι την ολοκλήρωση της μεσαίας μακροδομικής ενότητος. Πράγματι, στα μ. 52-59 οι συνεχείς αντιπαραθέσεις των δύο εγχόρδων προς το πιάνο ακολουθούν μια φρενήρη αλυσιδωτή πορεία μέχρι την επικύρωση της σχετικής λα-ελάσσονος με μισή πτώση, ενώ στα ακόλουθα μ. 60-63 λαμβάνει χώραν μια σταδιακή αρμονική επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος με ηπιότερο διάλογο ανάμεσα στο πιάνο και το βιολί. Έτσι, στα μ. 64-67 επανεκτίθεται αμετάβλητη στην Ντο-μείζονα η πιανιστική πρώτη φράση του κυρίου θέματος και ακολουθείται από την αναμενόμενη "απάντηση" του βιολιού στα μ. 68-69a (πρβλ. μ. 5-6a), η οποία εντούτοις εξελίσσεται αναπτυξιακά στα μ. 69b-71 (με τις πυκνώτερες δυνατές μιμήσεις του αρχικού μοτίβου ανάμεσα στο βιολί και στο πιάνο) και συνδέεται άμεσα με το τελικό δίμετρο της μεταβάσεως στα 72-73 (πρβλ. μ. 20-21) σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη: επομένως, το πρώτο "ήμισυ" της *επανεκθέσεως* περικόπτεται δραστικά σε σχέση με το αντίστοιχο της *εκθέσεως* και επιπλέον το κύριο θέμα χάνει την δομική-αρμονική του αυτοτέλεια και συγχωνεύεται με ένα υπόλειμμα της

[1439] Πρβλ. κυρίως Saam (ό.π., σ. 69) και δευτερευόντως Weising (ό.π., σ. 187), Macdonald (ό.π., σ. 120).
[1440] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 187) και Macdonald (ό.π., σ. 123).
[1441] Ο Weising (ό.π., σ. 187) επισημαίνει ορθώς την "μονοθεματική" συγγένεια των δύο βασικών θεμάτων, θεωρεί όμως εσφαλμένα ότι το πλάγιο θέμα αρχίζει στο μ. 13 από την σχετική ελάσσονα.

μεταβάσεως![1442] Αντιθέτως, το πλάγιο θέμα μεταφέρεται στην Ντο-μείζονα στα μ. 74-86 με επουσιώδεις τροποποιήσεις (διατηρώντας παράλληλα την μικρή αρμονική παρέκκλιση πριν την τελική πτώση, στο τετράμετρο 82-85), πράγμα που ισχύει και για την κατ' εξοχήν καταληκτική ιδέα στα μ. 87-94 (πρβλ. μ. 35-42). Η τελική υπόμνηση του εναρκτήριου μοτίβου στο μ. 95 (= μ. 43), εντούτοις, ακολουθείται στα μ. 96-100 από μια εκτενέστερη προέκταση της κατακλείδας (για *coda* δεν μπορεί εδώ να γίνει λόγος), στην οποία οι πολύ πυκνές μιμήσεις μεταξύ των τριών οργάνων στα μ. 96-97a – και σε επανάληψη στα μ. 97b-98 – οδηγούν ξανά πίσω στις λιτότερες καταληκτικές χειρονομίες των μ. 94b-95 στα μ. 99-100, που αυτήν την φορά ολοκληρώνουν πλέον το μέρος κατά τρόπον περισσότερο αποφασιστικό.

Το Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας για πιάνο – 4 χέρια σε Φα-μείζονα* KV 497, αντιθέτως, διαθέτει δύο μακροδομικές επαναλήψεις καθώς και επιπρόσθετη *coda*.[1443] Η δομή του κυρίου θέματος είναι περιοδική αλλά ασύμμετρη: το πρώτο σκέλος του καταλήγει στο μ. 8 στην δεσπόζουσα, ενώ το δεύτερο φθάνει στην αναμενόμενη τέλεια πτώση μόλις στο μ. 18 και ακολουθείται από μικρή προέκταση μέχρι το μ. 20. Έπειτα, στα μ. 21-28, παρουσιάζεται μια περιοδική μεταβατική ιδέα (με έμμεσες αναφορές στο υλικό του κυρίου θέματος),[1444] η οποία διακρίνεται από τον περίγυρό της χάρη στην εν μέρει μιμητική της γραφή και ασφαλώς στην αρμονική της πορεία από την αρχική τονικότητα προς την τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, που προετοιμάζει την είσοδο του επίσης περιοδικού πλαγίου θέματος στην Φα-μείζονα στα μ. 29-42, οι δύο επτάμετρες φράσεις του οποίου αναδεικνύουν τόσο την αντιφωνική όσο και την μιμητική αντιπαράθεση που μπορεί να αναπτυχθεί ανάμεσα στην υψηλή και την χαμηλή ηχητική περιοχή του οργάνου όταν συνεργάζονται σε αυτό δύο πιανίστες. Ένας συνδυασμός αμφοτέρων των ηχητικών αυτών περιοχών επιτυγχάνεται λοιπόν εκ νέου στην ακόλουθη καταληκτική ιδέα των μ. 43-48, η οποία στο τελευταίο της μέτρο μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα. Η ενότητα της *επεξεργασίας*, παρ' ότι σχετικώς σύντομη, αφιερώνεται εξ ολοκλήρου στην ανάπτυξη του κυρίου θέματος: συγκεκριμένα, στα μ. 49-53 η δίμετρη αρχική ιδέα παρατίθεται στην ντο-ελάσσονα και εξελίσσεται μέσω της Μι-ύφεση-μείζονος προς την δεσπόζουσα της σχετικής σολ-ελάσσονος, η οποία κατόπιν προεκτείνεται στα μ. 54-62 με συνεχείς εμφανίσεις παραλλαγμάτων του μοτίβου του μ. 5 σε όλο το διαθέσιμο ηχητικό φάσμα, έως ότου στο μ. 63 η ύστατη εμφάνιση του μοτίβου αυτού στην γραμμή του μπάσσου στραφεί τελικά απ' ευθείας προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος.[1445] Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν, η επανέκθεση του κυρίου θέματος λαμβάνει χώραν στα μ. 64-83, σε μια ιδιαιτέρως παρηλλαγμένη εκδοχή που παρ' όλα αυτά δεν μεταβάλλει σε τίποτε την πρωταρχική δομή του.[1446] Εν αντιθέσει όμως προς αυτό, η μετάβαση διευρύνεται στην *επανέκθεση* κατά τέσσερα μέτρα, αφού μετά την σχεδόν αυτούσια επαναφορά των μ. 21-24 στα μ. 84-87 με κατεύθυνση προς την υποδεσπόζουσα Μι-ύφεση-μείζονα, στα μ. 88-91 διαμορφώνεται εν είδει αλυσίδος μια παρόμοια φράση στην ντο-ελάσσονα και τελικά στα μ. 92-95, κατά την επαναπροσέγγιση της Σι-ύφεση-μείζονος, αναπτύσσονται σε μεγαλύτερη πλέον έκταση τα περιεχόμενα των μ. 27-28.[1447] Το δεύτερο "ήμισυ" της *επανεκθέσεως*, πάντως, ακολουθεί τις προδιαγραφές του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας-συνδετικού περάσματος της *εκθέσεως*, στα μ. 96-109 και 110-115 αντιστοίχως, προβαίνοντας μονάχα σε επουσιώδεις παραλλαγές και πυκνώνοντας τις μιμητικές διαδικασίες στην έναρξη της δεύτερης φράσεως της περιόδου του πλαγίου θέματος (πρβλ. τα μ. 103-106 προς τα μ. 36-39). Έτσι, μετά την επανάληψη και της *επανεκθέσεως*, κάνει την εμφάνισή της

[1442] Πρβλ. σε πολύ γενικές γραμμές Weising, ό.π., σ. 187.
[1443] Ως προς την τριμερή μορφή σονάτας με *coda* του αργού αυτού μέρους, πρβλ. Dennerlein (ό.π., σ. 233), Weising (ό.π., σ. 187), Macdonald (ό.π., σ. 120) και Rampe (ό.π., σ. 274).
[1444] Πρβλ. Rampe (ό.π., σ. 274), ο οποίος ωστόσο εκλαμβάνει τα μ. 21-28 ήδη ως πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα.
[1445] Πρβλ. εν μέρει Dennerlein, ό.π., σ. 233.
[1446] Πρβλ. Dennerlein, ό.π., σ. 233· τουναντίον, δεν αντιλαμβάνομαι σε τί ακριβώς συνίστανται οι μεταθέσεις τμημάτων του κυρίου θέματος κατά την επανέκθεσή του, στις οποίες αναφέρεται ο Weising, ό.π., σ. 187.
[1447] Πρβλ. εν μέρει Dennerlein, ό.π., σ. 233.

μια επιπρόσθετη *coda* στα μ. 116-123, στο πλαίσιο της οποίας νέες καταληκτικές ιδέες αλλά και στοιχεία του κυρίου θέματος (stretti με το μοτίβο του μ. 5 στα μ. 120-122 και επαναφορά του μ. 20 στο μ. 123) εδραιώνουν την αρχική τονικότητα.[1448]

Στο *τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 498 (για τον ιδιότυπο συνδυασμό κλαρινέττου, βιόλας και πιάνου) το αργό μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας είναι το εναρκτήριο Andante.[1449] Το κύριο θέμα στην προκειμένη περίπτωση συνίσταται σε μια δεκαεξάμετρη πρόταση που καταλήγει σε τέλεια πτώση,[1450] αλλά επικαλύπτεται και με μια τετράμετρη προέκταση στα μ. 16-19 που βασίζεται στο εναρκτήριο μοτίβο, όπως άλλωστε και η εξέλιξή της στα μ. 20-24 που φθάνει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα· παρ' ότι όμως τα μ. 16-19 ανήκουν ακόμη στο κύριο θέμα, ενώ τα μ. 20-24 διαμορφώνουν ήδη ένα διαφορετικό τμήμα της *εκθέσεως* με μεταβατική λειτουργία, είναι γεγονός ότι τα δύο αυτά τμήματα συγκροτούν από κοινού μια εννεάμετρη πρόταση που από θεματικής τουλάχιστον πλευράς δεν είναι καθόλου εύκολο να διασπασθεί. Σε κάθε περίπτωση πάντως, στα μ. 25-34 το κλαρινέττο εκθέτει το πλάγιο θέμα στην Σι-ύφεση-μείζονα, το οποίο οργανώνεται επίσης εν είδει προτάσεως (3 + 3 + 4 μέτρων) που μάλιστα καθίσταται και συμμετρική (3 + 3 + 6 μέτρα) κατά την διευρυμένη επανάληψή της από το πιάνο στα ακόλουθα μ. 35-46· επιπλέον, το πλάγιο αυτό θέμα εμπεριέχει σαφείς αναφορές στο εναρκτήριο μοτίβο του κυρίου θέματος (βλ. μ. 31, 35 και 41),[1451] χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η συγκεκριμένη *έκθεση* είναι ιδιαίτερα "μονοθεματική". Στην συνέχεια, η ασυμβατότητα της ενιαίας θεματικής οργάνωσης προς τους διακριτούς λειτουργικούς ρόλους που ανατίθενται στα δύο επιμέρους τμήματα του εννεαμέτρου 16-24 έρχεται για δεύτερη φορά στο προσκήνιο στα μ. 47-54, καθιστώντας εξαιρετικά δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στην κατακλείδα της *εκθέσεως* των μ. 47-50 (= μ. 16-19) και την έναρξη της *επεξεργασίας* με μια τονικοποίηση της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος στα μ. 51-54 (τα οποία συνιστούν μια συνεπτυγμένη παραφθορά των μ. 20-24). Αμέσως μετά την πτώση-τομή στο μ. 54, εντούτοις, το κλαρινέττο επανεισάγει μέρος του πλαγίου θέματος στην υποδεσπόζουσα Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 55-60 (πρβλ. μ. 25-30), δημιουργώντας έτσι μια ενδιαφέρουσα διένεξη μεταξύ της θεματικής συνιστώσας (που ακολουθεί την διαδοχή των θεματικών "γεγονότων" της *εκθέσεως*) και της αρμονικής ασυνέχειας που επιβάλλεται σε αυτό ακριβώς το σημείο της *επεξεργασίας*. Πάντως, η αναπτυξιακή εξύφανση του πλαγίου θεματικού υλικού στα μ. 61-63 παρεκκλίνει πλέον οριστικά από την πορεία της πρώτης ενότητος και οδηγεί σε ένα τρίτο τμήμα της μεσαίας μακροδομικής ενότητος στα μ. 64-73, όπου το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος εναλλάσσεται κατ' αρχάς ανάμεσα στην βιόλα και το πιάνο επί της δεσπόζουσας της σχετικής ντο-ελάσσονος (στα μ. 64-67) και κατόπιν διαμορφώνει ένα μετατροπικό πέρασμα επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος (στα μ. 68-73), το οποίο μάλιστα συνδυάζεται με μια δυναμική και συγχρόνως υφολογική αποκλιμάκωση. Το γεγονός αυτό προσδίδει ιδιαίτερη έμφαση στην μετέπειτα επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 74 κ.εξ., καθώς εδώ το εναρκτήριο μοτίβο εγκαταλείπει την αρχική ομοφωνική του παράσταση και εισάγεται διαδοχικά στο αριστερό χέρι του πιάνου, στην βιόλα, στο κλαρινέττο και στο δεξί χέρι του πιάνου, διατηρώντας παράλληλα ένα δυναμικό επίπεδο forte καθ' όλην την διάρκεια των διμέτρων 74-75 και 78-79 (πρβλ. αντιθέτως τα μ. 1-2 και 5-6). Μιμητικές φιγούρες παρεμβάλλονται επίσης στις καταλήξεις των τετραμέτρων φράσεων του πρώτου σκέλους της προτάσεως, στα μ. 77 και 81 (πρβλ. αντιθέτως τα μ. 4 και 8),[1452] αλλά η πιο σημαντική

[1448] Πρβλ. εν μέρει ό.π.
[1449] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 187) και Macdonald (ό.π., σ. 123).
[1450] Πρβλ. εν μέρει Caplin, ό.π., σ. 173.
[1451] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 187.
[1452] Ο Caplin (ό.π., σ. 173) υποδεικνύει επίσης την συμπλήρωση των "κενών" σημείων εντός του πρώτου οκταμέτρου του κυρίου θέματος στην *επανέκθεση*, παραδόξως όμως κάνει λόγο και για διεύρυνση της φραστικής του δομής, πράγμα που *δεν* ισχύει γενικότερα για το πρώτο "ήμισυ" της τρίτης μακροδομικής ενότητος, το οποίο ταυτίζεται απολύτως με τα πρώτα 24 μέτρα της *εκθέσεως*.

τροποποίηση κατά την επαναφορά του κυρίου θέματος αφορά στην παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα στα μ. 86-89 (πρβλ. μ. 13-16), η οποία μάλιστα διατηρείται στην επικαλυπτόμενη προέκταση των μ. 89-92 (= μ. 16-19) και οδηγεί εκ του ασφαλούς την ακόλουθη μετάβαση των μ. 93-97 (= μ. 20-24) σε μια μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Σημαντικές δομικές μεταβολές λαμβάνουν κατόπιν χώραν κατά την επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Μι-ύφεση-μείζονα, δεδομένου του ότι οι δύο ελαφρώς διαφοροποιημένες παραθέσεις του στην *έκθεση* ενώνονται τώρα στην *επανέκθεση* σε μία ευρύτερη:[1453] έτσι, τα μ. 25-33 επανέρχονται σχεδόν απαράλλακτα στα μ. 98-106 (με την βασική μελωδική γραμμή εκφερόμενη πλέον από την βιόλα), αλλά συνδέονται άμεσα με μια παρηλλαγμένη εκδοχή του ύστερου εξαμέτρου 41-46 (της δεύτερης παρουσίασης του θέματος) στα μ. 107-112. Παρακάτω δε, επανεκτίθεται πλήρης και η τετράμετρη κατακλείδα των μ. 47-50 στα μ. 113-116, η οποία ωστόσο σε αυτό το σημείο απαλλάσσεται πλέον από την αναπτυξιακή-μετατροπική εξέλιξή της και έτσι στα μ. 117-129 κάνει την εμφάνισή της μια *coda*,[1454] στο πλαίσιο της οποίας το εναρκτήριο μοτίβο εισάγεται με πυκνές μιμήσεις πάνω από έναν ισοκράτη επί της τονικής (στα μ. 117-123) καθώς και στην μετέπειτα πορεία προς τις τελικές καταληκτικές χειρονομίες του κομματιού (στα μ. 124-129).

Αργό μέρος σε μορφή σονάτας – ένα Adagio σε Σολ-μείζονα – διαθέτει επίσης το μεμονωμένο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* KV 499.[1455] Η ακανόνιστη δεκάμετρη δομή του κυρίου θέματος γίνεται αντιληπτή ως μια ενιαία αρμονική οντότητα που βρίσκει τελικά τον δρόμο της προς μια πτώση στην τονική· στο πλαίσιό της δίνεται εξ άλλου σαφής προτεραιότητα στην μελωδική εξύφανση των δύο βιολιών, ενόσω η βιόλα και το τσέλλο περιορίζονται σε συνοδευτικό ρόλο. Οι ισορροπίες αυτές ανατρέπονται ωστόσο, όταν στα μ. 11-14 το αρχικό τετράμετρο του θέματος παρουσιάζεται από τα δύο βαθύφωνα έγχορδα, ανοίγοντας έτσι ένα μεταβατικό τμήμα που στα μ. 15-19 συνεχίζεται με την αλυσιδοποίηση μιας νέας μελωδικής φιγούρας στο πρώτο βιολί πάνω από έναν ισοκράτη επί της διπλής δεσπόζουσας.[1456] Η φιγούρα αυτή αναδεικνύεται κατόπιν σε βασικό συστατικό του πλαγίου θέματος στην Ρε-μείζονα, αφού στα μ. 20-23 εναλλάσσεται μεταξύ τσέλλου και δεύτερου βιολιού – βιόλας, σε συνδυασμό όμως και με ένα νέο μοτίβο επαναλαμβανόμενων δεκάτων-έκτων στο πρώτο βιολί, το οποίο στην περαιτέρω εξέλιξη των μ. 24-29a επεκτείνεται σταδιακά σε ολόκληρο το διαθέσιμο ηχητικό φάσμα, προετοιμάζοντας τα εντυπωσιακά δεξιοτεχνικά περάσματα του πρώτου βιολιού στην πτωτική ακολουθία των μ. 29b-33a. Ένα μείγμα αναφορών στην κεφαλή του κυρίου θέματος και σολιστικών περασμάτων (στο πρώτο βιολί) διαμορφώνει στην συνέχεια την κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 33b-39, η οποία συνίσταται ειδικότερα σε ένα πτωτικό τρίμετρο και την παρηλλαγμένη επανάληψή του. Η ακόλουθη *επεξεργασία* μπορεί να μην είναι ιδιαιτέρως εκτενής, βασίζεται όμως αποκλειστικά σε μοτιβικά στοιχεία αμφοτέρων των θεμάτων της *εκθέσεως*. Η έναρξη του κυρίου θέματος, μάλιστα, στα μ. 40-43 αλυσιδοποιείται με αντιστικτικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα στην βιόλα με το τσέλλο και στα δύο βιολιά, οδηγώντας από την δευτερεύουσα τονικότητα προς την σχετική μι-ελάσσονα, η οποία εδραιώνεται στα μ. 44-49 με δύο παρεμφερή τρίμετρα ανάπτυξης του μοτίβου επαναλαμβανόμενων δεκάτων-έκτων του πλαγίου θέματος· το ίδιο υλικό αλυσιδοποιείται κατόπιν και στα μ. 50-53, διαμορφώνοντας ωστόσο ένα τμήμα επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος, για τις ανάγκες της επανεκθέσεως σε αυτήν

[1453] Πρβλ. περίπου Weising, ό.π., σ. 187.
[1454] Πρβλ. ό.π.
[1455] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 187· Konold, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 97· Webster, "Traditional Elements…", ό.π., σ. 101· Macdonald, ό.π., σ. 123. Από την άλλη πλευρά, δεν είναι καθόλου σαφές αν ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 158-159) αντιλαμβάνεται την τριμερή μακροδομή του κομματιού με όρους της μορφής σονάτας ή μιας παρατακτικού τύπου οργάνωσης.
[1456] Στην μοτιβική εξάρτηση της μεταβάσεως από το κύριο θέμα αναφέρεται με σαφήνεια ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 159), εν αντιθέσει προς την κάπως αφηρημένη σχετική επισήμανση του Weising, ό.π., σ. 187.

ολόκληρου του κυρίου θέματος στα μ. 54-63 με ελάχιστες μελωδικές παραλλαγές. Δίχως δομικές τροποποιήσεις επανέρχεται επίσης η μετάβαση στα μ. 64-72, αν και σε μεταφορά στην υποδεσπόζουσα που της επιτρέπει βεβαίως να ανακατευθυνθεί ομαλά προς την αρχική Σολ-μείζονα για την μετέπειτα επανέκθεση και του πλαγίου θέματος, που είναι μεν αυτούσια όσον αφορά στον θεματικό "πυρήνα" των μ. 73-82a (πρβλ. μ. 20-29a), αλλά διευρυμένη και εξόχως διαφοροποιημένη στην δεξιοτεχνική κατάληξη των μ. 82b-89a (τα οποία είναι λειτουργικώς αντίστοιχα των μ. 29b-33a). Ακολούθως, η καταληκτική φράση των μ. 33b-36a επανέρχεται στα μ. 89b-92a, η παρηλλαγμένη επανάληψή της όμως διακόπτεται σύντομα στα μ. 92b-93 και αντικαθίσταται από μια πολύ εκτενή πτωτική ακολουθία στα μ. 94-101, στο πλαίσιο της οποίας το μοτίβο επαναλαμβανόμενων δεκάτων-έκτων του πλαγίου θέματος αναπτύσσεται διεξοδικά σε όλες τις φωνές, συνοδεύοντας ορισμένες σολιστικές χειρονομίες του πρώτου βιολιού· εν είδει επιλόγου, εξ άλλου, στα μ. 102-105 το πρώτο βιολί παρουσιάζει μια νέα καταληκτική φιγούρα, την οποία αντιπαραθέτει στις τελικές αναφορές των υπολοίπων εγχόρδων στο δεδομένο μοτιβικό υλικό. Είναι λοιπόν προφανές ότι από το μ. 92b ή – το πολύ-πολύ – από το μ. 94 η ενότητα της *επανεκθέσεως* αποτελεί πλέον παρελθόν και ότι το αργό αυτό μέρος ολοκληρώνεται με μια *coda*,[1457] η έκταση της οποίας (ίσως δε, έως έναν βαθμό, και τα περιεχόμενά της) είναι ανάλογη εκείνης της κεντρικής *επεξεργασίας*.

Η μοναδική περίπτωση (τριμερούς) σονάτας κοντσέρτου σε αργό μέρος της ύστερης αυτής δημιουργικής περιόδου του Mozart εντοπίζεται στο Andante σε Φα-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Ντο-μείζονα* KV 503.[1458] Το εναρκτήριο ritornello παρουσιάζει ολόκληρο το κύριο θέμα, εκτάσεως 12 μέτρων και με κατάληξη στην δεσπόζουσα, ενώ το πλάγιο θέμα διατυπώνεται σε μια πρώτη ορχηστρική εκδοχή στα μ. 13-18 και ακολουθείται από μια καταληκτική ιδέα στα μ. 19-22.[1459] Στην συνέχεια, η "σολιστική" έκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 23-34 τροποποιεί σε ελάχιστα μόνο σημεία το πρωτογενές ορχηστρικό υλικό και είναι γεγονός ότι εδώ το πιάνο μάλλον προστίθεται στην υπόλοιπη ορχήστρα παρά την εκτοπίζει· το αντίθετο συμβαίνει ωστόσο κατά την εμφάνιση του νέου μεταβατικού θέματος των μ. 35-42, το οποίο κινούμενο εξ αρχής στο περιβάλλον της δευτερεύουσας τονικότητος της Ντο-μείζονος καταλήγει τελικά σε μια πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.[1460] Η σολιστική εκδοχή του πλαγίου θέματος που ακολουθεί στα μ. 43-50 είναι λίγο εκτενέστερη της ορχηστρικής, αφού μετά το ταυτόσημο πρώτο τετράμετρο (πρβλ. μ. 43-46 με 13-16) το πιανιστικό πέρασμα του μ. 46 επεκτείνεται και στο μ. 47 και οδηγεί σε μια διαφορετική πτωτική ακολουθία στα μ. 48-50.[1461] Ένα από τα πλέον ενδιαφέροντα γνωρίσματα του συγκεκριμένου μέρους, πάντως, έχει να κάνει με την διαμόρφωση μιας σολιστικής κατακλείδας στην *έκθεση*, δεδομένου του ότι η παρουσία της ορχήστρας στην πτωτική ακολουθία των μ. 51-58 δεν είναι τέτοια που να μπορεί να προσδώσει στο συγκεκριμένο τμήμα την ποιότητα ενός ενδιάμεσου ritornello (στην πραγματικότητα μάλιστα, η ορχήστρα προσφέρει στο σημείο αυτό μονάχα ένα αρμονικό

[1457] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 187.

[1458] Πρβλ. Girdlestone, ό.π., σ. 432· Tischler, ό.π., σ. 115· Weising, ό.π., σ. 136· Grayson, ό.π., σ. 65· Berger, ό.π., σ. 119. Η μικρή έκταση και η μεταβατική φύση της κεντρικής *επεξεργασίας*, εντούτοις, οδηγούν άλλους ερευνητές στην αποτίμηση του κομματιού αυτού ως σονάτας χωρίς *επεξεργασία*· βλ. σχετικά: Donald Francis Tovey, "The Classical Concerto", στο: Joseph Kerman (επιμ.), *Wolfgang Amadeus Mozart: Piano Concerto in C Major K. 503*, W. W. Norton & Company (Norton Critical Scores), New York 1970 (πρώτη δημοσίευση: 1903), σ. 160· Hutchings, ό.π., σ. 48 και 278· Brück, ό.π., σ. 61 και 62· Webster, "Are Mozart's Concertos »Dramatic«?…", ό.π., σ. 113.

[1459] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 432-433), Tischler (ό.π., σ. 115), Weising (ό.π., σ. 136 και 137), Brück (ό.π., σ. 47, 48, 50, 61 και 62), Grayson (ό.π., σ. 65) και εν μέρει Tovey (ό.π., σ. 160), Berger (ό.π., σ. 135).

[1460] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 433), Tischler (ό.π., σ. 115), Weising (ό.π., σ. 136 και 138), Brück (ό.π., σ. 61, 62 και 65-66) και Grayson (ό.π., σ. 65). Η μη-μετατροπική φύση του μεταβατικού θέματος των μ. 35-42, τουναντίον, παρασύρει τον Caplin (ό.π., σ. 281) στο να το θεωρήσει εσφαλμένα ως πλάγιο θέμα.

[1461] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 136 και 140), Grayson (ό.π., σ. 65) και εν μέρει Tischler (ό.π., σ. 115), Brück (ό.π., σ. 62).

υπόβαθρο για τα περίτεχνα δεξιοτεχνικά περάσματα του πιάνου).[1462] Ανάλογη επίσης είναι η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα στην σύντομη κεντρική ενότητα της *επεξεργασίας* των μ. 59-73,[1463] η οποία ουσιαστικά παραπέμπει σε προγενέστερες τεχνικο-συνθετικές μεθόδους: από αρμονικής πλευράς, κατ' αρχάς, τα δεκαπέντε αυτά μέτρα προεκτείνουν απλώς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος εν είδει συνδετικού περάσματος προς την *επανέκθεση*,[1464] ενώ από θεματικής επόψεως οι μοναδικές μοτιβικές αναφορές στα περιεχόμενα της *εκθέσεως* εντοπίζονται στα μ. 66-67, όπου ανακαλούνται εν συντομία φιγούρες από το τελευταίο τετράμετρο του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 31-34).[1465] Στην *επανέκθεση*, τώρα, πέραν της εξαλείψεως του μεταβατικού θέματος των μ. 35-42, τόσο το κύριο θέμα (στα μ. 74-85) όσο και το πλάγιο θέμα με την σολιστική κατακλείδα (στα μ. 86-93 και 94-101) επανέρχονται στην Φα-μείζονα με επουσιώδεις αλλαγές – που και αυτές μάλιστα περιορίζονται σχεδόν αποκλειστικά στα καταληκτικά περάσματα του σολίστα.[1466] Ως εκ τούτου, αυτό το απέριττο από δομικής πλευράς μέρος ολοκληρώνεται με την εμφάνιση ενός καταληκτικού ritornello στα μ. 102-109, στο οποίο ανατίθεται σαφέστατα ο ρόλος μιας *coda*, βασισμένης στην καταληκτική ιδέα του εναρκτήριου ritornello:[1467] το υλικό των μ. 19-21, συγκεκριμένως, παρουσιάζεται αρχικά μόνο από τα ξύλινα πνευστά στα μ. 102-104 και κατόπιν επαναλαμβάνεται με την πρωτότυπη ενορχήστρωση στα μ. 105-107, ενσωματώνοντας όμως και ετεροφωνικούς καλλωπισμούς από το πιάνο· περαιτέρω δε, το τελικό μ. 22 δεν ακολουθεί άμεσα στο μ. 108 (όπου εμφανίζεται μόνο ένα απλούστερο υποκατάστατό του), αλλά ανασυντίθεται αμέσως μετά, στο μ. 109, από τον σολίστα, το σύνολο των πνευστών και τα βαθύφωνα μόνον έγχορδα![1468]

Σε τριμερή μορφή σονάτας είναι ακόμη το Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* KV 504 που γράφηκε στα τέλη του 1786.[1469] Αυτό το σημαντικής εκτάσεως μέρος διαθέτει πολλές διαφορετικές θεματικές ιδέες, οι δύο πρώτες εκ των οποίων διαμορφώνουν μια κύρια θεματική ομάδα: συγκεκριμένα, η πρώτη κύρια ιδέα (μ. 1-8a) είναι περιοδικής δομής και ομοφωνικής υφάνσεως, εν αντιθέσει προς την δεύτερη (μ. 8b-18) που βασίζεται πρωτίστως στις μιμητικές αντιπαραθέσεις των εξωτερικών φωνών με ένα μοτίβο ογδόων (μ. 8b-14a) καθώς και με μια καταληκτική εξύφανση του ιδίου (μ. 14b-18a) που φθάνει σε τέλεια πτώση. Νέα στοιχεία παρουσιάζονται κατόπιν στην ιδιαιτέρως εκτενή μετάβαση, η οποία και καθιστά σαφέστατα "τριτμηματική" την ενότητα της *εκθέσεως*· κατά τρόπον αξιοπαρατήρητο μάλιστα, η πορεία από την σχετική μι-ελάσσονα προς την διπλή δεσπόζουσα των μ. 19-26 χαρακτηρίζεται από συνεχείς εναλλαγές ρυθμικών μοτίβων, ενώ στην ακόλουθη προέκταση του αρμονικού της στόχου στα μ. 26-34 (με νύξεις ελάσσονος τρόπου) φιγούρες δεκάτων-έκτων επιβάλλουν μια συνεχή και ομαλή ρυθμική ροή μέχρι τις τελικές παύσεις-τομές στα μ. 33 και 34. Δύο πλάγιες θεματικές ιδέες κάνουν έπειτα την εμφάνισή τους στην Ρε-μείζονα, με

[1462] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 433), Tischler (ό.π., σ. 115), Weising (ό.π., σ. 136 και 140), Brück (ό.π., σ. 62) και Grayson (ό.π., σ. 65). Για τους Tovey (ό.π., σ. 160) και Berger (ό.π., σ. 127), αντιθέτως, το τμήμα αυτό συνιστά μόνο μια προέκταση του σολιστικού πλαγίου θέματος.

[1463] Παρομοίως, ο Weising (ό.π., σ. 136 και 141) επισημαίνει ότι η ορχήστρα περιορίζεται εδώ στην συνοδεία του πιανιστικού μέρους, εκτός από την σύντομη παρεμβολή της στο δίμετρο 63-64.

[1464] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 433-434), Tischler (ό.π., σ. 115), Grayson (ό.π., σ. 65) και εν μέρει Tovey (ό.π., σ. 160).

[1465] Πρβλ. Tischler (ό.π., σ. 115), Weising (ό.π., σ. 136 και 141) και Grayson (ό.π., σ. 65).

[1466] Πρβλ. Girdlestone (ό.π., σ. 432 και 434), Tischler (ό.π., σ. 115), Weising (ό.π., σ. 136 και 142), Brück (ό.π., σ. 61 και 62), Grayson (ό.π., σ. 65) και εν μέρει Tovey (ό.π., σ. 160), Berger (ό.π., σ. 124).

[1467] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 136 και 143) και Grayson (ό.π., σ. 65). Αντιθέτως οι Tovey (ό.π., σ. 160), Girdlestone (ό.π., σ. 434), Tischler (ό.π., σ. 115), Brück (ό.π., σ. 62 και 70) και Berger (ό.π., σ. 136) δεν κατονομάζουν το τμήμα αυτό ως *coda*, αλλά το αντιμετωπίζουν ως καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως*, πράγμα βέβαια που είναι τελείως εσφαλμένο, διότι η αποκλειστική επαναφορά του καταληκτικού θεματικού στοιχείου του εναρκτήριου ritornello σε αυτό ακριβώς το σημείο προσδίδει αδιαμφισβήτητα στα μ. 102-109 καταληκτική λειτουργία επί της συνολικής μακροδομής και όχι μόνον επί της τελευταίας σολιστικής ενότητος!

[1468] Πρβλ. εν πολλοίς Brück (ό.π., σ. 45, 50-51, 62 και 70) και Grayson (ό.π., σ. 65).

[1469] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 187), Macdonald (ό.π., σ. 124) και εν μέρει Dearling (ό.π., σ. 148).

την πρώτη από αυτές να διαμορφώνεται ως ασύμμετρη περίοδος στα μ. 35-44 και την δεύτερη να ακολουθεί στα μ. 45-54 εν είδει προτάσεως, η κατάληξη της οποίας επικαλύπτεται με μια σύντομη (και ιδιαιτέρως ανάλαφρη) καταληκτική ιδέα στα μ. 54b-58. Η αρμονική κλειστότητα της κατακλείδας αυτής αίρεται ωστόσο όταν κατά την επανάληψη της *εκθέσεως* η τελική πτώση-τομή του μ. 58 αντικαθίσταται στο μ. 58bis από περαιτέρω ρυθμική εξέλιξη που οδηγεί άμεσα σε αλυσιδοποίηση και ρευστοποίηση του υλικού της κατακλείδας στα μ. 59-63, σε μια αρμονική διαδοχή κατιουσών τριτών μέχρι την (υποδεσπόζουσα) Ντο-μείζονα. Σε αυτόν τον τονικό σταθμό παρατίθεται κατόπιν ολόκληρη η πρώτη κύρια ιδέα στα μ. 64-71a και ακολουθείται από ένα μετατροπικό παράλλαγμα των μ. 8b-9 και 18 στα μ. 71b-73 που στρέφεται προς την ρε-ελάσσονα. Εν είδει αλυσιδοποίησης λοιπόν, στα μ. 74-79 η αρχική φράση της πρώτης κύριας ιδέας και το μετατροπικό τρίμετρο που συντίθεται από αποσπάσματα της δεύτερης κύριας ιδέας συνδέονται αδιαμεσολάβητα μεταξύ τους και μεταφέρονται έναν τόνο υψηλότερα σε σχέση με τα μ. 64-67a και 71b-73, διαδικασία που επαναλαμβάνεται κατόπιν και στην σχετική μι-ελάσσονα τουλάχιστον ως προς την φράση της πρώτης ιδέας (στα μ. 80-83a), προτού διακοπεί στα μ. 83-88 με την επικαλυπτόμενη με αυτήν αλυσιδωτή ανάπτυξη των μιμητικών μ. 10b κ.εξ. της δεύτερης ιδέας που οδηγεί σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος στα μ. 89-93, όπου οι μιμήσεις του μοτίβου ογδόων της θεματικής αυτής ιδέας συνεχίζονται για ένα διάστημα στα πνευστά. Η εντατική ενασχόληση της *επεξεργασίας* με αμφότερες τις ιδέες της κύριας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*, ωστόσο, δεν αφήνει καθόλου ανεπιρρέαστη την έναρξη της *επανεκθέσεως*: από την πρώτη κύρια ιδέα επανέρχεται στα μ. 94-97a μόνον η δεύτερη φράση της περιόδου (πρβλ. μ. 5-8a), αφού η παρεμφερής πρώτη θεωρείται πλέον περιττή, έπειτα και από τις αλλεπάλληλες παραθέσεις της στα μ. 64-67, 74-77a και 80-83a· η δεύτερη κύρια ιδέα, εξ άλλου, επανεκτίθεται συνεπτυγμένη στα μ. 97b-103a, δίνοντας τώρα λιγότερη έμφαση στις μιμήσεις των μ. 10b-14a (πρβλ. μ. 97b-98a με 10b-11a και μ. 98b-99a με 13b-14a) και επαναφέροντας στην πληρότητά τους μόνο τα μ. 14b-18a (στα μ. 99b-103a), που συνιστούν και το μοναδικό στοιχείο της κύριας θεματικής ομάδος που *δεν* απασχολεί την κεντρική *επεξεργασία*. Επιπλέον, τα μ. 8b-9 και 18 επανεισάγονται μόλις στα μ. 103b-105[1470] και δη στην μετατροπική μορφή που έχουν εν τω μεταξύ προσλάβει στα μ. 71b-73 και ιδίως στα μ. 77b-79 της *επεξεργασίας*, προκειμένου τώρα να οδηγήσουν στην λα-ελάσσονα για την αμετάβλητη επαναφορά της μεταβάσεως στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 106-121. Έτσι, η πλάγια θεματική ομάδα μπορεί να επανεκτεθεί επίσης χωρίς ουσιώδεις τροποποιήσεις (πέραν μιας – αναντίστοιχης προς την *έκθεση* – βραχύτατης παρεμβολής του ελάσσονος τρόπου στα μ. 134-135) στην αρχική Σολ-μείζονα στα μ. 122-141, όπως και η επικαλυπτόμενη με αυτήν κατακλείδα στα μ. 141b-145a (= μ. 54b-58a), την οποία πάντως διαδέχεται μια σύντομη καταληκτική προέκταση στα μ. 145b-148, στο πλαίσιο της οποίας ανακαλείται τρεις φορές το βασικό μοτίβο ογδόων της δεύτερης κύριας ιδέας εν είδει αποχαιρετισμού.

Η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* επανέρχεται δυναμικά στο προσκήνιο το 1787, στα αργά μέρη δύο κουϊντέττων εγχόρδων. Η πρώτη περίπτωση αφορά στο Andante σε Φα-μείζονα του *κουϊντέττου σε Ντο-μείζονα* KV 515,[1471] το οποίο ανοίγει με ένα δωδεκάμετρο κύριο θέμα τριών τετράμετρων φράσεων, που καταλήγουν σε τέλεια (μ. 4), απατηλή (μ. 8) και τέλεια πτώση (μ. 12), αντιστοίχως. Παράλληλα, από το μ. 5 κ.εξ. η πρώτη βιόλα έρχεται ολοένα και περισσότερο στο προσκήνιο, γεγονός που την καθιστά ισότιμη με το πρώτο βιολί ήδη πριν την έναρξη του εκτενούς μεταβατικού θέματος των μ. 13-32a,[1472] στο οποίο τα δύο

[1470] Πρβλ. τις υπαινικτικές αναφορές του Weising (ό.π., σ. 187) τόσο ως προς την συντόμευση της κύριας θεματικής ομάδος όσο και ως προς την μετάθεση τμήματός της σε άλλη θέση στην *επανέκθεση*.
[1471] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 187· Webster, "Traditional Elements…", ό.π., σ. 102· Rosen, *Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 311· Macdonald, ό.π., σ. 123· Schick, ό.π., σ. 85· Caplin, ό.π., σ. 217.
[1472] Πρβλ. Schick, ό.π., σ. 85.

προαναφερόμενα όργανα αναπτύσσουν διάλογο μεταξύ τους διαμορφώνοντας παράλληλα μια ασύμμετρη περίοδο, το πρώτο σκέλος της οποίας βρίσκεται ακόμη στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητος και καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 20, ενώ το δεύτερο μετατρέπει προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος.[1473] Ο ιδιαίτερα προβεβλημένος ρόλος της πρώτης βιόλας τεκμηριώνεται μάλιστα ακόμη περισσότερο στο πλαίσιο του πλαγίου θέματος στην Ντο-μείζονα, καθώς όχι μόνον η οκτάμετρη ιδέα σε δομή προτάσεως των μ. 32b-40a επαναλαμβάνεται κατόπιν παρηλλαγμένη στα μ. 40b-47 μεταβιβάζοντας την βασική μελωδική γραμμή από το πρώτο βιολί στην πρώτη βιόλα, αλλά και το δεξιοτεχνικό πέρασμα του πρώτου βιολιού των μ. 48-50 επαναλαμβάνεται επίσης από την πρώτη βιόλα στα μ. 51-52 (= μ. 48-49) και δη με νέες καταληκτικές φιγούρες στο μ. 53, τις οποίες σφετερίζεται το πρώτο βιολί πλέον στα μ. 53b-54a προκειμένου να οδηγήσει στην ηχητικά συμπαγή πτωτική διαδικασία των μ. 54b-55.[1474] Με την τέλεια πτώση στο μ. 56, πάντως, ξεκινά απ' ευθείας η διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος μέσω ενός συνδετικού περάσματος, το οποίο ανοίγει με μια αλυσιδωτή ανάπλαση του υλικού του μ. 5 του κυρίου θέματος στα μ. 56-59 και ολοκληρώνεται με ένα σολιστικό πέρασμα του πρώτου βιολιού στα μ. 60-62.[1475] Δεδομένης όμως της πυκνότητας των θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως*, η μετέπειτα επανέκθεσή τους δεν υπόκειται σε σημαντικές μεταβολές: ως εκ τούτου, το κύριο θέμα επανέρχεται απαράλλακτο στα μ. 63-74, από την μετάβαση (στα μ. 75-92a) αποκόπτεται μόνο το δίμετρο 30-31 και παράλληλα η στροφή προς την Ντο-μείζονα στα μ. 24-29 αντικαθίσταται στα αντίστοιχα μ. 86-91 από σύντομη αρμονική περιπλάνηση με αναφορές και στην ομώνυμη ελάσσονα, ενώ το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται κατ' αρχήν αυτούσιο στην Φα-μείζονα στα μ. 92b-114a και 117 (πρβλ. μ. 32b-54a και 55), μόνο που η απλή πτωτική διαδικασία του μ. 54b διευρύνεται στα μ. 114b-116 εν είδει μικρής καταγεγραμμένης καντέντσας για την πρώτη βιόλα και το πρώτο βιολί.[1476] Οι ελάχιστες αυτές τροποποιήσεις της *επανεκθέσεως* σε σχέση με την *έκθεση* καθιστούν μάλιστα απολύτως ισορροπημένες μεταξύ τους τις δύο αυτές μακροδομικές ενότητες, που καταλαμβάνουν από 55 μέτρα εκάστη. Ανάλογη εξισορρόπηση δεν διασφαλίζεται τουναντίον στον ίδιο βαθμό ανάμεσα στο επτάμετρο συνδετικό πέρασμα και την ενδεκάμετρη *coda* των μ. 118-128,[1477] παρ' ότι βέβαια τα δύο αυτά τμήματα παρουσιάζουν αρκετά σαφείς θεματικές και υφολογικές ομοιότητες· διότι, αν εξαιρέσουμε την "αναπλήρωση" του καταληκτικού μη-επανεκτιθέμενου αποσπάσματος της μεταβάσεως που πραγματοποιείται με την σχεδόν απαράλλακτη μεταφορά στην Φα-μείζονα των μ. 29-31 στα μ. 118-120,[1478] τόσο η αυτούσια παράθεση των μ. 9-11 του κυρίου θέματος στα μ. 121-123 όσο και τα καταληκτικά σολιστικά περάσματα της πρώτης βιόλας στα μ. 124-126 αλλά και του πρώτου βιολιού στα μ. 127-128[1479] έρχονται σε προφανή συσχετισμό με τα περιεχόμενα των μ. 56-59 και 60-62, έστω και αν δεν παραπέμπουν ευθέως σε αυτά.

Η δεύτερη περίπτωση μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* της ιδίας περιόδου εντοπίζεται στο Adagio ma non troppo σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κουϊντέττου εγχόρδων σε*

[1473] Πρβλ. εν μέρει Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 311), ο οποίος ωστόσο δεν αποσαφηνίζει την λειτουργία του "δεύτερου" αυτού θέματος των μ. 13 κ.εξ.

[1474] Πρβλ. Schick (ό.π., σ. 85-86, 87 και 89) και εν μέρει Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 311).

[1475] Πρβλ. Schick (ό.π., σ. 86) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 187).

[1476] Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 187), Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 311) και Schick (ό.π., σ. 88).

[1477] Απλή αναφορά στην *coda* κάνει μόνον ο Weising, ό.π., σ. 187.

[1478] Το τρίμετρο αυτό δεν μπορεί να εκληφθεί ως τμήμα της *επανεκθέσεως*, διότι ναι μεν τα μ. 30-31 απουσιάζουν όντως από αυτήν, όχι όμως και το μ. 29 που επανέρχεται σε μεταφορά στο μ. 91. Γι' αυτόν τον λόγο δεν δικαιούται κανείς να θεωρήσει τα μ. 118-120 ως μετάθεση τμήματος της μεταβάσεως μετά την ολοκλήρωση του πλαγίου θέματος, παρά μόνον ως "αναπλήρωση" του συγκεκριμένου αποσπάσματος που υλοποιείται στο πλαίσιο των προαιρετικών λειτουργιών της *coda*.

[1479] Για το τελευταίο πεντάμετρο ο Schick (ό.π., σ. 88) έχει μονάχα να παρατηρήσει τον πρωταγωνιστικό ρόλο της πρώτης βιόλας και τον μάλλον συμπληρωματικό του πρώτου βιολιού· ουσιωδέστερα ζητήματα λειτουργίας των μ. 124-128 (και γενικότερα των μ. 118-128), εντούτοις, ουδόλως θίγονται.

σολ-ελάσσονα KV 516.[1480] Το κύριο θέμα αποτελείται ουσιαστικά από πολύ διαφορετικά μεταξύ τους σπαράγματα: η δίμετρη πρώτη φράση είναι ομοφωνική, όπως και η δεύτερη στα μ. 3-4 (με κατάληξη σε μισή πτώση), όπου όμως το πρώτο βιολί ξεχωρίζει ως σολιστικό όργανο· έπειτα, στα μ. 5-8 ένα τετράφθογγο μοτίβο ογδόων εναλλάσσεται ανάμεσα στο πρώτο βιολί και το τσέλλο και σταδιακά συνδυάζεται με προοδευτικά αυξανόμενο αριθμό εσωτερικών φωνών, έως ότου καταλήξει σε έναν ηχητικά συμπαγή πτωτικό σχηματισμό στα μ. 8b-9· εντούτοις, η απατηλή πτώση στο μ. 9b ακολουθείται από στοχαστικές παύσεις-τομές στο μ. 10, οι οποίες τελικά δίνουν νέα ώθηση, ώστε η (ενορχηστρωτικώς εμπλουτισμένη) επαναφορά των μ. 7-9 στα μ. 11-13 να οδηγηθεί αυτήν την φορά σε τέλεια πτώση, διορθώνοντας έτσι το προηγούμενο "σφάλμα" της.[1481] Η ακόλουθη μετάβαση της *εκθέσεως* στα μ. 14-18a βασίζεται εν πολλοίς σε μοτίβα του κυρίου θέματος και παρά την "μυστηριώδη" αρμονική της πορεία (που διέρχεται από την σχετική της δεσπόζουσας) φθάνει τελικά σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.[1482] Στο σημείο αυτό μια πρώτη πλάγια θεματική ιδέα κάνει όντως την εμφάνισή της, παραδόξως όμως βρίσκεται στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας (σι-ύφεση-ελάσσονα), γεγονός που προσδίδει στα μ. 18b-26 μεγάλη εσωτερική ένταση, η οποία μάλιστα προοδευτικά ενισχύεται και από την εσωστρέφεια της αρμονικής παραμέτρου.[1483] Η αποκατάσταση του μείζονος τρόπου (με την αναμενόμενη Σι-ύφεση-μείζονα) επιτυγχάνεται λοιπόν μόνο στα μ. 27 κ.εξ., στα οποία η προηγούμενη ατμόσφαιρα μεταβάλλεται αίφνης με μια δεύτερη πλάγια ιδέα, το βασικό μοτίβο της οποίας συνιστά μια διακωμώδηση του εναρκτήριου θρηνητικού μοτίβου της αμέσως προηγούμενης ιδέας (πρβλ. την κύρια μελωδική γραμμή των μ. 18b-19a και 27).[1484] Ο ανάλαφρος χαρακτήρας του τριμέτρου 27-29 εδραιώνεται μάλιστα περαιτέρω κατά την παρηλλαγμένη επαναφορά της βασικής μελωδικής γραμμής από την πρώτη βιόλα στα μ. 30-32 (την οποία μιμείται και το πρώτο βιολί) και επανέρχεται αργότερα στις καταληκτικές χειρονομίες των μ. 35b-36, έχοντας ουσιαστικά διακοπεί μόνο κατά την εμφάνιση δύο μελωδικών φράσεων στα μ. 33-35a, το συγκρατημένο ύφος των οποίων παραπέμπει περισσότερο στο αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος.[1485] Ανάλογου ήθους είναι επίσης το μικρό συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* στο μ. 37,[1486] το οποίο προετοιμάζει κατάλληλα την αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 38-50.[1487] Αμετάβλητη όμως παραμένει και η θεματική πλευρά της μεταβάσεως, η οποία στα μ. 51-55a κατευθύνεται σταδιακά (μέσω της σχετικής ελάσσονος) προς μια μισή πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα.[1488] Η πλάγια θεματική ομάδα, εξ άλλου, επανεκτίθεται διατηρώντας όλα τα αρμονικά και θεματικά της χαρακτηριστικά στα μ. 55b-65

[1480] Πρβλ. Heinrich Birnbach, "Ueber die Form des zweiten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u.s.w.", *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 5/37, 1828, σ. 294· Weising, ό.π., σ. 187· Webster, "Traditional Elements…", ό.π., σ. 102· Flothuis, ό.π., σ. 25 και 36· Macdonald, ό.π., σ. 123· Kurt von Fischer, "Brief an einen Freund: Die zwei Adagios in Mozarts g-Moll Streichquintett KV 516", στο: Annegrit Laubenthal (επιμ.), *Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Bärenreiter, Kassel 1995, σ. 373· Caplin, ό.π., σ. 217.

[1481] Για το κύριο θέμα συνολικά, πρβλ. επίσης Flothuis (ό.π., σ. 37-38) και K. von Fischer (ό.π., σ. 372-373).

[1482] Πρβλ. Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 317-318), Flothuis (ό.π., σ. 36 και 38) και εν μέρει K. von Fischer (ό.π., σ. 373).

[1483] Πρβλ. Howard Chandler Robbins Landon, "The Haydn brothers (Michael and Joseph) and Mozart's String Quintets", στο: H. C. Robbins Landon, *The Mozart Essays*, Thames and Hudson, London 1995, σ. 151. Τουναντίον, ο Flothuis (ό.π., σ. 20 και 36) αμφιταλαντεύεται συνεχώς ανάμεσα στην θεώρηση της συγκεκριμένης θεματικής ιδέας ως πλάγιας ή ως μεταβατικής, προτού τελικά αποφασίσει να την αντιμετωπίσει ως τμήμα της μεταβάσεως (ό.π., σ. 38). Ο K. von Fischer (ό.π., σ. 373), τέλος, δεν τοποθετείται με σαφήνεια ως προς το εν λόγω ζήτημα, αλλά εμμέσως φαίνεται να συμμερίζεται την άποψη του Flothuis.

[1484] Πρβλ. Flothuis (ό.π., σ. 38) και K. von Fischer (ό.π., σ. 373).

[1485] Πρβλ. εν μέρει Flothuis (ό.π., σ. 38) και K. von Fischer (ό.π., σ. 373), ο οποίος μάλιστα εκλαμβάνει τα περιεχόμενα των μ. 33 κ.εξ. ως κατακλείδα της *εκθέσεως*.

[1486] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 187· Flothuis, ό.π., σ. 36 και 39· K. von Fischer, ό.π., σ. 373.

[1487] Πρβλ. Flothuis (ό.π., σ. 37 και 39) και K. von Fischer (ό.π., σ. 373).

[1488] Πρβλ. Flothuis (ό.π., σ. 39) και εν μέρει K. von Fischer (ό.π., σ. 373).

(στην ομώνυμη μι-ύφεση-ελάσσονα) και 66-75 (στην αρχική Μι-ύφεση-μείζονα)· μοναδική – αλλά καθόλου αμελητέα – διαφοροποίηση συνιστά εδώ η παρεμβολή του διμέτρου 63-64 ακριβώς πριν την πτωτική ολοκλήρωση της πρώτης πλάγιας ιδέας, που καθυστερείται από μια (άκρως αποπροσανατολιστική) εναρμόνια επέκταση της βεβαρημένης έκτης βαθμίδος![1489] Το κομμάτι ολοκληρώνεται παρ' όλα αυτά με μια *coda* στα μ. 76-82, στην οποία ο πτωτικός σχηματισμός των μ. 8-9 και 12-13 του κυρίου θέματος διευρύνεται στα μ. 76-78 και επικαλύπτεται με υπομνήσεις του τετράφθογγου μοτίβου των μ. 5 κ.εξ. από το τσέλλο στα μ. 78b-81, που αρχικά εναλλάσσονται και εν τέλει συνδυάζονται με σύντομες καταληκτικές χειρονομίες στο μέρος του πρώτου βιολιού.[1490]

Στα άλλα δύο αργά μέρη σε μορφή σονάτας του 1787, αντιθέτως, πραγματώνεται ο τριμερής τύπος· το Adagio cantabile σε Ντο-μείζονα του *σεξτέττου για δύο κόρνα και έγχορδα σε Φα-μείζονα* KV 522, που φέρει τον αυθεντικό τίτλο "ένα μουσικό αστείο" ("Ein musikalischer Spaß"),[1491] παρουσιάζει μάλιστα ιδιαίτερο αναλυτικό ενδιαφέρον. Τα όρια των δομικών μελών της *εκθέσεως*, κατ' αρχάς, δεν είναι ιδιαιτέρως αποσαφηνισμένα: το κύριο θέμα εκτείνεται τουλάχιστον μέχρι το μ. 4 (τέλεια πτώση), αλλά και τα μ. 5-6 θα μπορούσαν κάλλιστα να ανήκουν σε αυτό, αφού η μετατροπία προς την διπλή δεσπόζουσα πραγματοποιείται μόνο στα μ. 7-10a, τα οποία πάντως συνδέονται και με το δίμετρο 5-6 σε μια ευρύτερη αρμονική φράση. Από εκεί και ύστερα, βέβαια, η προτασιακή ιδέα των μ. 10b-14a διαμορφώνει από κοινού με την ακόλουθη περιοδική ιδέα των μ. 14b-22 μια πλάγια θεματική ομάδα στην δευτερεύουσα τονικότητα της Σολ-μείζονος, η οποία προεκτείνεται και από την βραχύτατη καταληκτική χειρονομία του μ. 23. Η ενότητα της *επεξεργασίας* παραθέτει αρχικά την δίμετρη πρώτη φράση του κυρίου θέματος στα μ. 24-25 στρεφόμενη προς την Ρε-μείζονα, αλλά αμέσως μετά την αλυσιδοποιεί έναν τόνο χαμηλότερα στα μ. 26-27, δίνοντας έτσι την αίσθηση μιας άμεσης επαναφοράς του κυρίου θεματικού υλικού στην αρχική τονικότητα· εντούτοις, η περαιτέρω αναπτυξιακή εξέλιξη οδηγείται γρήγορα προς την μι-ελάσσονα στα μ. 28-30, με γνώριμο μοτιβικό υλικό που ωστόσο αναπλάθεται ελεύθερα και ακολούθως αλυσιδοποιείται και εξυφαίνεται στα μ. 31-36, ακολουθώντας έναν κύκλο πεμπτών που καταλήγει σε πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος. Στο σημείο αυτό, ο Mozart προβαίνει σε κάτι το απρόσμενο: επανεκθέτει ολόκληρο το κύριο θέμα, διατηρώντας μεν αναλλοίωτη την μοτιβική και υφολογική υπόσταση των μ. 1-4 και 5-6 στα μ. 37-40 και 41-42, αλλά προσαρμόζοντάς τα στο περιβάλλον της ομώνυμης ντο-ελάσσονος και της μείζονος σχετικής της (Μι-ύφεση-μείζονος)! Αυτή η εντυπωσιακή τροπική και επιπλέον τονική παρέκκλιση στην έναρξη της *επανεκθέσεως* καθιστά λοιπόν αναγκαία την προσθήκη ενός μικρού τμήματος επαναφοράς στην ντο-ελάσσονα στα μ. 43-44, προκειμένου στα μ. 45-48a να ακολουθήσει σε μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη (ως επί το πλείστον) και το μεταβατικό υλικό των μ. 7-10a, που με την σειρά του οδηγεί ομαλά στην επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα στα μ. 48b-60 με επουσιώδεις μονάχα τροποποιήσεις. Κάπου εδώ η μορφή σονάτας έχει ουσιαστικά ολοκληρωθεί· παρ' όλα αυτά, ο Mozart προσθέτει εν είδει *coda* ένα πλήρες καταληκτικό ritornello τεχνοτροπίας κοντσέρτου, που περιλαμβάνει προετοιμασία καντέντσας στα μ. 61-63 (σε ταυτοφωνία όλων των εγχόρδων προς μίμησιν ενός ορχηστρικού tutti), καταγεγραμμένη σολιστική καντέντσα για το πρώτο βιολί στα μ. 64-76 (γεμάτη κοινότοπα περάσματα στην Ντο-μείζονα, αλλά και μια "επίδειξη" εσφαλμένης τοποθέτησης των δακτύλων στην πολύ υψηλή περιοχή του οργάνου που οδηγεί σε παρέκκλιση στην Ρε-μείζονα στο μ. 75), καθώς και μια επίφαση "ορχηστρικού" επιλόγου στα μ. 77-80, με νέο υλικό αλλά και ανάκληση του καταληκτικού στοιχείου της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 79 με 23) που απαλείφθηκε από την *επανέκθεση*.

[1489] Πρβλ. Flothuis (ό.π., σ. 36 και 39-41) και K. von Fischer (ό.π., σ. 373).
[1490] Πρβλ. Flothuis (ό.π., σ. 36 και 41) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 187) και K. von Fischer (ό.π., σ. 373).
[1491] Μόνον ο Weising (ό.π., σ. 187) αναφέρεται υπαινικτικά σε αυτό το αργό μέρος, διαπιστώνοντας ότι πρόκειται για μορφή τριμερούς σονάτας με *coda*.

Το στοιχείο της τροπικής εναλλαξιμότητος έρχεται στο προσκήνιο και στην περίπτωση του Andante σε Ρε-μείζονα της *σονάτας για πιάνο και βιολί σε Λα-μείζονα* KV 526, που ακολουθεί επίσης το τριμερές δομικό πρότυπο σονάτας (με επανάληψη μόνο της *εκθέσεως*).[1492] Εδώ λοιπόν, αμφότερες οι τονικές περιοχές της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* μοιράζονται ανάμεσα στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο: το κύριο θέμα οργανώνεται ως δεκαεξάμετρη περίοδος, οι δύο φράσεις της οποίας ξεκινούν από την Ρε-μείζονα (μ. 1-5 και 9-13), αλλά κατόπιν στρέφονται προς την ομώνυμη ρε-ελάσσονα (μ. 6-7 και 14-15) και καταλήγουν σε αυτήν με τέλεια (μ. 8) ή μισή πτώση (μ. 16)· στην συνέχεια, η πρώτη πλάγια ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 17-23 απ' ευθείας στην Λα-μείζονα, όμως η περιοδική δεύτερη πλάγια ιδέα των μ. 24-32 αφιερώνεται αποκλειστικά στην λα-ελάσσονα,[1493] οπότε ο μείζων τρόπος αποκαθίσταται εν τέλει μόνο με την έλευση της κατακλείδας, η οποία συνίσταται σε μια ασύμμετρη περιοδική ιδέα στην Λα-μείζονα (στα μ. 33-38) καθώς και σε μια σύντομη προέκτασή της (στα μ. 39-41). Αξιοπαρατήρητη ακόμη είναι η μοτιβική συνάφεια τόσο της πρώτης πλάγιας ιδέας όσο και της καταληκτικής προς το κύριο θέμα, αν και αυτή περιορίζεται κυρίως στα συνοδευτικά θεματικά στοιχεία.[1494] Η *επεξεργασία*, εξ άλλου, ασχολείται κατ' αποκλειστικότητα με το υλικό του κυρίου θέματος και δη με το αρχικό του δίμετρο, το οποίο παραθέτει στα μ. 42-43 μετατρέποντας προς την μι-ελάσσονα και κατόπιν το αλυσιδοποιεί και το προεκτείνει στα μ. 44-46 φθάνοντας στο περιβάλλον της σχετικής σι-ελάσσονος· παρ' όλα αυτά, μια χρωματική μεταβολή στο μ. 47 οδηγεί στην (υποδεσπόζουσα) Σολ-μείζονα, στην οποία κατόπιν παρατίθεται ολόκληρη η φράση των μ. 9-12 στα μ. 48-51. Η εξέλιξη του κυρίου θέματος στα μ. 5 κ.εξ., αντιθέτως, εμφανίζεται μόνο στο τελικό τμήμα της *επεξεργασίας*, εν μέρει συνεχίζοντας την προηγούμενη θεματική παράθεση στην περιοχή της υποδεσπόζουσας (πρβλ. μ. 52-53 με 5-6) και εν μέρει λειτουργώντας ως αναπτυξιακό-μετατροπικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* στα μ. 54-56. Με την επαναφορά λοιπόν της αρχικής Ρε-μείζονος, το πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος επανεκτίθεται στα μ. 57-60, με μια ρυθμική παραλλαγή στο συνοδευτικό μέρος του πιάνου (συγκοπές) που παραπέμπει σε τμήμα της κατακλείδας (πρβλ. μ. 35b-38). Αν όμως το στοιχείο αυτό υποδεικνύει μια κάποια επίδραση ενός ύστερου τμήματος της *εκθέσεως* επί της τρίτης μακροδομικής ενότητος, τότε η εξάλειψη των μ. 5-12 και η σύνδεση του αρχικού τετραμέτρου με την αυτούσια επαναφορά μόνο των μ. 13-16 στα μ. 61-64, που έχουν ως αποτέλεσμα την δραστική συρρίκνωση του επανεκτιθέμενου κυρίου θέματος κατά το ήμισυ της αρχικής του εκτάσεως,[1495] τεκμηριώνουν αδιαμφισβήτητα τον σημαντικό βαθμό αλληλεπίδρασης μεταξύ της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* του ώριμου αυτού έργου προς αποφυγή θεματικών πλεονασμών! Από την άλλη πλευρά βέβαια, το σύνολο των πλαγίων και καταληκτικών θεματικών ιδεών μεταφέρεται στα εναπομείναντα μ. 65-89 στην τονικότητα της Ρε-μείζονος (πλην της – αναλογικής προς την *έκθεση* – παρεμβολής της ομώνυμης ελάσσονος στα μ. 72-80) με ελάχιστες, τελείως επουσιώδεις τροποποιήσεις.

Το *κουϊντέττο εγχόρδων σε ντο-ελάσσονα* KV 516b / 406 απασχόλησε τον Mozart το αργότερο μέχρι την έναρξη του έτους 1788, οφείλει όμως την ύπαρξή του σε μια παλαιότερη *σερενάτα για πνευστά* (KV 384a / 388), η σύνθεση της οποίας τοποθετείται στα 1782. Ως εκ τούτου, το αργό μέρος του *κουϊντέττου*, ένα Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα και σε τριμερή μορφή σονάτας,[1496] υπάρχει σε δύο σχεδόν ταυτόσημες εκδοχές, δηλαδή στην πρωτότυπη γραφή του για ένα σύνολο οκτώ πνευστών (ζεύγη όμποε, κλαρινέττων, κόρνων και φαγγόττων) αλλά και σε μεταγραφή για κουϊντέττο εγχόρδων, στην οποία και θα

[1492] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 187) και Macdonald (ό.π., σ. 124).
[1493] Σχετική αναφορά στην χρήση της ελάσσονος δεσπόζουσας εντός της *εκθέσεως* του αργού αυτού μέρους γίνεται και από τον Flothuis, ό.π., σ. 36.
[1494] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 187.
[1495] Πρβλ. ό.π.
[1496] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 184) και Macdonald (ό.π., σ. 123).

επικεντρωθούμε. Η δομή της *εκθέσεως* χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη σαφήνεια: το κύριο θέμα διατυπώνεται ως δεκαεξάμετρη περίοδος, με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 8) και την τονική (μ. 16a), ενώ η δεύτερη φράση του όχι μόνο διευρύνει και προς τις δύο κατευθύνσεις το χρησιμοποιούμενο ηχητικό φάσμα, αλλά εμπλουτίζει και την ρυθμική επιφάνεια του θέματος με περάσματα τριακοστών-δευτέρων στο πρώτο βιολί στα μ. 13-15· εν είδει περιόδου διαμορφώνεται και το μεταβατικό θέμα των μ. 16b-23, που έπειτα από πτώση στην δεσπόζουσα (στο μ. 20a) στρέφεται οριστικά προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος,[1497] στην οποία κατόπιν εκτίθενται το επίσης περιοδικό πλάγιο θέμα των μ. 24-39 καθώς και η επικαλυπτόμενη με αυτό κατακλείδα των μ. 39-46. Η *επεξεργασία*, από την πλευρά της, βασίζεται σε τρία αλλεπάλληλα παραλλάγματα του κυρίου θέματος: το πρώτο από αυτά (στα μ. 47-52) ξεκινά από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* και ουσιαστικά "διακόπτεται" στην δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος· το δεύτερο (στα μ. 53-59), με αφετηρία την σχετική της υποδεσπόζουσας φθάνει λίγο μακρύτερα, σε μισή πτώση επί της Λα-ύφεση-μείζονος· ομοίως δε, το τρίτο και εκτενέστερο παράλλαγμα του κυρίου θέματος (στα μ. 60-68) εμμένει περισσότερο στην υποδεσπόζουσα, προτού τελικά καταλήξει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος.[1498] Καθώς όμως οι τρεις αυτές θεματικές παραθέσεις – και ιδίως η τρίτη (πρβλ. τα μ. 60-64 με τα 1-5 αλλά και την κατάληξη στην δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος) – προσεγγίζουν όλο και περισσότερο την μορφή της αρχικής φράσεως της περιόδου του κυρίου θέματος, η απαλοιφή των μ. 1-8 από την *επανέκθεση* και η επαναφορά μόνο της παρεμφερούς δεύτερης φράσεως των μ. 9-16a στα μ. 69-76a συνιστά μια πολύ λογική – από συνθετικής επόψεως – αντιμετώπιση του υλικού. Πολύ μεγαλύτερη έκπληξη, αντιθέτως, προξενεί το γεγονός ότι η μετάβαση μένει κατ' ουσίαν αμετάβλητη σε μοτιβικό και αρμονικό επίπεδο στα μ. 76b-83, με αποτέλεσμα η πρώτη φράση του πλαγίου θέματος να επανεκτίθεται "εκ παραδρομής" στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 84-90, δηλαδή όπως ακριβώς και στην *έκθεση*! Το σφάλμα αυτό διορθώνεται τελικά στο συνδετικό πέρασμα του πρώτου βιολιού στο μ. 91 (= μ. 31) και έτσι η δεύτερη – τουλάχιστον – φράση του πλαγίου θέματος μεταφέρεται φυσιολογικά στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 92-99, ακολουθούμενη και από την αυτούσια τονική επαναφορά της κατακλείδας στα μ. 99-106. Η αρμονική αυτή "ανωμαλία" εντός της *επανεκθέσεως* θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ένας

[1497] Η ερμηνεία του Caplin (ό.π., σ. 281) για τα μ. 16b-23 είναι πολύ προβληματική: στην πραγματικότητα βέβαια, η υποτιθέμενη συγχώνευση των λειτουργιών της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος (την οποία εντοπίζει στο σημείο αυτό ο συγγραφέας) μάλλον υποδηλώνει καθ' υπερβολήν τον ιδιαίτερα θεματικό χαρακτήρα της συγκεκριμένης μεταβάσεως.

[1498] Στην πρωτότυπη εκδοχή του αργού αυτού μέρους (KV 384a / 388), η *επεξεργασία* είναι μεγαλύτερη κατά ένα μέτρο, εξαιτίας της προέκτασης της δεύτερης φράσεως των μ. 53-59 στα μ. 59b-60, κατά τον τρόπο ακριβώς που και τα μ. 67b-68 της μεταγραφής για έγχορδα προεκτείνουν την κατάληξη της τρίτης φράσεως στα μ. 66b-67a. Κατά συνέπειαν, η φραστική δομή του πρωτοτύπου (6 + *8* + 9 μέτρων) μεταβάλλεται ελαφρώς στην μεταγραφή (6 + *7* + 9 μέτρα), γεγονός όμως που αφήνει ανεπιρρέαστη την βασική συνθετική ιδέα της προοδευτικής επιμήκυνσης των δομικών αυτών τμημάτων. Ο λόγος για τον οποίον ο Mozart αφαίρεσε ένα μέτρο από την μεταγραφή για έγχορδα, οφείλεται προφανώς στις διαφορετικές δυνατότητες που του παρείχαν τα δύο διαφορετικά οργανικά σύνολα. Στην *σερενάτα*, κατ' αρχάς, η πρώτη φράση της *επεξεργασίας* αξιοποιεί το σύνολο των πνευστών, αλλά η δεύτερη περιορίζεται στις υψηλές φωνές (όμποε και κλαρινέττα) – με τις χαμηλές (κόρνα και φαγγόττα) να επανεισάγονται μόνο στην καταληκτική προέκταση εν είδει αντιλάλου – και η τρίτη ανατίθεται παρομοίως μόνο στις χαμηλές φωνές (με την πτωτική της κατάληξη να προεκτείνεται αυτήν την φορά από τις επανεμφανιζόμενες υψηλές). Αυτή η αντιφωνική διάσπαση του οργανικού συνόλου σε δύο ομάδες των τεσσάρων οργάνων φαίνεται ωστόσο πως δεν μπορούσε να λειτουργήσει εξίσου καλά στην μεταγραφή για κουϊντέττο, δεδομένου του μικρότερου αριθμού οργάνων αλλά και του ομοιόμορφου ηχοχρώματος των εγχόρδων: έτσι, η πρώτη φράση της *επεξεργασίας* αξιοποιεί το σύνολο των οργάνων, ενώ από τις δύο επόμενες απουσιάζει μόνο το τσέλλο ή το πρώτο βιολί, αντιστοίχως, αλλά η πτωτική κατάληξη της δεύτερης φράσεως στην υψηλή ηχητική περιοχή μένει τώρα χωρίς αντίλαλο (από την χαμηλή περιοχή), εν αντιθέσει προς την κατάληξη της τρίτης φράσεως στην χαμηλή περιοχή που επαναλαμβάνεται άμεσα στην άνω οκτάβα· επομένως, η εκδοχή για κουϊντέττο εγχόρδων θυσιάζει την αναλογία που δημιουργούν οι προεκτάσεις των δύο τελευταίων φράσεων της μεσαίας ενότητος, όμως με αυτόν τον τρόπο δίνει συγχρόνως μεγαλύτερη έμφαση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος που προαναγγέλλει την έναρξη της *επανεκθέσεως*.

μουσικός αστεϊσμός: η μετάβαση, "απορροφημένη" από την θεματική της αυτοτέλεια, "λησμονεί" εντελώς τον λειτουργικό ρόλο που καλείται να επιτελέσει στην τρίτη μακροδομική ενότητα, υποχρεώνοντας έτσι το πλάγιο θέμα να βρει από μόνο του τον δρόμο προς την αρχική τονικότητα, αφ' ότου όμως η τονική πορεία της *επανεκθέσεως* έχει ήδη δώσει την παραπλανητική εντύπωση μιας *εκθέσεως*.

Στις αρχές του 1788, επίσης, ολοκληρώθηκε η σύνθεση της *σονάτας για πιάνο σε Φα-μείζονα* KV 533 & 494, το Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα της οποίας συνιστά ένα από τα πλέον ανεπτυγμένα δείγματα τριμερούς σονάτας μεταξύ των αργών μερών στο είδος του.[1499] Το κύριο θέμα αποτελείται από δύο πολύ χαρακτηριστικά στοιχεία που διαμορφώνουν μία τετράμετρη και μία εξάμετρη φράση, με πτώσεις στην τονική (στο μ. 4) και την δεσπόζουσα (στο μ. 10) αντιστοίχως. Ακολούθως, η πρώτη φράση επανέρχεται αυτούσια στα μ. 11-14, ενώ το ίδιο ισχύει εν πολλοίς και για την δεύτερη, τουλάχιστον στα μ. 15-18 (= μ. 5-8), αν και η κατάληξή της προεκτείνεται στα μ. 19-22 φθάνοντας τελικά στην διπλή δεσπόζουσα· ως εκ τούτου, τα δύο σκέλη μιας εκτενούς (ασύμμετρης) περιόδου αναλαμβάνουν τις διακριτές λειτουργίες του κυρίου θέματος (μ. 1-10) και της μεταβάσεως της *εκθέσεως* (μ. 11-22).[1500] Το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος, εντούτοις, εισάγεται και στην έναρξη της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στην Φα-μείζονα στα μ. 23-32 (προσδίδοντας γενικότερα μιαν αίσθηση "μονοθεματικότητος"), αυτήν την φορά στην γραμμή του μπάσσου που εναλλάσσεται με μια φιγούρα αρπισμών στο δεξί χέρι, η οποία μάλιστα στην αναπτυξιακή εξέλιξη της προτασιακής αυτής δομής (και συγκεκριμένως στα μ. 29-30) διέρχεται από μια κατάσταση "αιωρούμενης τονικότητος", προτού τελικά οδηγηθεί σε σαφή πτώση στην Φα-μείζονα.[1501] Συνεχίζοντας την διαδικασία σταδιακής ρυθμικής πύκνωσης που ακολουθείται με συνέπεια καθ' όλην την διάρκεια της *εκθέσεως* (τέταρτα και όγδοα στο κύριο θέμα και την μετάβαση, δέκατα-έκτα στην πρώτη πλάγια ιδέα), η δεύτερη πλάγια ιδέα των μ. 33-41 επιβάλλει ως νέο στοιχείο περάσματα τριήχων δεκάτων-έκτων, ενώ, έπειτα από μια άκρως εκφραστική παρεμβολή του αντίθετου τρόπου στα μ. 38-41, η καταληκτική ιδέα των μ. 42-46 ολοκληρώνει την πρώτη ενότητα με πτωτικούς σχηματισμούς τριακοστών-δευτέρων.[1502] Η ενότητα της *επεξεργασίας* αφιερώνεται εξίσου στην ανάπτυξη κυρίων και πλαγίων μοτιβικών στοιχείων και διαιρείται σε δύο σαφώς διακριτά μεταξύ τους τμήματα που έχουν την ίδια ακριβώς έκταση. Στο πρώτο από αυτά (μ. 47-59), το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος αλλά και της πλάγιας θεματικής ομάδος εναλλάσσεται με περάσματα τριήχων δεκάτων-έκτων, παραπέμποντας κατ' αρχήν στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, συγχρόνως όμως και στην δεύτερη ως έναν βαθμό· η αλυσιδοποίηση και η μετέπειτα εξύφανση των μοτιβικών αυτών στοιχείων (που εναλλάσσονται αρχικά ανά τέσσερα και έπειτα ανά δύο μέτρα στην υψηλή και την χαμηλή ηχητική περιοχή του οργάνου) ξεκινά από την σχετική ρε-ελάσσονα και – δίχως ουσιαστικά να έχει απομακρυνθεί από αυτήν – καταλήγει σε μια ισχυρή πτώση-

[1499] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 113· Dennerlein, ό.π., σ. 245· Stockmeier, ό.π., σ. 152· Weising, ό.π., σ. 188· Rosenberg, ό.π., σ. 122· Newman, ό.π., σ. 161· Macdonald, ό.π., σ. 120· Rampe, ό.π., σ. 124· Irving, *Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 160.

[1500] Πρβλ. εν μέρει Irving, *Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 160. Από τις τρεις (!) διαφορετικές ερμηνείες που προτείνει η Marks (ό.π., σ. 113 και 120), οι δύο πρώτες, σύμφωνα με τις οποίες το κύριο μπορεί να εκτείνεται μέχρι το μ. 18 ή το μ. 14, είναι στυγνά φορμαλιστικές και δεν δικαιώνονται ούτε από την εξέλιξη των πραγμάτων στην *επανέκθεση*· η τρίτη, αντιθέτως, ταυτίζεται με αυτήν που υποστηρίζω και εγώ. Από την πλευρά του, ο Rosenberg (ό.π., σ. 121) εκλαμβάνει ολόκληρη την περίοδο των μ. 1-22 ως κύριο θέμα, χωρίς δηλαδή να διακρίνει καμμία μετάβαση σε αυτά.

[1501] Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 113 και 120· η εναλλακτική βεβαίως πρόταση, κατά την οποία τα μ. 23-32 θα μπορούσαν να εκληφθούν και ως μετάβαση, είναι ανεπαρκώς αιτιολογημένη και ως εκ τούτου απορριπτέα), Dennerlein (ό.π., σ. 245), Rosenberg (ό.π., σ. 121), Rampe (ό.π., σ. 279) και Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 160).

[1502] Πρβλ. Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 160) και εν μέρει Marks (ό.π., σ. 113 και 120-121). Σύμφωνα με τον Rosenberg (ό.π., σ. 122), αντιθέτως, τα μ. 33-46 συνολικά διαμορφώνουν την κατακλείδα της *εκθέσεως*.

τομή στην δεσπόζουσά της.[1503] Το δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας* (μ. 60-72), αντιθέτως, ασχολείται αποκλειστικά με το δεύτερο μοτιβικό στοιχείο του κυρίου θέματος (των μ. 5 κ.εξ.), το οποίο υπόκειται σε συνεχή αλυσιδοποίηση (άλλοτε στο δεξί και άλλοτε στο αριστερό χέρι) και ακολουθώντας μια αδιάλειπτη μετατροπική πορεία, με ανιούσα τάση αλλά χωρίς σαφείς τονικοποιήσεις, βρίσκει τελικά την κορύφωσή του σε μια δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητος, στην οποία και εκλύεται όλη η συσσωρευμένη ένταση της προαναφερθείσας αναπτυξιακής διαδικασίας με έναν κατιόντα αρπισμό τριήχων δεκάτων-έκτων.[1504] Έτσι, στα ακόλουθα μ. 73-82 μπορεί πλέον να επανεκτεθεί ολόκληρο το κύριο θέμα χωρίς την παραμικρή αλλαγή, εν αντιθέσει προς το υλικό της μεταβάσεως, από το οποίο τα μ. 11-14 επανέρχονται μεν στα μ. 83-86 αλλά με διασταύρωση των ρόλων των δύο χεριών και εντυπωσιακή ανάπλαση της πρώην συνοδευτικής γραμμής σε κατ' εξοχήν μελωδική (ειδικά το δίμετρο 83-84, μάλιστα, παραπέμπει ευθέως στην έναρξη της *επεξεργασίας*), τα μ. 15-18 αποκόπτονται, ενώ τα μ. 19-22 μεταφέρονται δίχως μεταβολές στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 87-90.[1505] Η τεχνική της διπλής αντίστιξης επιρρεάζει επίσης την έναρξη της επανεκτιθέμενης στην Σι-ύφεση-μείζονα πρώτης πλαγίας θεματικής ιδέας στα μ. 91-100, δίχως όμως να συνεπιφέρει δομικές τροποποιήσεις·[1506] αυτούσια, εξ άλλου, είναι η τονική επαναφορά τόσο της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 101-109 όσο και της κατακλείδας στα μ. 110-114, παρ' ότι βέβαια η πτωτική κατάληξη της *εκθέσεως* υποκαθίσταται στο μ. 114 από ένα πέρασμα τριήχων δεκάτων-έκτων, με το οποίο ανοίγει σε επικάλυψη μια σχετικώς σύντομη *coda* (μ. 114-122), η οποία συνίσταται σε δύο παραλλάγματα της πτωτικής ακολουθίας της δεύτερης πλάγιας ιδέας (πρβλ. τα μ. 114-116 και 117-119 περίπου με τα μ. 38-41 / 106-109) καθώς και σε καταληκτικούς αρπισμούς τριήχων δεκάτων-έκτων στα μ. 120-121 που οδηγούν στην ετεροχρονισμένη αποκατάσταση της πτωτικής χειρονομίας του μ. 46 στο μ. 122.[1507]

Η μοναδική περίπτωση εφαρμογής του τύπου σονάτας χωρίς *επεξεργασία* εν έτει 1788 συναντάται στο Andante con moto σε Λα-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 543.[1508] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ η διατύπωση του κυρίου θέματος στην *έκθεση* ως αυτοτελούς τριμερούς ασματικής δομής, για την οποία μάλιστα προβλέπονται και οι τυπικές επαναλήψεις των επιμέρους τμημάτων κατά το σχήμα ||: α :||: β α΄ :||.[1509] Το πρώτο τμήμα (α), συγκεκριμένως, είναι μια οκτάμετρη περίοδος με δύο πτώσεις στην δεσπόζουσα

[1503] Πρβλ. ιδίως Marks (ό.π., σ. 121) και δευτερευόντως Dennerlein (ό.π., σ. 245), Rosenberg (ό.π., σ. 122), Rampe (ό.π., σ. 280), Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 160).

[1504] Πρβλ. κατά κύριον λόγο Marks (ό.π., σ. 121) και σε μικρότερο βαθμό Dennerlein (ό.π., σ. 245), Rosenberg (ό.π., σ. 122), Irving (*Mozart's Piano Sonatas*…, ό.π., σ. 160-161).

[1505] Πρβλ. σε γενικές γραμμές τα σχόλια της Marks (ό.π., σ. 113, 120 και 121), παρά το γεγονός ότι η συγγραφέας εμμένει ατυχώς στην αρχική της εκτίμηση ότι το κύριο θέμα εκτείνεται στην *έκθεση* μέχρι το μ. 18, οπότε εδώ θεωρεί αναπόφευκτα πως αυτό επανεκτίθεται σε ημιτελή μορφή· την ίδια εσφαλμένη άποψη περί "συντομευμένου" κυρίου θέματος υποστηρίζουν επίσης οι Weising (ό.π., σ. 188) και Rosenberg (ό.π., σ. 122). Ο Dennerlein (ό.π., σ. 245), εξ άλλου, αντιμετωπίζει την μετάβαση ως αναπτυξιακό τμήμα που προηγείται της επανεκθέσεως της πλάγιας θεματικής ομάδος, αλλά είναι βέβαιο ότι στην δεδομένη περίπτωση δεν μπορεί να γίνει λόγος για "δευτερεύουσα ανάπτυξη".

[1506] Πρβλ. Marks, ό.π., σ. 113 και 121· Rosenberg, ό.π., σ. 122· Rampe, ό.π., σ. 280.

[1507] Πρβλ. εν μέρει Marks (ό.π., σ. 113 και 121) και ακόμη λιγότερο Rampe (ό.π., σ. 280). Απλή μνεία της εννεάμετρης αυτής *coda* κάνει ο Macdonald (ό.π., σ. 120), ενώ για τον Rosenberg (ό.π., σ. 122) τα μ. 114-122 συνιστούν μάλλον μια καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως*.

[1508] Πρβλ. Alan Edgar Frederic Dickinson, *A Study of Mozart's Last Three Symphonies*, Oxford University Press, London 1927, σ. 19· Weising, ό.π., σ. 188· Eric Wen, "A Tritone Key Relationship: The Bridge Sections of the Slow Movement of Mozart's 39th Symphony", *Music Analysis* 5/1, 1986, σ. 59· Leo Treitler, "Mozart and the Idea of Absolute Music", στο: H. Danuser – H. de la Motte-Haber – S. Leopold – N. Miller (επιμ.), *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie (Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag)*, Laaber-Verlag, Laaber 1988, σ. 433· Smyth, "Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239· Caplin, ό.π., σ. 217. Ο Tobel (ό.π., σ. 161) υποστηρίζει περιέργως ότι στο αργό αυτό μέρος η μορφή σονάτας (χωρίς *επεξεργασία*) συνδυάζεται με την τριμερή ασματική· ο Dearling (ό.π., σ. 151-152), τέλος, αναφέρεται σε μορφή ρόντο!

[1509] Πρβλ. Tobel (ό.π., σ. 161), Wen (ό.π., σ. 59 και ιδίως 60), Treitler (ό.π., σ. 431), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239 και 240) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 20).

(στα μ. 4 και 8)· περαιτέρω, το αντιθετικό δεύτερο τμήμα (β) εμμένει καθ' όλην την διάρκειά του στο περιβάλλον της δεσπόζουσας, αξιοποιώντας το δεδομένο παρεστιγμένο μοτιβικό υλικό στην κατασκευή μιας προτάσεως στα μ. 9-16, με την οποία μάλιστα επικαλύπτεται μια τετράμετρη καταληκτική προέκταση στα μ. 16-19. Έτσι, στα μ. 20-27 (α΄) το αρχικό οκτάμετρο επανέρχεται στην Λα-ύφεση-μείζονα, τροποποιώντας όμως την κατάληξη της δεύτερης τετράμετρης φράσεώς του, προκειμένου να ολοκληρωθεί πλέον στην τονική· ενδιάμεσα πάντως, στα μ. 22-25, αίσθηση προκαλεί μια παρεμβολή στον αντίθετο (ελάσσονα) τρόπο, παρ' ότι βέβαια αυτή δεν επιρρεάζει (ακόμη) σε τίποτε την σύσταση του θεματικού της περίγυρου.[1510] Εντούτοις, η εξέλιξη της *εκθέσεως* μετά την ολοκλήρωση του κυρίου θέματος είναι εξόχως "ανατρεπτική": στα μ. 28-29 ένα ήσυχο πέρασμα από τα πρωτοεμφανιζόμενα σε αυτό το σημείο πνευστά στρέφεται προς την σχετική φα-ελάσσονα,[1511] από την οποία οι δραματικές χειρονομίες των μεταβατικών μ. 30-38 οδηγούν σταδιακά προς την διπλή δεσπόζουσα – σε ένα ξέσπασμα ολόκληρης της ορχήστρας που ουσιαστικά αναιρεί ό,τι έχει προηγηθεί![1512] Παρ' όλα αυτά, το πλάγιο θέμα στην Μι-ύφεση-μείζονα αποκαθιστά στην συνέχεια όχι μόνο τον χαρακτήρα του κυρίου θέματος αλλά και τα μοτιβικά του περιεχόμενα, καθώς στα μ. 39-44 μεταφέρει επανενορχηστρωμένα στα νέα τονικά συμφραζόμενα τα μ. 9-14 και κατόπιν αναπτύσσει περαιτέρω την φιγούρα του μ. 10, εν είδει αλυσίδος (σε συνδυασμό και με νέο αντιθεματικό υλικό) στα μ. 45-49 αλλά και σε ελεύθερη πτωτική εξύφανση στα μ. 50-53.[1513] Κατά συνέπειαν, τόσο η επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος όσο και η ανανέωση του θεματικού υλικού εναποτίθενται στην επικαλυπτόμενη με το πλάγιο θέμα καταληκτική ιδέα των μ. 53-59, στην οποία οι αλλεπάλληλες μιμήσεις μεταξύ των ξύλινων πνευστών επί τη βάσει του περάσματος των μ. 28-29 καταλήγουν τελικά σε μια απέριττη πτωτική ακολουθία των εγχόρδων (στα μ. 58-59)·[1514] αντιθέτως, η ελαφρώς τροποποιημένη επανάληψη της ίδιας μιμητικής διαδικασίας στα μ. 60-64 εξυφαίνεται περαιτέρω από τα πνευστά στα μ. 65-67, μεταβάλλοντας έτσι το καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως* σε συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*.[1515]

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ανοίγει – όπως είναι φυσικό – με την επαναφορά του κυρίου θέματος, το οποίο όμως υπόκειται πλέον σε αρκετές και σημαντικές αλλαγές: αυτούσια επανέρχεται ουσιαστικά μόνον η πρώτη τετράμετρη φράση στα μ. 68-71, ενώ η δεύτερη (μ. 5-8) παρουσιάζεται από τα πνευστά στα μ. 72-75 και επιπλέον εμπλουτίζεται με νέο αντιθεματικό υλικό που εισάγουν εδώ τα έγχορδα· δίχως επανάληψη του οκταμέτρου αυτού τμήματος (α), εξ άλλου, το ενδεκάμετρο μεσαίο τμήμα (β) ακολουθεί στα μ. 76-86 χωρίς να εμπεριέχει τροποποιήσεις στο μέρος των εγχόρδων, αλλά με ουσιώδεις παρεμβάσεις από τα ξύλινα πνευστά στα μ. 77, 79 και 81.[1516] Καμμία πάντως από τις προαναφερόμενες

[1510] Πρβλ. πρωτίστως Wen (ό.π., σ. 60 και 62) και δευτερευόντως Treitler (ό.π., σ. 431 και 432), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239).

[1511] Κακώς ο Dickinson (ό.π., σ. 19 και 20) αντιμετωπίζει το εν λόγω δίμετρο ως μετατροπική προέκταση του κυρίου θέματος, διότι η δομική αυτοτέλεια των μ. 1-27 και η τελείως διαφορετική ενορχήστρωση ανάμεσα σε αυτά και στα μ. 28-29 καταδεικνύουν με σαφήνεια την μεταξύ τους δομική διαφοροποίηση.

[1512] Πρβλ. Wen (ό.π., σ. 59 και 64) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 20), Tobel (ό.π., σ. 161), Treitler (ό.π., σ. 433), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239 και 240).

[1513] Πρβλ. Dickinson (ό.π., σ. 19 και 20), Wen (ό.π., σ. 59, 65 και 67), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240), Caplin (ό.π., σ. 114) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 188)· οι Tobel (ό.π., σ. 161) και Treitler (ό.π., σ. 433), τουναντίον, εντάσσουν και αυτό το τμήμα στην μετάβαση της *εκθέσεως*.

[1514] Αναφορικά με την λειτουργία του τμήματος αυτού ως κατακλείδας της *εκθέσεως* πρβλ. Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240), εν αντιθέσει προς τους Tobel (ό.π., σ. 161), Wen (ό.π., σ. 59), Treitler (ό.π., σ. 433) και Caplin (ό.π., σ. 123) που το αντιμετωπίζουν ως το κατ' εξοχήν πλάγιο θέμα ή ως δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα. Παράλληλα, οι Tobel (ό.π., σ. 161), Dearling (ό.π., σ. 152), Treitler (ό.π., σ. 433) και Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 239-240) υποδεικνύουν την μοτιβική αναγωγή των μ. 53 κ.εξ. στο εναρκτήριο δίμετρο της μεταβάσεως.

[1515] Πρβλ. ιδίως Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 20), Tobel (ό.π., σ. 161), Weising (ό.π., σ. 188), Wen (ό.π., σ. 59 και 67), Treitler (ό.π., σ. 434), Caplin (ό.π., σ. 123).

[1516] Πρβλ. Wen (ό.π., σ. 59 και 67) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 21), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240).

μεταβολές δεν είναι συγκρίσιμη με όσες αφορούν στο τρίτο μικροδομικό τμήμα (α΄) του κυρίου θέματος: διότι, αν η φράση των μ. 20-23 παραμένει ακόμη αναγνωρίσιμη στα μ. 87-90 (όπου εκφέρεται από τα πνευστά, σε συνδυασμό με το αντιθεματικό υλικό των εγχόρδων που είχε εμφανισθεί προηγουμένως και στην φράση των μ. 72-75 και χωρίς την παρεμβολή του ελάσσονος τρόπου στην πτωτική κατάληξη), η ακόλουθη φράση των μ. 24-27 αντικαθίσταται από μια τελείως αναπάντεχη εξέλιξη στα μ. 91-95, με μια εναρμόνια μεταστροφή από την ομώνυμη ελάσσονα του μ. 91 (= μ. 24) προς το περιβάλλον της Σι-μείζονος![1517] Στο σημείο αυτό καθίσταται σαφές ότι η – ενυπάρχουσα ήδη στην *έκθεση* – παρεμβολή του αντίθετου τρόπου επιβάλλει πλέον πλήρως την βούλησή της, μετατρέποντας προς την μείζονα σχετική της (η Σι-μείζονα είναι το εναρμόνιο ισοδύναμο της Ντο-ύφεση-μείζονος) και αφήνοντας ημιτελές το πάλαι ποτέ ολοκληρωμένο αφ' εαυτού κύριο θέμα.[1518] Παράλληλα, το μεταβατικό υλικό της *εκθέσεως* συνδέεται πλέον αμεσώτερα με το κύριο θέμα στην *επανέκθεση*, αφού το "παρείσακτο" δίμετρο πέρασμα των μ. 28-29 εξαλείφεται και έτσι το ορχηστρικό ξέσπασμα των μ. 30-38 επανέρχεται δριμύτερο απ' ευθείας στα μ. 96-108, ακολουθώντας μια ξέφρενη μετατροπική πορεία προς την αντίθετη κατεύθυνση (από την σι-ελάσσονα προς την δεσπόζουσα της λα-ύφεση-ελάσσονος).[1519] Ως εκ τούτου, η κατάληξη του κυρίου θέματος και το μεταβατικό τμήμα της *επανεκθέσεως* ενώνονται στο πλαίσιο μιας "δευτερεύουσας αναπτύξεως", η οποία προσφέρει πολύ μεγαλύτερη συνοχή στην δομή της δεύτερης μακροδομικής ενότητος εν συγκρίσει προς την παρατακτική συνθετική λογική που υπερίσχυε στην *έκθεση*.[1520] Η επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Λα-ύφεση-μείζονα στα ακόλουθα μ. 109-125, πάντως, διαφοροποιείται σε δύο μόνο σημεία από την *έκθεση*: αφ' ενός μεν οι παρεμβάσεις των πνευστών στα μ. 76-81 ενσωματώνονται τώρα και στα αντίστοιχα μ. 109-114 (στα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες) και αφ' ετέρου η καταληκτική πτωτική εξύφανση του θέματος διευρύνεται στα μ. 120-125 εξαιτίας του επιπρόσθετου διμέτρου 122-123 (που εμπεριέχει μάλιστα ορισμένες νύξεις ελάσσονος τρόπου).[1521] Χωρίς ουσιαστικές αλλαγές μεταφέρονται επίσης στην αρχική τονικότητα τα μ. 53-64 της κατακλείδας-συνδετικού περάσματος στα μ. 125-136, όμως η εξύφανση των μ. 137-139 είναι αισθητά διαφορετική από την αντίστοιχη των μ. 65-67 και κατευθύνεται προς την δεσπόζουσα της

[1517] Πρβλ. Wen (ό.π., σ. 59 και ιδίως 68) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 21), Tobel (ό.π., σ. 161), Treitler (ό.π., σ. 434), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240), Caplin (ό.π., σ. 191).

[1518] Πρβλ. πρωτίστως Wen (ό.π., σ. 68), Caplin (ό.π., σ. 191) και δευτερευόντως Dickinson (ό.π., σ. 21), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 40), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240).

[1519] Πρβλ. Wen (ό.π., σ. 59 και 69-70), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240 και 241) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 21), Tobel (ό.π., σ. 161), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 40), Treitler (ό.π., σ. 434). Ας σημειωθεί εδώ επιπροσθέτως ότι η σι-ελάσσονα είναι μεν μια απομεμακρυσμένη τονικότητα τόσο από την αρχική όσο και από την φα-ελάσσονα του αντίστοιχου σημείου της *εκθέσεως* (από την οποία απέχει κατά ένα τρίτονο), εισάγεται όμως στην *επανέκθεση* κατά τρόπον λειτουργικώς αντίστοιχο προς ό,τι συμβαίνει στην *έκθεση*: όπως δηλαδή η Λα-ύφεση-μείζονα παραχωρεί την θέση της στην (ελάσσονα) σχετική της στην πρώτη ενότητα, έτσι και στην δεύτερη ενότητα η ομώνυμη λα-ύφεση-ελάσσονα κινείται προς την (μείζονα) σχετική της, μόνο που η τελευταία (Σι-μείζονα = Ντο-ύφεση-μείζονα) μεταβάλλει εν τέλει και τον τρόπο της (σι-ελάσσονα) για τις εκφραστικές ανάγκες του μεταβατικού υλικού. Κατά συνέπειαν, τα επίμαχα τονικά κέντρα στην έναρξη των μεταβατικών τμημάτων ισαπέχουν κατά μία μικρή τρίτη από την τονική βάση ολόκληρου του μέρους, διαμορφώνοντας έτσι έναν δευτερεύοντα άξονα συμμετρίας (φα – Λα-ύφεση – σι) που ενσωματώνεται στον τυπικό μακροδομικό αρμονικό σχεδιασμό της σονάτας.

[1520] Πρβλ. εν μέρει Treitler, ό.π., σ. 433 και 434. Ο Wen (ό.π., σ. 60), τουναντίον, είναι πολύ επιφυλακτικός ως προς την θεώρηση μιας "δευτερεύουσας αναπτύξεως" στο σημείο αυτό και αρκείται στην υπόδειξη μιας αναπτυξιακής μεταβάσεως. Το ζήτημα όμως είναι ότι οι τροποποιήσεις που προαναφέρθηκαν μεταβάλλουν ριζικά όχι τόσο την φραστική δομή και τον τονικό σχεδιασμό όσο κυρίως τις σχέσεις μεταξύ των επιμέρους δομικών μελών της *επανεκθέσεως*· επομένως, εδώ δεν έχουμε να κάνουμε μονάχα με μια διεύρυνση της τελευταίας φράσεως του κυρίου θέματος και (πρωτίστως) της έναρξης του μεταβατικού τμήματος, αλλά πολύ περισσότερο με μια αναπτυξιακή διαδικασία που ενεργοποιείται *προτού* ακόμη ολοκληρωθεί το κύριο θέμα και στην συνέχεια επεκτείνεται στην ακόλουθη μετάβαση.

[1521] Πρβλ. Wen (ό.π., σ. 59 και ιδίως 74-75), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240-241) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19).

αρχικής τονικότητος, που εδραιώνεται σε μια τετράμετρη προέκταση του συνδετικού αυτού περάσματος (στα μ. 140-143) με μεμονωμένες επικλήσεις στο μοτίβο του μ. 10.[1522] Ο λόγος, τώρα, για τον οποίον η λειτουργία του συνδετικού περάσματος όχι μόνο δεν εξαλείφθηκε από την κατάληξη της *επανεκθέσεως* αλλά αντιθέτως ενισχύθηκε, είναι η πρόθεση του συνθέτη να ολοκληρώσει το σπουδαίο αυτό μέρος με μια *coda*, στην οποία βρίσκει την επίλυσή του το πρόβλημα που δημιουργήθηκε με το τρίτο μικροδομικό τμήμα του κυρίου θέματος στην *επανέκθεση*: στα μ. 144-147, λοιπόν, η πρώτη τετράμετρη φράση του παρουσιάζεται όπως περίπου στα μ. 20-23, χωρίς όμως την παρεμβολή του ελάσσονος τρόπου, ενώ στα μ. 148-150 ακολουθεί ό,τι περίπου αναμενόταν στα μ. 91 κ.εξ., δηλαδή η ενορχηστρωτικά και θεματικά εμπλουτισμένη επαναφορά των μ. 24-26 και δη χωρίς την παρεμβολή στον αντίθετο τρόπο που ευθύνεται άλλωστε και για τις παρατηρούμενες στην *επανέκθεση* επιπλοκές· κατά συνέπειαν, το τελικό τμήμα (α΄) του κυρίου θέματος επανακτά εδώ την αρχική του αρμονική και δομική κλειστότητα, έστω και αν αντί να καταλήξει απ' ευθείας σε τέλεια πτώση στο μ. 151 προεκτείνεται με περαιτέρω καταληκτικές αναφορές στο μοτίβο του μ. 10 στα μ. 151-153, 154-157 και 158-161.[1523] Η προσθήκη της *coda*, όμως, επιφέρει και μια αξιοθαύμαστη μακροδομική ισορροπία στην διάρθρωση του κομματιού: η *έκθεση* – συνυπολογίζοντας φυσικά τις επαναλήψεις των τμημάτων του κυρίου θέματος – καταλαμβάνει 94 μέτρα (27x2 + 40), δηλαδή ακριβώς όσα και η *επανέκθεση* από κοινού με την *coda* (76 + 18 μέτρα).[1524]

Στο λίγο μεταγενέστερο *τρίο με πιάνο σε Ντο-μείζονα* KV 548, από την άλλη πλευρά, ο Mozart λαμβάνει εκ νέου ως πρότυπο την τριμερή μορφή σονάτας για την σύνθεση του Andante cantabile σε Φα-μείζονα.[1525] Το κύριο θέμα συνίσταται σε δύο τετράμετρες φράσεις που παρουσιάζονται από το πιάνο και καταλήγουν στην δεσπόζουσα (στο μ. 4) και την τονική (στο μ. 8), ενώ η δεύτερη από αυτές επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένη και από το βιολί με πιανιστική συνοδεία στα μ. 9-12. Μια νέα, μεταβατική τετράμετρη φράση του πιάνου στα μ. 12b-16a καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα και ακολουθείται εν είδει περιόδου από ένα παρεμφερές μελωδικό ανάπτυγμα του τσέλλου στα μ. 16b-19 που στρέφεται οριστικά προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος, στην οποία κατόπιν παρουσιάζεται το περιοδικό πλάγιο θέμα των μ. 20-27 καθώς και μια καταληκτική ιδέα στα μ. 28-32. Η ενότητα της *επεξεργασίας* ανοίγει παραδόξως με ένα σύντομο πέρασμα σε ταυτοφωνία στα μ. 33-34 που φθάνει σε ισχυρή πτώση-τομή επί της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος· ακολούθως όμως, τα δύο έγχορδα παραθέτουν στην υποδεσπόζουσα Σι-ύφεση-μείζονα το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος στα μ. 35-38, ενώ η δίμετρη κατάληξή του (πρβλ. τα μ. 37-38 στο μέρος του βιολιού με τα μ. 3-4) εισάγεται εν είδει stretto και στις υπόλοιπες φωνές στα μ. 38-39 (αριστερό χέρι του πιάνου), 39-40 (δεξί χέρι του πιάνου) και 40-41 (τσέλλο), επιστρέφοντας παράλληλα στην σολ-ελάσσονα. Οι περαιτέρω παραθέσεις της φιγούρας αυτής από το βιολί και το τσέλλο εναλλάξ στα μ. 42-49, εντούτοις, γίνονται πλέον ανά δίμετρο, διότι το πιάνο έρχεται τώρα στο προσκήνιο αναπτύσσοντας εν είδει "εξελισσόμενης παραλλαγής" μια προερχόμενη από την μετάβαση μελωδική φράση (πρβλ. μ. 40b-42a με 12b-14a αλλά και 16b-18a) και μετατρέποντας σταδιακά προς την σχετική ρε-ελάσσονα. Το πέρασμα τριακοστών-δευτέρων που εναλλάσσεται ανάμεσα στο πιάνο και τα έγχορδα στα ακόλουθα μ. 50-53 σηματοδοτεί εξ άλλου την τελική φάση της διαδικασίας

[1522] Πρβλ. πρωτίστως Wen (ό.π., σ. 59 και 78-80) και μόνο εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 21), Treitler (ό.π., σ. 436), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240 και 241), Caplin (ό.π., σ. 181 και 183).

[1523] Πρβλ. Wen (ό.π., σ. 59, 78 και ιδίως 80), Caplin (ό.π., σ. 191) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 19 και 21), Tobel (ό.π., σ. 161), Weising (ό.π., σ. 188), Treitler (ό.π., σ. 436), Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240 και 241).

[1524] Πρβλ. Dickinson (ό.π., σ. 19) και – με μια δόση υπερβολής – Smyth ("Large-Scale Rhythm…", ό.π., σ. 240 και 241, καθώς και "»Balanced Interruption«…", ό.π., σ. 83). Ο Tobel (ό.π., σ. 161), αντιθέτως, υποστηρίζει – δίχως όμως να αποδεικνύεται ιδιαίτερα πειστικός – ότι το τελικό αυτό τμήμα ενισχύει την τριμερή μακροδομική διάρθρωση του κομματιού.

[1525] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 188) και Macdonald (ό.π., σ. 120).

μετάλλαξης της φιγούρας του μ. 3 (που ουσιαστικά διατρέχει ολόκληρη την ενότητα της *επεξεργασίας*), συγχρόνως όμως επεκτείνει και την δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος που στα μ. 54-55 επικυρώνεται με μια μισή πτώση ως ο τελικός αρμονικός στόχος της μεσαίας μακροδομικής ενότητος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η αδιαμεσολάβητη διπλή επαναφορά του κυρίου θέματος στην Φα-μείζονα στα μ. 56-67 παραπέμπει ευθέως στην αρμονική διαδικασία που προηγήθηκε της παράθεσης του αρχικού του τετραμέτρου στην υποδεσπόζουσα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας*. Από την άλλη πλευρά όμως, η επανέκθεση του κυρίου θέματος είναι ουσιαστικά αυτούσια (όπως εξ άλλου και της κατακλείδας, στα μ. 89-93), εν αντιθέσει προς την επαναφορά των ενδιάμεσων δομικών μελών της *εκθέσεως* στην τρίτη μακροδομική ενότητα που πραγματοποιείται με ορισμένες ουσιώδεις τροποποιήσεις, λιγότερο ή περισσότερο εμφανείς: στην μετάβαση των μ. 67b-74, αφ' ενός, η φράση των μ. 12b-16a έχει πλέον αντικατασταθεί στα μ. 67b-71a από το "παράγωγο" των μ. 40b-42a της *επεξεργασίας* και μια αλυσιδοποίησή του, που μέσω της υποδεσπόζουσας και της σχετικής της καταλήγουν στην μεταφορά των μ. 16b-19 στα μ. 71b-74 στην υποκείμενη πέμπτη, με συνέπεια η αρχική περιοδική δομή των μ. 12b-19 να μεταβάλλεται εδώ σε προτασιακή· το πλάγιο θέμα, αφ' ετέρου, διευρύνεται σημαντικά στην *επανέκθεση*, καθώς μετά την ελάχιστα παρηλλαγμένη τονική επαναφορά των μ. 20-26 στα μ. 75-81 η πτωτική ακολουθία του μ. 27 διαχέεται στο επτάμετρο καταληκτικό πέρασμα για το βιολί και το δεξί χέρι του πιάνου των μ. 82-88.[1526]

Η ίδια μορφή απασχόλησε περαιτέρω τον Mozart και στα αργά μέρη των δύο τελευταίων συμφωνιών του που γράφηκαν το καλοκαίρι του 1788, όπως διαφαίνεται κατ' αρχάς στο Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε σολ-ελάσσονα* KV 550.[1527] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν στην δεδομένη περίπτωση η ενσωμάτωση εξαιρετικά προηγμένων αναπτυξιακών διαδικασιών στο πλαίσιο του μεταβατικού τμήματος της κατ' εξοχήν "τριτμηματικής" *εκθέσεως* καθώς και η επίμονη εμφάνιση ενός μοτίβου δύο τριακοστών-δευτέρων σε κάθε δομικό μέλος της συνθέσεως. Το περιοδικής δομής κύριο θέμα δίνει έμφαση σε αντιστικτικές τεχνικές, καθώς μετά την μιμητική είσοδο των βιολών και των δύο ομάδων βιολιών στα μ. 1-3 και την περαιτέρω πτωτική πορεία της πρώτης φράσεως μέχρι την δεσπόζουσα στο μ. 8, η δεύτερη φράση των μ. 9-19 επανεισάγει ως επί το πλείστον τα περιεχόμενα της πρώτης αλλά σε διπλή αντίστιξη, με τα πρώτα βιολιά να αντιπαραθέτουν στα μ. 9-15 προς τις υπόλοιπες φωνές την μελωδικώς καλλωπισμένη γραμμή του μπάσσου των μ. 1-7·[1528] παράλληλα, το μοτίβο τριακοστών-δευτέρων – που εμφανίζεται για πρώτη φορά στο μ. 7 και επαναλαμβάνεται από τα βαθύφωνα έγχορδα στο μ. 15 – τίθεται στο επίκεντρο της πτωτικής ακολουθίας των μ. 16-19, που ενισχυμένη και από την πρώτη είσοδο των ξύλινων πνευστών στα μ. 17 κ.εξ. ολοκληρώνει το κύριο θέμα στην τονική προσδίδοντάς του δομική αυτοτέλεια.[1529] Η μετάβαση των μ. 20-36 διαιρείται σε δύο επιμέρους τμήματα: το πρώτο από

[1526] Η απόφαση του Tobel (ό.π., σ. 157) να ερμηνεύσει την δομική αυτή διεύρυνση ως ενσωματωμένη στην *επανέκθεση* "coda" είναι εξαιρετικά ατυχής, διότι παραγνωρίζει την λειτουργία των μ. 82-88 ως "υποχρεωτικής" αρμονικής αποπεράτωσης του πλαγίου θέματος και την προφανή αντιστοιχία τους προς την συνεπτυγμένη πτωτική ακολουθία του μ. 27.

[1527] Πρβλ. Dickinson, ό.π., σ. 30· Weising, ό.π., σ. 188· Macdonald, ό.π., σ. 120· Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 43· Stefan Kunze, *Mozart: Sinfonie g-Moll KV 550*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 6 / Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage), München 1998, σ. 46-56. Ο Heinrich Schenker, τουναντίον, στην σχετική μελέτη του "Mozart's Symphony in G Minor, K.550" (μτφρ. William Drabkin), στο: Heinrich Schenker, *The Masterwork in Music: A Yearbook – Volume II (1926)*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, σ. 81-82, αποφεύγει να χαρακτηρίσει την μορφή του αργού αυτού μέρους ως σονάτα, παρ' ότι η γενικότερη τοποθέτησή του γίνεται με όρους που παραπέμπουν αδιαμφισβήτητα σε αυτήν.

[1528] Πρβλ. πρωτίστως Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 47-48 και 49), δευτερευόντως Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 82) και εν μέρει Dearling (ό.π., σ. 155), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43).

[1529] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 49) και εν μέρει Dearling (ό.π., σ. 155), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43), Caplin (ό.π., σ. 281). Ο Dickinson (ό.π., σ. 30 και 31), αντιθέτως, κατανοεί τα μ. 1-19 μονάχα ως το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος.

αυτά (μ. 20-28) είναι αρκετά συμβατικό, καθώς συνδυάζει το μοτίβο τριακοστών-δευτέρων με νέα θεματικά στοιχεία, διαμορφώνοντας μια οκτάμετρη πρόταση που εκκινεί μεν απ' ευθείας από την Σι-ύφεση-μείζονα, αλλά ουσιαστικά επιζητά την παγίωσή της ως δευτερεύουσας τονικότητος της *εκθέσεως* μέσω της πτώσεως στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 27· εντούτοις, η προέκτασή της στο μ. 28 στρέφεται αναπάντεχα προς την απομεμακρυσμένη Ρε-ύφεση-μείζονα, από την οποία αρχίζει το δεύτερο τμήμα της μεταβάσεως (μ. 29-36), που συνίσταται σε μια αλυσιδωτή διαδικασία ανάπτυξης της κεφαλής του κυρίου θέματος από κοινού και με το μοτίβο τριακοστών-δευτέρων, η οποία καταλήγει για δεύτερη φορά σε μια πτωτική ακολουθία με τελικό στόχο την διπλή δεσπόζουσα.[1530] Μόνο κατόπιν τούτων κάνει λοιπόν την εμφάνισή του το πλάγιο θέμα στην Σι-ύφεση-μείζονα, σε δομή ασύμμετρης περιόδου στα μ. 37-47, ακολουθούμενο και από μια σύντομη κατακλείδα στα μ. 48-52·[1531] σποραδικές αναφορές στο μοτίβο τριακοστών-δευτέρων του κυρίου θέματος δεν απουσιάζουν εξ άλλου ούτε από τα τελευταία αυτά δομικά μέλη της *εκθέσεως* (βλ. μ. 40, 46 και μ. 48, 50), έστω και αν εδώ εμφανίζονται πλέον μονάχα ως καταληκτικές φιγούρες.[1532]

Ο αναπτυξιακός συνδυασμός της κεφαλής του κυρίου θέματος με το μοτίβο τριακοστών-δευτέρων που έλαβε χώραν στο δεύτερο τμήμα της μεταβάσεως αναβιώνει σε μεγαλύτερη έκταση στο πλαίσιο της κεντρικής *επεξεργασίας*, με την διαφορά όμως ότι τα επαναλαμβανόμενα όγδοα του μ. 1 αντιμετωπίζονται εδώ μόνον ως ένα συμπαγές ομοφωνικό μόρφωμα δίχως θεματικό χαρακτήρα, που μάλιστα μετά τα αρχικά μ. 53-56 συνοδεύει αδιάλειπτα το μοτίβο τριακοστών-δευτέρων κατ' αντιφωνίαν ανάμεσα στα έγχορδα και τα πνευστά (στα μ. 57-63), ενόσω μια χρωματική ανιούσα αρμονική πρόοδος κατευθύνεται από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* προς την δεσπόζουσα της σχετικής ντο-ελάσσονος.[1533] Ο αρμονικός αυτός στόχος επικυρώνεται όντως στα μ. 64-68, όπου το μοτίβο τριακοστών-δευτέρων κυριαρχεί στην γραμμή των πρώτων βιολιών περιστρεφόμενο (όπως και οι συνοδευτικές προς αυτό χρωματικές πρόοδοι στα πνευστά και τα υπόλοιπα έγχορδα) γύρω από το τονικό αυτό κέντρο, έως ότου κατά την ακόλουθη διαδικασία αποσταθεροποίησής του στα μ. 69-73 τα πνευστά επανεισαγάγουν τις θεματικές φιγούρες του μ. 1 αλλά και του μ. 3 (της γραμμής του μπάσσου) και σε συνδυασμό με τα τριακοστά-δεύτερα στα έγχορδα (στα μ. 71-73) διαμορφώσουν ένα μετατροπικό πέρασμα προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος και την *επανέκθεση*.[1534] Η επαναφορά του αρχικού οκταμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 74-81 της τρίτης μακροδομικής ενότητος

[1530] Όσον αφορά στην λειτουργία και τα περιεχόμενα της μεταβάσεως συνολικά, πρβλ. πρωτίστως Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 49-51) και σε μικρότερο βαθμό Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43). Κατά τους Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 81 και 82) και Caplin (ό.π., σ. 281), αντιθέτως, τα μ. 20-37 υποτίθεται ότι συνιστούν ήδη το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* που εισάγεται αδιαμεσολάβητα μετά το κύριο και παρουσιάζει εμφανείς τάσεις "μονοθεματικότητος". Ακόμη πιο αποτυχημένη είναι πάντως η θεώρηση που προτείνει ο Dickinson (ό.π., σ. 30 και 31) για τα μ. 20-36 ως δευτέρου τμήματος του κυρίου θέματος, το οποίο μάλιστα περιπλανάται και σε διάφορα άλλα τονικά κέντρα πέραν της αρχικής τονικότητος! Ασαφείς, τέλος, είναι οι τοποθετήσεις των Tobel (ό.π., σ. 118), Johann Nepomuk David (*Die Jupiter-Symphonie: Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1953 [2. Auflage], σ. 30-31) και Weising (ό.π., σ. 188) σχετικά με την λειτουργία του τμήματος αυτού, που υποδηλώνεται εμμέσως δια της αναφοράς των συγγραφέων σε μοτιβικές συγγένειες προς το αρχικό θέμα.

[1531] Πρβλ. ιδίως Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 51-53), εν μέρει δε Dickinson (ό.π., σ. 30 και 31-32) και Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43) – οι δύο τελευταίοι δεν διακρίνουν ωστόσο το πλάγιο θέμα από την κατακλείδα. Για τον Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 81), εξ άλλου, τα μ. 37-52 εκλαμβάνονται μονάχα ως προέκταση του πλαγίου θέματος προς επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος.

[1532] Πρβλ. David (ό.π., σ. 30-31) και ενδεχομένως Tobel (ό.π., σ. 118), Weising (ό.π., σ. 188).

[1533] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 53-54) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 30 και 32), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43).

[1534] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 54-55) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 30 και 32), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43), ακόμη δε και Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 82 και ιδίως 83), ο οποίος όμως, υποτιμώντας συνολικά την ενότητα της *επεξεργασίας*, την αντιμετωπίζει μόνον ως συνδετικό πέρασμα προς την επαναφορά της αρχικής τονικότητος.

είναι μεν απαράλλακτη,[1535] όμως από εκεί και ύστερα μια "δευτερεύουσα ανάπτυξη" εντός της *επανεκθέσεως* συγχωνεύει σε ένα δομικό μέλος την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος και το πρώτο τμήμα της μεταβάσεως: συγκεκριμένως, τα μ. 9-12 μεταβάλλονται στα μ. 82-85 σε μετατροπικό πέρασμα προς την φα-ελάσσονα, όπου ακολούθως παρατίθεται το μεταβατικό θεματικό στοιχείο των μ. 20-21 στα μ. 86-87, αλλά και αυτό με την σειρά του συνδέεται με ένα ανάπτυγμα του μοτίβου του μ. 3 (του μπάσσου) στα μ. 88-89 που ανακατευθύνεται προς την Μι-ύφεση-μείζονα· τα μ. 90-92, κατόπιν, συνιστούν αλυσιδοποίηση των μ. 86-88, η οποία ωστόσο διακόπτεται από την επαναφορά των μ. 13-15 του κυρίου θέματος στα μ. 94-96 αλλά και του καταληκτικού τριμέτρου 26-28 του πρώτου τμήματος της μεταβάσεως σε μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 97-99.[1536] Αντιθέτως, το δεύτερο τμήμα της μεταβάσεως μεταφέρεται αυτούσιο στα νέα τονικά συμφραζόμενα στα μ. 100-107 (σε μια πορεία από την Σολ-ύφεση-μείζονα προς την δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος) και το κομμάτι ολοκληρώνεται με την τονική επαναφορά του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας, στα μ. 108-118 και 119-123, δίχως ουσιώδεις τροποποιήσεις.[1537]

Στο Andante cantabile σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* KV 551 το ίδιο μακροδομικό πρότυπο παραμένει αναγνωρίσιμο,[1538] παρά το περιορισμένο μέγεθος της κεντρικής *επεξεργασίας* και τις αναπτυξιακές επιπλοκές που ακολουθούν στο πρώτο "ήμισυ" της *επανεκθέσεως*. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται δύο φορές, κατά το πρότυπο ισάριθμων παρεμφερών προτασιακών δομών που συγκροτούν μια ευρύτερη περίοδο: το βασικό μοτίβο του αρχικού διμέτρου, πάντως, από τα πρώτα βιολιά στα μ. 1-4 μεταφέρεται στα μ. 11-14 στα βαθύφωνα έγχορδα και εμπλουτίζεται με μια νέα αντιθεματική φιγούρα τριακοστών-δευτέρων· από την άλλη πλευρά δε, η εξύφανση του αρχικού θεματικού υλικού στα μ. 5-6 οδηγείται σε απατηλή πτώση, γι' αυτό και ακολουθεί μια τετράμετρη πτωτική διαδικασία στα μ. 7-10 που συνδέεται ομαλά με το δεύτερο σκέλος της μακροπεριόδου, ενώ η λειτουργικώς αντίστοιχη εξέλιξη των μ. 15-18 συνίσταται σε ένα απλούστερο (από μελωδικής, ρυθμικής, αρμονικής και ενορχηστρωτικής επόψεως) τετράμετρο με κατάληξη σε μισή πτώση.[1539] Στο σημείο αυτό θα μπορούσε να ακολουθήσει άμεσα ένα πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα, αντ' αυτού όμως παρουσιάζεται ένα μεταβατικό θεματικό στοιχείο στην ελάσσονα δεσπόζουσα (ντο-ελάσσονα) στα μ. 18b-27, το οποίο μάλιστα δημιουργεί ιδιαίτερη ένταση με τον συγκοπικό του ρυθμό, την μετρική μεταβολή (ημίολα στα μ. 23-26a) και τις απότομες δυναμικές μεταπτώσεις από forte σε piano στην αναπτυξιακή εξέλιξη της προτασιακής του δομής που καταλήγει σε μισή πτώση (στην διπλή δεσπόζουσα).[1540] Ως εκ τούτου, το αναμενόμενο πλάγιο θέμα εμφανίζεται στην δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος μόλις στα μ. 28-38 και έχει επίσης προτασιακή δομή (2 + 2 συν 3 + 4 μέτρων)· κύριο στοιχείο του παραμένει καθ' όλην την διάρκειά του η ρυθμική ροή τριήχων δεκάτων-έκτων, από την οποία μάλιστα στα μ. 32-34 διαμορφώνεται μια χαρακτηριστική μοτιβική

[1535] Πρβλ. Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 83), Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 55) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 30 και 32).

[1536] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 55) και εν μέρει Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 82 και 83), Dickinson (ό.π., σ. 30 και 32), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 43).

[1537] Πρβλ. Schenker ("Mozart's Symphony in G Minor…", ό.π., σ. 83), Dickinson (ό.π., σ. 30 και 32) και Kunze (*Mozart: Sinfonie g-Moll*…, ό.π., σ. 55-56).

[1538] Πρβλ. Dickinson, ό.π., σ. 42· Tobel, ό.π., σ. 155· Weising, ό.π., σ. 188· Wilhelm Seidel, "Schnell – Langsam – Schnell: Zur »klassischen« Theorie des instrumentalen Zyklus", *Musiktheorie* 1/3, 1986, σ. 210· Stefan Kunze, *Mozart: Jupiter-Sinfonie*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 50), München 1988, σ. 64-65· Macdonald, ό.π., σ. 124· Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 38· Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 44.

[1539] Πρβλ. πρωτίστως Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 65-70 και 72), δευτερευόντως Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42 και 56) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42 και 43), David (ό.π., σ. 16).

[1540] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 70-71 και 72), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42 και 43), David (ό.π., σ. 17), Seidel ("Schnell – Langsam – Schnell…", ό.π., σ. 210).

ιδέα που αμέσως μετά (στα μ. 35-36) καθίσταται και αντικείμενο μιμήσεων ανάμεσα στα πρώτα βιολιά και το φλάουτο.[1541] Τα τρίηχα δεκάτων-έκτων αφήνουν επίσης το ηχητικό τους αποτύπωμα στην καταληκτική ιδέα των μ. 39-42 καθώς και στο συνδετικό πέρασμα προς την επανέναρξη της *εκθέσεως* στα μ. 43-44,[1542] το οποίο χρησιμεύει περαιτέρω και ως πρότυπο για το εισαγωγικό δίμετρο της *επεξεργασίας* (μ. 45-46) που στρέφεται προς την σχετική ρε-ελάσσονα.[1543] Ό,τι πάντως ακολουθεί στα μ. 46b-55 της κεντρικής μακροδομικής ενότητος συνίσταται σε μια ελαφρώς διευρυμένη παραφθορά των μ. 18b-26 του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως*, που παρ' όλη την μετατροπική της κινητικότητα στα μ. 51-54 τελικά επιστρέφει με μια αλυσιδωτή διαδικασία στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος,[1544] η οποία εδραιώνεται μεν στα μ. 56-57, κατόπιν όμως αποσταθεροποιείται στα μ. 58-59 (όπου επαναπροσεγγίζεται ομαλά η αρχική τονικότητα), με την ανάκληση της φιγούρας τριήχων των μ. 39b κ.εξ. της κατακλείδας – που μάλιστα έχει ήδη εισαχθεί στο μ. 55b ως ρυθμικό παράλλαγμα της απλούστερης μελωδικής φιγούρας του μ. 26b.[1545]

Γεγονός πάντως είναι ότι η σύντομη αυτή *επεξεργασία* βασίζεται αποκλειστικά σε δευτερεύουσες μοτιβικές ιδέες της *εκθέσεως*, πράγμα που επιρρεάζει αποφασιστικά και την ακόλουθη *επανέκθεση*, η οποία υποβάλλει εξ αρχής το κύριο θέμα σε μια διαδικασία "δευτερεύουσας αναπτύξεως": η επαναφορά του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος από τα πρώτα βιολιά στην Φα-μείζονα στα μ. 60-61, δεν αντιστοιχεί στα μ. 1-2 αλλά στα μ. 11-12 (σε "διπλή αντίστιξη"), όπως φανερώνει τόσο η συνοδεία στις εσωτερικές φωνές όσο και η αντιθεματική φιγούρα τριακοστών-δευτέρων στην γραμμή του μπάσσου, η οποία ακολούθως εξυφαίνεται περαιτέρω από τα πρώτα βιολιά στα μ. 62-63 στρεφόμενη προς την υποδεσπόζουσα· η δεύτερη αποσπασματική αναφορά στο κύριο θέμα στα μ. 64-65, εξ άλλου, είναι ταυτόσημη των μ. 11-12 αλλά μεταφερμένη πλέον στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, όπως και η "απάντηση" των βαθύφωνων εγχόρδων στο μ. 66 κατ' αναλογίαν προς το μ. 62· κατόπιν δε, ο αναπτυξιακός χειρισμός του κύριου θεματικού υλικού πραγματοποιείται παράλληλα σε δύο επίπεδα στα μ. 67-72, με την αλυσιδοποίηση και την επακόλουθη ρευστοποίηση του επικεφαλής μοτίβου στα πνευστά και την συνεχή εξύφανση της φιγούρας τριακοστών-δευτέρων στα έγχορδα, δίχως παρ' όλα αυτά να σημειώνονται παρεκκλίσεις από το περιβάλλον της αρχικής τονικότητος, η δεσπόζουσα της οποίας εδραιώνεται με έναν ισοκράτη στα μ. 71-75 που περιλαμβάνει και ορισμένες υπαινικτικές αναφορές στα μοτιβικά περιεχόμενα της μεταβάσεως (στα μ. 73-75).[1546] Έτσι, η *επανέκθεση* ταυτίζεται θεματικά μόνο με το δεύτερο "ήμισυ" της *εκθέσεως*, κατά την επαναφορά του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας στην Φα-μείζονα – με λίγες ενορχηστρωτικές διαφοροποιήσεις και μόνον – στα μ. 76-86 και 87-90.[1547] Από το

[1541] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 72-73), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42 και 43), David (ό.π., σ. 17).

[1542] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 73-75) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42 και 43), David (ό.π., σ. 17), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42).

[1543] Πρβλ. Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42) και εν μέρει Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 75).

[1544] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 64-65, αλλά ιδίως 75 και 76), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42 και 58) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42), Seidel ("Schnell – Langsam – Schnell…", ό.π., σ. 210), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 44).

[1545] Πρβλ. ιδίως Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 75 και 76) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42 και 43), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 44).

[1546] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 65 και πρωτίστως 76-77) και εν μέρει Dickinson (ό.π., σ. 42 και 43-44), Tobel (ό.π., σ. 155), Seidel ("Schnell – Langsam – Schnell…", ό.π., σ. 210), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42, 56 και 60 – διαφωνώ πλήρως με την θεώρηση των μ. 67-72 ως υποκατάστατου της μεταβάσεως της *εκθέσεως*).

[1547] Πρβλ. Dickinson (ό.π., σ. 42), Seidel ("Schnell – Langsam – Schnell…", ό.π., σ. 210 – βρίσκω παρ' όλα αυτά ατυχή την αναφορά του στην "προκλασσική", δηλαδή την διμερή, μορφή σονάτας, δεδομένης της αδιαμφισβήτητης διπλής επαναφοράς στα μ. 60 κ.εξ.), Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 77), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42).

πέρασμα των μ. 43-44, εξ άλλου, διαμορφώνεται ένα μονόμετρο παράλλαγμα στο μ. 91, το οποίο οδηγεί στην *coda* των μ. 92-101 που ως επί το πλείστον επικεντρώνεται σε αναφορές στο κύριο θέμα:[1548] ενώ όμως τα μ. 92-93a αντιστοιχούν απόλυτα στα μ. 1-2a, η παρέμβαση των πνευστών στο μ. 93 συνιστά μονάχα μια καταληκτική ανάπλαση της αντιθεματικής φιγούρας τριακοστών-δευτέρων του μ. 12 και το μ. 94 αλυσιδοποιεί άμεσα το μ. 93 οδηγώντας στην αυτούσια επαναφορά του πτωτικού τετραμέτρου 7-10 στα μ. 95-98·[1549] η μικρή καταληκτική προέκταση των μ. 99-101, αντιθέτως, παραπέμπει αμυδρώς στα περιεχόμενα της κατακλείδας.[1550]

Σε τριμερή μορφή σονάτας είναι επίσης το πρώτο από τα δύο αργά μέρη του *τρίο εγχόρδων* (*divertimento*) *σε Μι-ύφεση-μείζονα* KV 563, ένα Adagio σε Λα-ύφεση-μείζονα.[1551] Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διαμορφώνεται ως πρόταση 2 + 2 συν 4 + 4 μέτρων, αλλά η κατάληξη του μ. 12 σε απατηλή πτώση υποχρεώνει το τσέλλο και το πρώτο βιολί να αναπτύξουν περαιτέρω στα μ. 13-17 την μιμητική διαδικασία που είχαν ξεκινήσει ήδη στα μ. 9-10, προκειμένου αυτήν την φορά να ολοκληρώσουν το θέμα στην τονική (στο μ. 18). Η τέλεια αυτή πτώση επικαλύπτεται όμως με την έναρξη της μεταβάσεως στα μ. 18-25, στην οποία το βιολί έχει τον πρώτο λόγο και με την ανάπτυξη μιας νέας φιγούρας εν είδει προτάσεως οδηγεί σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα. Το πλάγιο θέμα στην Μι-ύφεση-μείζονα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού το πρώτο τετράμετρό του (μ. 26-29) συνίσταται σε μια εντυπωσιακή παραλλαγή του αρχικού τετραμέτρου του κυρίου θέματος, με το βιολί να μεταβάλλει τους απέριττους αρπισμούς του τσέλλου (των μ. 1-4) σε δεξιοτεχνικά περάσματα που καλύπτουν έκταση τριών οκτάβων![1552] Η εξέλιξη του πλαγίου θέματος, πάντως, είναι ελεύθερη και δίνει ακόμη μεγαλύτερη έμφαση στην σολιστική ανάδειξη του βιολιού, το οποίο με τα τεράστια άλματά του επιτείνει την δραματικότητα της παρεμβολής του ελάσσονος τρόπου στα μ. 30-35 και κατόπιν επιχειρεί με ένα πέρασμα στην υψηλή ηχητική του περιοχή (στα μ. 36-37) να φθάσει σε τέλεια πτώση, πράγμα όμως που επιτυγχάνει πολύ αργότερα, με την συμβολή μιας ακόμη σολιστικής χειρονομίας στα μ. 43-44, έπειτα από δύο αποτυχημένες απόπειρες (στα μ. 38 και 42) και την μεσολάβηση ηπιότερων θεματικών στοιχείων. Η ενότητα της *επεξεργασίας* μπορεί να μην είναι ιδιαιτέρως εκτενής (μ. 45-62), αλλά αφιερώνεται εξ ολοκλήρου στην διεξοδική ανάπτυξη του κύριου θεματικού υλικού. Η πορεία της εκκινεί από την ελάσσονα δεσπόζουσα (μι-ύφεση-ελάσσονα) με την παράθεση των μ. 1-4 στα μ. 45-48· μια μικρή αλυσιδοποίηση του αρχικού διμέτρου στα μ. 49-50, ωστόσο, οδηγεί σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σχετικής φα-ελάσσονος στα μ. 51-56, όπου το βιολί, η βιόλα και το τσέλλο παραθέτουν διαδοχικά μια σμίκρυνση του αρχικού μοτίβου (με διαφοροποιημένη κατάληξη που ανάγεται στα μ. 6 και

[1548] Πρβλ. Dickinson (ό.π., σ. 42 και 44), Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 65), Macdonald (ό.π., σ. 125 – κατά τον συγγραφέα, μάλιστα, στην πολυπλοκότητα της δομής της *επανεκθέσεως* αλλά και στην προσθήκη της *coda* ενδέχεται να οφείλεται και η απουσία μιας δεύτερης μακροδομικής επαναλήψεως), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42). Ο Weising (ό.π., σ. 188), αντιθέτως, θεωρεί ότι το τελευταίο αυτό δομικό μέλος της συνθέσεως ανήκει ακόμη στην *επανέκθεση* και ότι εδώ μετατίθενται τμήματα του κυρίου θέματος που έχουν παραλειφθεί από την "συντομευμένη" έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητος. Αυτό όμως δεν φαίνεται ιδιαίτερα εύλογο, αν αναλογισθεί κανείς ότι η περιοδική δόμηση του κυρίου θέματος στην *έκθεση* επιτρέπει ούτως ή άλλως την αποκοπή σημαντικού μέρους του στην *επανέκθεση*, δίχως δηλαδή να καθίσταται αναγκαία η αναπλήρωση του απολεσθέντος θεματικού υλικού σε κάποιο άλλο σημείο της ίδιας ενότητος – στην πραγματικότητα, η λειτουργία αυτή πραγματώνεται μόνον ως προαιρετική διαδικασία στο πλαίσιο της *coda*, όπως περίπου υποδεικνύουν οι Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 65 και 78-79) και Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 60-61).

[1549] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 78 και 79), Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42) και εν μέρει Tobel (ό.π., σ. 155).

[1550] Πρβλ. Kunze (*Mozart: Jupiter-Sinfonie*, ό.π., σ. 79) και εν μέρει Sisman (*Mozart: The "Jupiter" Symphony*…, ό.π., σ. 42).

[1551] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 188) και Macdonald (ό.π., σ. 124).

[1552] Στην μονοθεματική αυτή διάσταση της *εκθέσεως* αναφέρονται τόσο ο Tobel (ό.π., σ. 118) όσο και ο Weising (ό.π., σ. 188).

7), ενώ το ίδιο μοτιβικό στοιχείο χρησιμεύει και στα ακόλουθα μ. 57-62, κατά την σταδιακή επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητος. Στην *επανέκθεση*, τώρα, το κύριο θέμα επανεμφανίζεται παρηλλαγμένο σε δύο καίρια σημεία: το εναρκτήριο τετράμετρο, αφ' ενός, επανεισάγεται στα μ. 63-66 με την αρχική διάταξη των οργάνων, αλλά η γραμμή του τσέλλου ποικίλλεται πλέον κατά το πρότυπο του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 1-4 καθώς και 26-29)· μετά την σχεδόν αυτούσια επαναφορά των μ. 5-12 στα μ. 67-74, αφ' ετέρου, η πτωτική διαδικασία των μ. 13-18 διευρύνεται στα αντίστοιχα μ. 75-84, λόγω της ενσωμάτωσης και της βιόλας στην προϋπάρχουσα μιμητική διαδικασία (πρβλ. μ. 13 με 75, μ. 14-15 με 76-77, 78-79 και 80-81, καθώς και μ. 16-18 με 82-84). Η μετάβαση, τουναντίον, επανέρχεται αυτούσια κατά το μεγαλύτερό της μέρος, στα μ. 84-89 (= μ. 18-23), αφού η εμβόλιμη αλυσιδοποίηση στο μ. 90 αρκεί για την μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη των εναπομεινάντων μ. 24-25 στα μ. 91-92, ενώ το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται στην Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 93-111 με επουσιώδεις τροποποιήσεις. Παρ' όλα αυτά, το κομμάτι δεν ολοκληρώνεται ακόμη στο σημείο αυτό, διότι η – κάπως υποβαθμισμένη σε σχέση με τα άλλα δύο έγχορδα – βιόλα ανοίγει μια επιπρόσθετη *coda* παραθέτοντας στα μ. 112-115 την παρηλλαγμένη εκδοχή της εναρκτήριας τετράμετρης ιδέας αμφοτέρων των θεμάτων, η οποία ακολούθως επανεμφανίζεται τόσο στο τσέλλο (στα μ. 116-117) όσο και στο βιολί (στα μ. 118-121), στο πλαίσιο μιας ύστατης πλήρους πτωτικής ακολουθίας που προεκτείνεται στα μ. 122-125 με καταληκτικές αναφορές στο κύριο θεματικό υλικό αλλά και σε ένα δευτερεύον μοτίβο τριήχων δεκάτων-έκτων της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 123 με 24 / 91).[1553]

Τα τελευταία δείγματα μορφών σονάτας σε αργά μέρη έργων του Mozart εντοπίζονται σε τρεις συνθέσεις του 1790 που ανήκουν μάλιστα αποκλειστικά σε είδη μουσικής δωματίου για σύνολα εγχόρδων. Το πρώτο από αυτά αφορά στο Larghetto σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 589, το οποίο ακολουθεί – για τελευταία φορά – το πρότυπο της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*.[1554] Το κύριο θέμα παρουσιάζεται αρχικά από το τσέλλο με την συνοδεία του δεύτερου βιολιού και της βιόλας· οι δύο φράσεις του καταλήγουν στην δεσπόζουσα (στο μ. 4) και την τονική (στο μ. 8) και κατόπιν σύντομου συνδετικού περάσματος επαναλαμβάνονται μία οκτάβα υψηλότερα από το πρώτο βιολί (στα μ. 9-15), με την προσθήκη μιας δίμετρης προεκτάσεως στα μ. 16-17 αλλά και μιας δεύτερης στα μ. 18-19, όπου η βιόλα επισφραγίζει την τελική πτώση με ένα ανάπτυγμα δεκάτων-έκτων της φιγούρας ογδόων του μ. 8. Το ίδιο αυτό στοιχείο μεταφέρεται κατόπιν στο πρώτο βιολί στο μ. 20 και εξυφαίνεται ελεύθερα στα μ. 21-23 προσεγγίζοντας την διπλή δεσπόζουσα, η οποία στην συνέχεια επεκτείνεται στα μ. 24-27 του μεταβατικού αυτού τμήματος με νέες αλυσιδοποιήσεις του περάσματος του μ. 20 από το δεύτερο βιολί και την βιόλα (στα μ. 24-26). Το πλάγιο θέμα στην Σι-ύφεση-μείζονα σχετίζεται με το κύριο όχι τόσο σε θεματική βάση όσο σε υφολογική: η τετράμετρη φράση του πρώτου βιολιού των μ. 28-31 επαναλαμβάνεται στα μ. 32-34 από το τσέλλο (με την προσθήκη "αντιθεματικών" περασμάτων στο πρώτο βιολί), μόνο που η κατάληξή της αντικαθίσταται στα μ. 35-36 από μια επαναφορά των μ. 18-19· η μεταφορά δε της συγκεκριμένης φιγούρας δεκάτων-έκτων από το πρώτο βιολί στο τσέλλο στο μ. 37 και η ακόλουθη σολιστική εξύφανσή της στα μ. 38-39 σηματοδοτούν την περάτωση της *εκθέσεως* με ένα λιτό συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*.[1555] Στην δεύτερη αυτή ενότητα, το κύριο θέμα επανέρχεται απαράλλακτο στην ολότητά του στα μ. 40-58,[1556] εν αντιθέσει προς την μετάβαση, το αρχικό τετράμετρο της οποίας διευρύνεται εδώ σε οκτάμετρο, καθ' ότι η εξύφανση της γνωστής φιγούρας δεκάτων-

[1553] Απλή αναφορά στην προσθήκη της συγκεκριμένης *coda* κάνει επίσης ο Weising, ό.π., σ. 188.
[1554] Πρβλ. Birnbach, ό.π., σ. 294· Weising, ό.π., σ. 188· Konold, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 100· Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 107· Macdonald, ό.π., σ. 123· Caplin, ό.π., σ. 217. Μόνον ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 161) παραμένει για πολλοστή φορά ασαφής.
[1555] Πρβλ. εν μέρει Weising (ό.π., σ. 188) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 161).
[1556] Πρβλ. Krummacher, *Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 161.

έκτων δεν περιορίζεται πλέον μόνο στο μέρος του πρώτου βιολιού, αλλά εισάγεται διαδοχικά και εν είδει αλυσίδος στο τσέλλο (μ. 59-60), το δεύτερο βιολί (μ. 61-62), την βιόλα (μ. 63-64) και τελικά στο πρώτο βιολί (μ. 65-66), προκειμένου να ακολουθήσει με μικρές αλλαγές και η μεταφορά των μ. 24-27 στα μ. 67-70. Αυτούσια ουσιαστικά είναι εξ άλλου και η επαναφορά στην Μι-ύφεση-μείζονα του πλαγίου θέματος στα μ. 71-79 (πρβλ. μ. 28-36), όμως η παράθεση της φιγούρας δεκάτων-έκτων από το δεύτερο βιολί στο μ. 79 (αντί του πρώτου, όπως στο αντίστοιχο μ. 36) και κατόπιν από την βιόλα (στο μ. 80 = μ. 37) και το τσέλλο (στο μ. 81) προαναγγέλλει ταυτόχρονα τον μετασχηματισμό του μικρού συνδετικού περάσματος ανάμεσα στις δύο μακροδομικές ενότητες σε μια εκτενέστερη *coda*:[1557] πράγματι, στο μ. 81 διαμορφώνεται μια αρκετά πυκνή μιμητική ύφανση που οδηγεί στην σαφή (ομοφωνική) πτωτική ακολουθία του μ. 82, διαδικασία η οποία επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη και στο δίμετρο 83-84 αλλά παρ' όλα αυτά δεν καταλήγει άμεσα σε τέλεια πτώση, αφού μια νέα δίμετρη πτωτική ακολουθία στα μ. 85-86 και η παρηλλαγμένη επανάληψή της στα μ. 87-88 καθυστερούν την τελική αρμονική λύση μέχρι το μ. 89.

Σε μορφή τριμερούς σονάτας, αντιθέτως, είναι το Andante σε Ντο-μείζονα του αμέσως επόμενου *κουαρτέττου σε Φα-μείζονα* KV 590.[1558] Η συνθετική αρχή της παραλλαγής παίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη αυτού του "μονοθεματικού" εν πολλοίς κομματιού. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* συνίσταται σε δύο παρεμφερείς οκτάμετρες προτάσεις που καταλήγουν στην δεσπόζουσα και την τονική (στα μ. 8 και 16, αντιστοίχως) διαμορφώνοντας από κοινού μια ολοκληρωμένη περίοδο, παράλληλα όμως η απέριττη ομοφωνική υφή των μ. 1-8 εμπλουτίζεται στα μ. 9-16 με ποικιλματικές φιγούρες δεκάτων-έκτων στην γραμμή του πρώτου βιολιού. Στην μετάβαση των μ. 17-24 δε, που κατευθύνεται προς την διπλή δεσπόζουσα, ένα ακόμη παράλλαγμα του αρχικού οκταμέτρου συνδυάζεται με φιγούρες δεκάτων-έκτων, οι οποίες διατρέχουν πλέον όλο το διαθέσιμο ηχητικό φάσμα, ανερχόμενες σταδιακά από το τσέλλο μέχρι το πρώτο βιολί. Τελικά, η εναρκτήρια δίμετρη ιδέα του κυρίου θέματος συνιστά τον πυρήνα και του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα, καθώς στα μ. 25-28 ανατίθεται στις εσωτερικές φωνές συνοδευόμενη από τις μιμητικές αντιπαραθέσεις του πρώτου βιολιού και του βιολοντσέλλου με τις γνωστές φιγούρες δεκάτων έκτων, έπειτα ρευστοποιείται από το πρώτο βιολί στα μ. 29-32 συμπληρώνοντας μια οκτάμετρη προτασιακή δομή με κατάληξη σε μισή πτώση, ενώ στα μ. 33-39 οι πυκνές μιμήσεις (σε stretto) της αρχικής θεματικής ιδέας μεταξύ των δύο βιολιών και του ζεύγους βιόλας-τσέλλου διαμορφώνουν μια δεύτερη στην σειρά πρόταση· η κατακλείδα των μ. 40-46, πάντως, επικυρώνει την δευτερεύουσα τονικότητα πρωτίστως με αρπισμούς δεκάτων-έκτων (στα μ. 40-43), περιορίζοντας έτσι τις επανεμφανίσεις του βασικού μοτίβου ογδόων στις καταληκτικές χειρονομίες των μ. 44-45.[1559] Η *επεξεργασία* ανοίγει επίσης με την εναρκτήρια ιδέα στα μ. 47-48, αλλά στην απομεμακρυσμένη τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος (την σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος), η οποία μάλιστα διατηρείται και κατά την ανάδειξη των φιγούρων δεκάτων-έκτων από το τσέλλο (μ. 48b-49 και 52-53), την βιόλα (μ.

[1557] Πρβλ. Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 161) και εν μέρει Weising (ό.π., σ. 188).

[1558] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 188), Webster ("Traditional Elements…", ό.π., σ. 101), Macdonald (ό.π., σ. 120)· ο Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 101), εξ άλλου, υπερτιμά το στοιχείο της παραλλαγής κάνοντας λόγο για ανάμειξη της μορφής παραλλαγών με την μορφή σονάτας, ενώ ο Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 161) θεωρεί την παρούσα μακροδομή τόσο "απλή", ώστε να μην μπει καν στον κόπο να υποδείξει κάτι παραπάνω από τις δύο μακροδομικές της επαναλήψεις!

[1559] Η προφανής "μονοθεματική" αναγωγή σχεδόν ολόκληρης της *εκθέσεως* στην εναρκτήρια θεματική ιδέα μνημονεύεται από τους Tobel (ό.π., σ. 118 και 216), Weising (ό.π., σ. 188), Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 101) και Krummacher (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 161). Παρ' όλα αυτά, ο χαρακτηρισμός της *εκθέσεως* ως ακολουθίας τεσσάρων παραλλαγών ενός και μοναδικού οκταμέτρου θέματος, στον οποίον προβαίνει ο Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π.), προϋποθέτει μια πολύ ελεύθερη αντίληψη περί της μορφής παραλλαγών που είναι τελείως ασύμβατη με τα δεδομένα της κλασσικής τεχνοτροπίας: η επίδραση της *τεχνικής* της παραλλαγής επί των διακριτών δομικών μελών της *εκθέσεως* μιας μορφής σονάτας δεν μπορεί να ερμηνεύεται με αντίστροφους όρους, δηλαδή ως *μορφή* παραλλαγών με λειτουργία *εκθέσεως*!

50) και τα δύο βιολιά (μ. 51). Η ακόλουθη όμως αλυσιδοποίηση αμφοτέρων των ρυθμικο-θεματικών στοιχείων στα μ. 54-58 διακόπτεται στα μ. 59-62 επί της δεσπόζουσας της σχετικής λα-ελάσσονος,[1560] η οποία περαιτέρω συνδέεται με την έναρξη της *επανεκθέσεως* στην Ντο-μείζονα κατά τον ίδιον ακριβώς τρόπο – τόσο σε αρμονικό όσο και σε θεματικό επίπεδο – που πραγματοποιήθηκε και η διασύνδεση του τέλους της *εκθέσεως* (κατά την επανάληψή της) με την έναρξη της *επεξεργασίας* (πρβλ. χαρακτηριστικά τα μ. 60-63 με τα μ. 44-45, 46bis και 47). Η επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 63-78 θέτει στο περιθώριο τις φιγούρες δεκάτων-έκτων – στις οποίες και επικεντρώθηκε η *επεξεργασία* – εμπλουτίζοντας εξ αρχής τον θεματικό σκελετό με ένα νέο συνοδευτικό μοτίβο τριακοστού-δευτέρου με παρεστιγμένο δέκατο-έκτο, το οποίο στο πρώτο μεν σκέλος της περιόδου εμφανίζεται μόνο στην γραμμή της βιόλας (μ. 63-70), ενώ στο δεύτερο (μ. 71-78) εναλλάσσεται μεταξύ των εξωτερικών φωνών του συνόλου.[1561] Δομικές αλλαγές, πάντως, υφίστανται μονάχα κατά την επαναφορά της μεταβάσεως (από την περιοχή της υποδεσπόζουσας), η οποία στην *επανέκθεση* διευρύνεται κατά δύο μέτρα εξαιτίας μιας εσωτερικής αλυσιδοποίησης (πρβλ. μ. 79-82 με 17-20, μ. 83-84 και 85-86 με 21-22 και μ. 87-88 με 23-24), ενόσω το πλάγιο θέμα μεταφέρεται αυτούσιο στην αρχική τονικότητα στα μ. 89-103 και ακολουθείται από την ελαφρώς τροποποιημένη κατακλείδα στα μ. 104-110. Μετά την δεύτερη μακροδομική επανάληψη εξ άλλου, προστίθεται μια *coda* στα μ. 111-122,[1562] όπου μια μικρή πτωτική προέκταση της κατακλείδας στα μ. 111-113 οδηγεί σε καταληκτικές χειρονομίες με φιγούρες δεκάτων-έκτων από το πρώτο βιολί (μ. 114-115) και το τσέλλο (μ. 116-117), που μάλιστα στα μ. 118-121 παραπέμπουν ευθέως στο μόρφωμα των μ. 24 / 88 και ιδίως 49, το οποίο εδώ παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην αρχική τονικότητα και από όλα τα όργανα διαδοχικά.

Το Adagio σε Σολ-μείζονα του *κουϊντέττου εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* KV 593 είναι το ύστατο δείγμα τριμερούς μορφής σονάτας σε μέρος αργής χρονικής αγωγής του Mozart.[1563] Το κύριο θέμα ξεκινά με δύο τετράμετρες φράσεις ήπιου χαρακτήρος και πεντάφωνης ομοφωνικής υφής που καταλήγουν αμφότερες στην τονική (στα μ. 4 και 8)· στα μ. 9-10 και 11-12a, εντούτοις, το πτωτικό δίμετρο 7-8 παραλλάσσεται κατ' αντιφωνίαν από δύο ομάδες των τριών οργάνων (με επικεφαλής το πρώτο βιολί και την πρώτη βιόλα) πραγματοποιώντας στροφή προς την περιοχή της δεσπόζουσας, η οποία κατόπιν εδραιώνεται με ανάλογους πτωτικούς σχηματισμούς στα μ. 12b-15.[1564] Ως εκ τούτου, η μεσολάβηση ενός μεταβατικού τμήματος δεν είναι πλέον απαραίτητη και η πλάγια θεματική ομάδα μπορεί να εμφανισθεί απ' ευθείας στα μ. 16 κ.εξ. – πλην όμως στην ελάσσονα δεσπόζουσα![1565] Η τονική αυτή έκπληξη δεν συνιστά ωστόσο την μόνη παραδοξότητα στο πλαίσιο της *εκθέσεως*: η πρώτη πλάγια ιδέα δομείται ως πρόταση και οι δύο πρώτες δίμετρες φράσεις της (στα μ. 16-17 και 18-19) ορίζουν σαφέστατα την ρε-ελάσσονα, όμως η αναπτυξιακή της εξέλιξη στα μ. 20-25 ακολουθεί έναν μετατροπικό κύκλο πεμπτών που απομακρύνεται αισθητά από το περιβάλλον της δευτερεύουσας τονικότητος, έως ότου στα μ. 26-28 και 29-32 επαναπροσεγγισθεί η δευτερεύουσα τονικότητα και δη στην μείζονα εκδοχή της· στο σημείο αυτό, η αντιφωνική εναλλαγή ανάμεσα σε ομάδες τριών οργάνων (τα δύο βιολιά με την δεύτερη βιόλα έναντι των

[1560] Είναι γεγονός ότι η *επεξεργασία* δίνει μεγαλύτερη έμφαση στις φιγούρες δεκάτων-έκτων παρά στην κεφαλή του κυρίου θέματος (που υποβιβάζεται εδώ σε συνοδευτικό στοιχείο), οπότε η άποψη του Konold (*Das Streichquartett*…, ό.π., σ. 101) σχετικά με την εξέλιξη της διαδικασίας των παραλλαγών του αρχικού θέματος σε απομεμακρυσμένες τονικές περιοχές στην μεσαία μακροδομική ενότητα ελέγχεται ως υπερβολικά μονομερής αν όχι τελείως άστοχη.

[1561] Πρβλ. Tobel (ό.π., σ. 216). Τελείως ακατανόητη, τουναντίον, είναι η αναφορά του Weising (ό.π., σ. 188) σε συντόμευση του κυρίου θέματος κατά την επανέκθεσή του.

[1562] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 188) και Macdonald (ό.π., σ. 120).

[1563] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 188· Webster, "Traditional Elements…", ό.π., σ. 101· Cliff Eisen, "Mozart and the Viennese String Quartet", 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. 151.

[1564] Πρβλ. εν πολλοίς Eisen, ό.π., σ. 151.

[1565] Πρβλ. Landon, "The Haydn brothers…", ό.π., σ. 157.

δύο βιολών με το τσέλλο) και η ανάπλαση υλικού της αρχικής φράσεως του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 26-27 και 29-30 με 2 και μ. 31 με 3) διαμορφώνουν την δεύτερη πλάγια ιδέα, η οποία δίνει ίσως περισσότερο την εντύπωση μιας κατακλείδας παρά της πτωτικής ολοκλήρωσης της πλάγιας θεματικής ομάδος, αλλά ο λειτουργικός της ρόλος τεκμηριώνεται ούτως ή άλλως και επί τη βάσει της υφολογικής της αντιστοιχίας προς το δεύτερο ήμισυ του κυρίου θέματος.[1566] Επιπροσθέτως, στα μ. 33-35 το συνοδευτικό μοτίβο της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας έρχεται στο προσκήνιο, όμως ούτε και αυτό συγκροτεί μια καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως*, αφού η μετατροπική του φύση (με κατεύθυνση προς την σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος) το καθιστά μονοσήμαντα ένα συνδετικό πέρασμα προς την *επεξεργασία*.[1567] Κατά συνέπειαν, η *έκθεση* αυτή παρουσιάζει αρκετές ιδιαιτερότητες: η δευτερεύουσα τονικότητα της Ρε-μείζονος εκτοπίζεται αρχικά από την ομώνυμή της ελάσσονα καθώς και από περαιτέρω τονική περιπλάνηση, η αποκατάσταση του μείζονος τρόπου συνδυάζεται με "μονοθεματικές" αναφορές στο κύριο θέμα που συνιστούν αναπόσπαστο μέλος της πλάγιας θεματικής ομάδος (σύμφωνα με τα αρμονικά αλλά και τα υφολογικά δεδομένα),[1568] ενώ απουσιάζουν δευτερεύοντα – μεταβατικά και καταληκτικά – τμήματα παρ' ότι στο τέλος προστίθεται μετατροπικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα.

Η πολυπλοκότητα της πρώτης μακροδομικής ενότητος, πάντως, εξισορροπείται από την σχετική απλότητα της συνθετικής λογικής που εφαρμόζεται στις ακόλουθες δύο. Το μεγαλύτερο μέρος της *επεξεργασίας*, για παράδειγμα, συνίσταται στην παράθεση σχεδόν ολόκληρου του κυρίου θέματος στην απομεμακρυσμένη Σι-ύφεση-μείζονα: τα μ. 36-46, συγκεκριμένως, παραλλάσσουν σε ελάχιστα μόνο σημεία τα περιεχόμενα των μ. 1-11 και το αποφασιστικό βήμα διαφοροποίησης της δεύτερης μακροδομικής ενότητος από την πρώτη πραγματοποιείται μόλις στο μ. 47, όταν η πτωτική κατάληξη της φράσεως των τριών χαμηλότερων εγχόρδων *δεν* ακολουθείται από τις καταληκτικές φιγούρες των μ. 12b-15 αλλά από παύση-τομή. Παράλληλα, η μισή αυτή πτώση (στην ντο-ελάσσονα) μένει ουσιαστικά "στον αέρα", ενώ στην συνέχεια οι αποσπασματικές αλυσιδοποιήσεις του κατιόντος σχηματισμού των μ. 44 και 46 στα μ. 48 και 49 στερούνται οιασδήποτε πτωτικής ολοκλήρωσης, όπως εξ άλλου και η μιμητική εξύφανση της ίδιας μελωδικής φιγούρας στα μ. 50-52 που συνενώνει και τα πέντε έγχορδα σε μια πτωτική ακολουθία προς την σχετική μι-ελάσσονα, η οποία ωστόσο μένει ανεκπλήρωτη σε ένα αιωρούμενο πτωτικό έξι-τέσσερα![1569] Έτσι, μια νέα αλυσιδοποίηση της κατιούσας μελωδικής φιγούρας από το δεύτερο (στα μ. 53-55) και το πρώτο βιολί (στο μ. 56) σε ομοφωνικό και πολυρρυθμικό πλέον πλαίσιο αίρει απότομα την προηγούμενη ένταση και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την επανέκθεση όλων των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*[1570] με επουσιώδεις τροποποιήσεις στα μ. 57-71 (κύριο θέμα, στην Σολ-μείζονα) και 72-88 (πλάγια θεματική ομάδα, με πορεία από την σολ-

[1566] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Eisen, ό.π., σ. 151· ορθώς επίσης ο Weising (ό.π., σ. 188) υποδεικνύει την μοτιβική συγγένεια μεταξύ των δύο θεματικών-τονικών περιοχών της *εκθέσεως*.

[1567] Πρβλ. Eisen, ό.π., σ. 139.

[1568] Ο Eisen (ό.π., σ. 140), μάλιστα, ανάγει τις αντιθέσεις ανάμεσα στην πεντάφωνη και την τρίφωνη γραφή σε κύριο μακροδομικό στοιχείο του αργού αυτού μέρους, παρατηρώντας την τακτικότητα της εναλλαγής τους όχι μόνο στο πλαίσιο των δύο θεματικών-τονικών περιοχών της *εκθέσεως* (και της *επανεκθέσεως*) αλλά ακόμη και εντός της κεντρικής *επεξεργασίας*.

[1569] Ο Tilman Sieber, στην μελέτη του *Das klassische Streichquintett. Quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien*, Francke Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 10), Bern – München 1983, σ. 61, υποδεικνύει εύλογα ως σημείο κορύφωσης της συγκεκριμένης ενότητος του αργού αυτού μέρους την υφολογική πύκνωση των μ. 44-52 από την εναλλαγή τρίφωνων συνόλων μέχρι την πεντάφωνη μίμηση. Τουναντίον, είναι τελείως παράλογος – από θεματικής και αρμονικής επόψεως συγχρόνως – ο διαχωρισμός των μ. 44-49 από τα μ. 50-52 που προτείνει ο Eisen (ό.π., σ. 151), βασιζόμενος μονομερώς στην υφολογική διαφοροποίηση πενταφώνων και τριφώνων δομικών μελών. Ο Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 325), εξ άλλου, στέκεται ιδίως στην απότομη διακοπή της πτωτικής ακολουθίας στο μ. 52.

[1570] Πρβλ. Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 326), Katrin Bartels (*Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1996, σ. 26) και εν μέρει Eisen (ό.π., σ. 140 και 151).

ελάσσονα προς την Σολ-μείζονα), αντιστοίχως.[1571] Εντούτοις, η *επανέκθεση* δεν είναι πλήρως αντίστοιχη προς την *έκθεση*, διότι στα μ. 89-93 ο Mozart προεκτείνει και ενισχύει την πτωτική διαδικασία της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας με ένα νέο στοιχείο αρπισμών δεκάτων-έκτων που εναλλάσσονται ανάμεσα στο βιολοντσέλλο και το πρώτο βιολί οδηγώντας σε μια ισχυρή τέλεια πτώση (παράλληλα, δεν θα έπρεπε να περάσει απαρατήρητη και η προοδευτική επέκταση της φραστικής δομής των μ. 82-93 σε 3 + 4 + 5 μέτρα).[1572] Η *coda* συνεπώς αρχίζει στα μ. 94-97 με την τετράμετρη πτωτική ανάπλαση του συνδετικού περάσματος των μ. 33-35, η οποία αμέσως μετά επαναλαμβάνεται στα μ. 98-101 με ανακατανομή ρόλων μεταξύ των φωνών (η γραμμή του πρώτου βιολιού ανατίθεται στην πρώτη βιόλα και εκείνη του τσέλλου στο πρώτο βιολί) και οδηγεί στις ύστατες καταληκτικές χειρονομίες του πρώτου βιολιού και της πρώτης βιόλας στα μ. 102-104.[1573]

Η εφαρμογή των μορφών σονάτας στα αργά μέρη των έργων του Mozart που γράφηκαν κατά το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 παρουσιάζει αρκετές ιδιαιτερότητες, οι οποίες μπορούν να συνοψισθούν στα ακόλουθα:

α) Σε αντίθεση με τον τριμερή τύπο σονάτας που εμφανίζεται εξίσου συχνά σε αργά μέρη κατά τα έτη 1786-1788 και 1790 όπως και στο διάστημα 1781-1785,[1574] η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* περιορίζεται πλέον σε ολιγάριθμα δείγματα μουσικής δωματίου για σύνολα εγχόρδων και συμφωνικής μουσικής των ετών 1787-1788 και 1790·[1575] αμφότεροι πάντως οι δομικοί αυτοί τύποι βρίσκουν εφαρμογή σε αργά μέρη πρωτίστως συμφωνιών και δευτερευόντως έργων μουσικής δωματίου, ενώ τείνουν να εξαλειφθούν από τα είδη του κοντσέρτου και της σονάτας για πιάνο. Όσον αφορά δε αποκλειστικά στην τριμερή μορφή σονάτας, προβλέπονται συνήθως δύο ή καμμία μακροδομική επανάληψη, ενίοτε όμως επαναλαμβάνεται μονάχα η *έκθεση*.

β) Δεδομένου του ότι τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας αυτής της περιόδου είναι όλα γραμμένα σε μείζονες τονικότητες, η διαδοχή τονικής – δεσπόζουσας συνιστά την μοναδική δυνατότητα για την βάση του αρμονικού σχεδιασμού της *εκθέσεως*. Παρ' όλα αυτά, δεν απουσιάζουν παρεμβολές του ελάσσονος τρόπου τόσο στην πρώτη όσο και στην δεύτερη τονική περιοχή (όπως π.χ. στην ενδιαφέρουσα περίπτωση του KV 526), ενώ ειδικά η ελάσσονα δεσπόζουσα δημιουργεί ιδιαίτερη αίσθηση όταν ανοίγει την δεύτερη τονική-θεματική περιοχή (KV 516 και KV 593) ή διαδέχεται άμεσα την κύρια τονικότητα στην μετάβαση (KV 551).[1576] Πέραν επίσης της αρκετά συνηθισμένης τονικοποίησης της σχετικής ελάσσονος στην έναρξη του μεταβατικού τμήματος,[1577] την περίοδο αυτή θα πρέπει να σταθούμε ιδίως στον αρμονικό σχεδιασμό της αναπτυξιακής μεταβάσεως του KV 550 που εκτρέπεται προς την απομεμακρυσμένη μείζονα σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας καθώς και στην ενδιαφέρουσα παρέκκλιση προς την ναπολιτάνικη περιοχή της δευτερεύουσας τονικότητος στο πλάγιο θέμα του KV 496.[1578] Από θεματικής πλευράς, το κύριο θέμα εξακολουθεί να επικρατεί συντριπτικά της

[1571] Πρβλ. Eisen (ό.π., σ. 139 και 151) και εν μέρει Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 326).

[1572] Ο Eisen (ό.π., σ. 151) εκλαμβάνει μεν σωστά τα μ. 89-93 ως καταληκτικό τμήμα της *επανεκθέσεως*, αλλά παράλληλα υπερτονίζει την (αναντίρρητη) υφολογική και την (εξαιρετικά αμφίβολη) αρμονική τους αντιστοιχία προς το συνδετικό πέρασμα των μ. 33-35, υποδεικνύοντας έτσι μια λειτουργική διασύνδεση ετερογενών τμημάτων που από θεματικής και (κατά την γνώμη μου) αρμονικής πλευράς είναι τελείως αυθαίρετη και καταχρηστική.

[1573] Πρβλ. εν μέρει Eisen (ό.π., σ. 139, 140 και 151) και Weising (ό.π., σ. 188).

[1574] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 187 και εν μέρει 188. Τελείως εσφαλμένη, αντιθέτως, είναι η σχετική τοποθέτηση του Girdlestone (ό.π., σ. 44), ο οποίος ισχυρίζεται ότι η τριμερής μορφή σονάτας εφαρμόζεται σπανίως μεταξύ των ετών 1783-1789.

[1575] Πρβλ. εν μέρει Girdlestone, ό.π., σ. 45.

[1576] Πρβλ. εν μέρει Kurzmann (ό.π., σ. 76) και Weising (ό.π., σ. 187).

[1577] Πρβλ. Kurzmann, ό.π., σ. 76.

[1578] Ο Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 212) αναφέρει σχετικά – αν και με μια σαφή δόση υπερβολής – ότι ο Mozart χρησιμοποιεί εν γένει στις *εκθέσεις* του αρκετές δευτερεύουσες μετατροπίες προς απομεμακρυσμένα τονικά κέντρα.

εναλλακτικής δυνατότητος σύστασης μιας κύριας θεματικής ομάδος, από την άλλη πλευρά όμως στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 μία στις τρεις *εκθέσεις* περιλαμβάνει μια πλάγια ομάδα θεμάτων αντί για ένα μόνο τέτοιο θέμα. Την ίδια περίοδο, εξ άλλου, η μετάβαση καθίσταται εκ νέου ένα σχεδόν υποχρεωτικό δομικό μέλος για την πρώτη μακροδομική ενότητα και επιπλέον ο τύπος της "τριτμηματικής" *εκθέσεως* εμφανίζεται συχνότερα από ποτέ άλλοτε στο έργο του Mozart, ενίοτε μάλιστα περιλαμβάνοντας ένα εξόχως αναπτυξιακού χαρακτήρος μεταβατικό τμήμα! Εξαιρετικά συνήθης είναι επίσης η προσθήκη μιας καταληκτικής ιδέας στο τέλος της *εκθέσεως* μιας τριμερούς μορφής σονάτας (όχι όμως και στον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία*), ενώ ένα μικρό συνδετικό πέρασμα εμφανίζεται τώρα ως προέκταση της κατακλείδας συχνότερα απ' ό,τι στο παρελθόν (στο KV 593, μάλιστα, ένα τέτοιο πέρασμα υφίσταται ως αυτόνομο τμήμα που ακολουθεί άμεσα την πλάγια θεματική ομάδα). Τέλος, η "μονοθεματική" τάση που παρατηρήθηκε μετά το 1780 καλλιεργείται συστηματικά και αυτήν την περίοδο:[1579] υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες το πλάγιο θεματικό υλικό προέρχεται σαφέστατα από το κύριο (KV 493, KV 543, KV 563, KV 590), άλλες στις οποίες το δεύτερο "ήμισυ" της *εκθέσεως* παραπέμπει σε μικρότερο βαθμό στο κύριο θέμα και βασίζεται περισσότερο σε νέα περιεχόμενα (KV 496, KV 533 & 494, KV 593) καθώς και περιπτώσεις κομματιών με επουσιώδεις "μονοθεματικές" αναφορές στο πλαίσιο της *εκθέσεως* (KV 498, KV 526, KV 550).

γ) Στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1780 ο διτμηματικός σχεδιασμός της *επεξεργασίας* υπερτερεί σαφέστατα τόσο του τριμερούς όσο και του ελάχιστα εφαρμοζόμενου μονοτμηματικού,[1580] παρά το γεγονός ότι η μεσαία αυτή ενότητα της τριμερούς μορφής σονάτας ορισμένες φορές είναι αρκετά σύντομη σε σχέση με τις δύο εξωτερικές. Όσον αφορά στο εναρκτήριο τονικό κέντρο, η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (και σε μία μόνο περίπτωση η ελάσσονα δεσπόζουσα) επιλέγεται λιγότερο συχνά απ' ό,τι στο παρελθόν·[1581] αντ' αυτής, ο Mozart χρησιμοποιεί πλέον αρκετά συχνά – απ' ευθείας ή προτάσσοντας μια σύντομη μετατροπική προσέγγιση – την υποδεσπόζουσα και (πρωτίστως) την σχετική της, την σχετική ελάσσονα ή ακόμη την ομώνυμη ελάσσονα και (ιδίως) την μείζονα σχετική της (η απομεμακρυσμένη αυτή σχέση τρίτης προς την κατάληξη της *εκθέσεως* εφαρμόζεται αποκλειστικά στα όψιμα KV 590 και KV 593). Σε αντίθεση όμως με την προαναφερόμενη ποικιλία στην έναρξή της, η περαιτέρω αρμονική πλοκή της *επεξεργασίας* επικεντρώνεται σχεδόν πάντοτε στην ελάσσονα σχετική (φθάνοντας ως επί το πλείστον σε μια εμφαντική μισή πτώση επ' αυτής)[1582] και αφήνει πολύ λίγο χώρο προς ενδεχόμενη πτωτική επικύρωση άλλων τονικών κέντρων, όπως της υποδεσπόζουσας είτε της σχετικής της και (σε μεμονωμένες περιπτώσεις) της ελάσσονος δεσπόζουσας, της κύριας τονικότητος ή της σχετικής της ομώνυμης ελάσσονος· η πρακτική αυτή παραπέμπει βέβαια περισσότερο στον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας* κατά την δεκαετία του 1770, όπως εξ άλλου και η ολοκλήρωση της ενότητος αυτής με μια πτώση στην δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονος που πραγματώνεται σε δύο περιπτώσεις (KV 548 και KV 590).[1583] Αναδρομικές τάσεις σημειώνονται επίσης στην θεματική παράμετρο της μεσαίας μακροδομικής ενότητος από το 1786 και εξής, καθώς στην έναρξή της εμφανίζεται *κατά κανόναν* μια αποσπασματική παράθεση του αρχικού θεματικού υλικού της *εκθέσεως* και σπανιώτερα κάτι διαφορετικό.[1584] Δεν είναι επίσης ασυνήθιστη η παράθεση του κυρίου θέματος (ή της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας) στο εσωτερικό της *επεξεργασίας*· σε δύο μάλιστα περιπτώσεις (KV 526 και KV 516b / 406), το κύριο θεματικό υλικό που παρουσιάζεται στην περιοχή της υποδεσπόζουσας δεν επανεκτίθεται κατόπιν στην τρίτη μακροδομική ενότητα! Σε αντίθεση

[1579] Πρβλ. εν μέρει Weising, ό.π., σ. 187.
[1580] Σύμφωνα με την Kurzmann (ό.π., σ. 79), αντιθέτως, η *επεξεργασία* διαιρείται αυτήν την περίοδο σε τρία επιμέρους τμήματα ως επί το πλείστον, ενίοτε δε και σε τέσσερα ή ακόμη και σε πέντε.
[1581] Η σημαντική αυτή διαφοροποίηση είναι αμφίβολο αν έχει γίνει όντως αντιληπτή από την Kurzmann: αντιπαράβαλε ό.π., σ. 80 και 86.
[1582] Πρβλ. Kurzmann, ό.π., σ. 79 και εν μέρει 80.
[1583] Πρβλ. εν γένει ό.π., σ. 80.
[1584] Το δεδομένο αυτό έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον σχετικό ισχυρισμό της Kurzmann, ό.π., σ. 80.

πάντως με όλες τις προγενέστερες δημιουργικές περιόδους του Mozart, η συγκεκριμένη διαθέτει ένα μοναδικό χαρακτηριστικό: οι *επεξεργασίες* των όψιμων έργων σε μορφή σονάτας αφιερώνονται σχεδόν αποκλειστικά στην διεξοδική ανάπτυξη θεματικών-μοτιβικών στοιχείων της *εκθέσεως* (προερχόμενων πρωτίστως από τις κύριες θεματικές ιδέες και δευτερευόντως από τις πλάγιες, τις μεταβατικές είτε τις καταληκτικές) και μόνο κατ' εξαίρεσιν πλέον εισάγεται σε αυτές νέο θεματικό υλικό.

δ) Οι *επανεκθέσεις* των τριμερών μορφών σονάτας κατά τα έτη 1786-1790 δεν είναι ποτέ αυτούσιες στο σύνολό τους, παρ' ότι βέβαια τόσο οι κύριες όσο και – ακόμη περισσότερο – οι πλάγιες και καταληκτικές ιδέες επανεκτίθενται δίχως δομικές αλλοιώσεις και ως επί το πλείστον με επουσιώδεις μονάχα παραλλαγές. Από την άλλη πλευρά πάντως, αρκετά συχνή είναι η αποκοπή ενός τμήματος του κυρίου θέματος από την *επανέκθεση* (πράγμα πολύ σπάνιο, τουναντίον, όσον αφορά σε πλάγιες και καταληκτικές ιδέες), ενώ σπανίζουν οι περιπτώσεις εσωτερικής διεύρυνσης μιας κύριας είτε πλάγιας ιδέας ή μετάθεσης τμήματος του κυρίου θέματος σε άλλο σημείο. Μεγαλύτερη ποικιλία χειρισμού παρατηρείται κατά την επαναφορά του μεταβατικού υλικού: η εσωτερική του διεύρυνση είναι εξίσου συχνή με την αυτούσια μεταφορά του σε άλλη τονική βάση, ενίοτε όμως το υλικό αυτό αποκόπτεται μερικώς ή ολικώς, αντικαθίσταται εν μέρει από παρεμφερή στοιχεία είτε ακόμη ένα υπόλοιπό του συγχωνεύεται με το κύριο θέμα σε ένα ενιαίο δομικό μέλος. "Δευτερεύουσα ανάπτυξη" παρουσιάζεται μόνο στις *επανεκθέσεις* των αργών μερών των συμφωνιών KV 550 (όπου τμήματα του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως συμπτύσσονται σε ένα δομικό μέλος και εναλλάσσονται μεταξύ τους) και KV 551 (όπου μια εντυπωσιακή αναπτυξιακή διαδικασία υποκαθιστά ουσιαστικά την επαναφορά του κυρίου θέματος, αλλά παράλληλα εδραιώνει την παρουσία του στην τρίτη μακροδομική ενότητα έναντι ενός υπολείμματος της μεταβατικής ιδέας, η οποία νωρίτερα είχε παρατεθεί σχεδόν πλήρης στην *επεξεργασία*), ενώ προσθήκη νέου θεματικού υλικού λαμβάνει χώραν μονάχα στο τέλος της *επανεκθέσεως* του KV 593 (εν είδει καταληκτικής προεκτάσεως της δεύτερης πλάγιας ιδέας). Από αρμονικής πλευράς, η προσέγγιση της υποδεσπόζουσας είτε της ελάσσονος σχετικής της στο πλαίσιο της μεταβάσεως (ενδεχομένως όμως ήδη και από το κύριο θέμα) είναι συνήθης και δεν χρήζει περαιτέρω σχολιασμού, όπως εξ άλλου και οι διάφορες τονικοποιήσεις είτε παρεμβολές του ελάσσονος τρόπου στην *επανέκθεση* που αντιστοιχούν επακριβώς στον αρμονικό σχεδιασμό της *εκθέσεως* (βλ. π.χ. KV 496, KV 526, KV 550 ή KV 593).[1585] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, εντούτοις, παρουσιάζει η αρμονική πλοκή της *επανεκθέσεως* στα ακόλουθα τρία αργά μέρη: α) στο KV 504 μια σύντομη παρεμβολή της ομώνυμης ελάσσονος "σκιάζει" την τονική επαναφορά της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας· β) στο KV 516b / 406 η μετάβαση αποτυγχάνει να οδηγήσει στην αρχική τονικότητα, με αποτέλεσμα το πλάγιο θέμα να επανεκτίθεται εν μέρει στην τονικότητα της δεσπόζουσας (όπως δηλαδή και στην *έκθεση*) και εν μέρει – από ένα σημείο και έπειτα – στην αρχική· γ) στο KV 522, τέλος, η επανέκθεση του κυρίου θέματος πραγματοποιείται παραδόξως στην ομώνυμη ελάσσονα, ενώ η ακόλουθη στροφή προς την μείζονα σχετική της διατηρείται και στην έναρξη της μεταβάσεως, προτού τελικά επαναπροσεγγισθεί η αρχική (μείζονα) τονικότητα.

ε) Ένα κύριο χαρακτηριστικό του όψιμου έργου του Mozart συνιστά, μεταξύ άλλων, η αναβίωση του ενδιαφέροντος για την *coda* στον τριμερή τύπο σονάτας: για πρώτη φορά μάλιστα, η προσθήκη μιας *coda* μπορεί πλέον να θεωρηθεί δεδομένη εκ των προτέρων,[1586] αφού είναι λίγα τα αργά μέρη που ολοκληρώνονται χωρίς *coda* ή που διαθέτουν μόνο μια σχετικώς σύντομη καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως* – με υλικό της κατακλείδας (KV 496) ή με ανάκληση προγενέστερου μοτιβικού υλικού (KV 504). Παρ' όλα αυτά, η *coda* δεν καλείται εδώ να επιλύσει κάποιο σημαντικό μακροδομικό πρόβλημα, αλλά συνιστά μια προαιρετική διεύρυνση της μακροδομής που κατά κανόνα συνδυάζει προϋπάρχον υλικό –

[1585] Πρβλ. ό.π., σ. 78.

[1586] Κάτι τέτοιο δεν θα μπορούσε, τουναντίον, να υποστηριχθεί και για το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1770, γεγονός που σχετικοποιεί ως έναν βαθμό τα συμπεράσματα του Finscher, "Zur Coda bei Mozart", ό.π., σ. 94.

παραθέτοντας είτε αναπτύσσοντας συνήθως τμήματα του κυρίου θέματος (KV 493, KV 497, KV 498, KV 551) ή μιας πλάγιας θεματικής ιδέας (KV 499, KV 533 & 494, KV 563) και ενίοτε μεταβατικά ή καταληκτικά στοιχεία της *εκθέσεως* (KV 503, KV 563, KV 590, KV 593) – με νέες καταληκτικές φιγούρες και περάσματα.[1587] Εντυπωσιακή πάντως είναι η περίπτωση της *coda* του KV 522 που διαμορφώνεται εν είδει καταληκτικού ritornello κοντσέρτου, με επίφαση "ορχηστρικής" προετοιμασίας της καντέντσας, καταγεγραμμένη σολιστική καντέντσα και "ορχηστρικό" επίλογο! Ας σημειωθεί, τέλος, αφ' ενός μεν ότι η *coda* μπορεί να συνδέεται άμεσα με την *επανέκθεση* ή να διακρίνεται ξεκάθαρα από αυτήν[1588] και αφ' ετέρου ότι στο πλαίσιό της μπορούν να παρατεθούν ακόμη και θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* που παραλείφθηκαν από την *επανέκθεση* (όπως π.χ. συμβαίνει στο KV 551), προσδίδοντάς της μια "συμπληρωματική" – σε καμμία περίπτωση όμως "επιβεβλημένη" από μακροδομικής επόψεως – λειτουργία προς την τρίτη μακροδομική ενότητα.

ς) Στα ευάριθμα δείγματα μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αυτής της περιόδου, το συνδετικό πέρασμα προς την *επανέκθεση* συνήθως εξάγεται από το τελευταίο δομικό μέλος της *εκθέσεως* ως προέκτασή του (KV 516, KV 543, KV 589), παρά ανακαλεί κάποιο στοιχείο από το κύριο θέμα (KV 515). "Δευτερεύουσα ανάπτυξη" στην *επανέκθεση* υφίσταται σε μία μόνο περίπτωση (KV 543), όπου το καταληκτικό τμήμα του κυρίου θέματος στρέφεται από μια παρεμβολή της ομώνυμης ελάσσονος προς την μείζονα σχετική της και εξελισσόμενο κατά τρόπον διαφορετικό συνδέεται άμεσα με την μετάβαση, η οποία εισάγεται με μια ακόμη τροπική μεταβολή και διευρύνεται αναπτυξιακά. Κατά τα λοιπά όμως, το κύριο θέμα επανεκτίθεται δίχως δομικές τροποποιήσεις, η μετάβαση μπορεί να επανέλθει αυτούσια, μερικώς περικεκομμένη ή διευρυμένη (περνώντας ενίοτε και από τις περιοχές της υποδεσπόζουσας και της ελάσσονος σχετικής της), ενώ οι πλάγιες θεματικές ιδέες μεταφέρονται στην αρχική τονικότητα εξίσου συχνά αμετάβλητες είτε ελαφρώς διευρυμένες (κάποτε μάλιστα και με παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο, κατά το πρότυπο της *εκθέσεως* ή νέες).[1589] Η κατακλείδα-συνδετικό πέρασμα της *εκθέσεως* του KV 543, εξ άλλου, όχι μόνο επανεκτίθεται (με μικρές αλλαγές προς το τέλος της) αλλά και προεκτείνεται περαιτέρω με μοτιβικές αναφορές στο κύριο θέμα που οδηγούν προς την *coda*, η οποία με την σειρά της επιλύει τα αρμονικά και δομικά προβλήματα του κυρίου θέματος και συγχρόνως καθιστά απολύτως ισορροπημένη την συνολική μακροδομική κατασκευή. Σε δύο άλλες περιπτώσεις (KV 515 και KV 516), υλικό από το κύριο θέμα και την μετάβαση συνδυάζεται με νέα καταληκτικά στοιχεία στην *coda*, ενώ σε εκείνη του KV 589 αναπλάθεται το υλικό του συνδετικού περάσματος και προεκτείνεται ελεύθερα.

ζ) Η μεμονωμένη περίπτωση τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου σε αργή χρονική αγωγή αυτής της περιόδου (KV 503) διαθέτει δύο ritornelli: το εναρκτήριο περιλαμβάνει κύριο και πλάγιο θέμα καθώς και μια καταληκτική ιδέα,[1590] η οποία όμως δεν αξιοποιείται στην *έκθεση* και την *επανέκθεση* (όπου αντικαθίσταται από σολιστικές κατακλείδες με ορχηστρική συνοδεία), προκειμένου να επανέλθει μόνο στο καταληκτικό ritornello και να αναπτυχθεί εκεί ως *coda* με την σύμπραξη του σολίστα και της ορχήστρας.[1591] Σολιστική καντέντσα δεν υφίσταται, ενώ παράλληλα απουσιάζουν οποιεσδήποτε ορχηστρικές παρεμβολές μεταξύ των τριών σολιστικών ενοτήτων.[1592]

[1587] Πρβλ. εν μέρει τις παρατηρήσεις της Cavett-Dunsby, ό.π., σ. 46 (σημεία 1-3). Η έννοια του "αντιστικτικού επιστεγάσματος", πάντως, η οποία κατά τον W. Fischer (ό.π., σ. 71) ανταποκρίνεται σε ορισμένες *code* ώριμων έργων του Mozart, δεν φαίνεται να είναι συμβατή με τα δεδομένα των αργών μερών – παρά την μιμητική ανάπτυξη μοτίβων του κυρίου θέματος που παρατηρείται στις *code* των KV 497 και KV 498.

[1588] Αντιπαράβαλε την άτεγκτη τοποθέτηση του Rosen (*Der Klassische Stil*…, ό.π., σ. 445) επί του ιδίου ζητήματος.

[1589] Ως προς τον τονικό σχεδιασμό της *επανεκθέσεως*, πρβλ. σε γενικές γραμμές Kurzmann, ό.π., σ. 78.

[1590] Πρβλ. Weising, ό.π., σ. 137.

[1591] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 140, 147 και 148) και Brück (ό.π., σ. 56, 63 και εν μέρει 71).

[1592] Πρβλ. Weising (ό.π., σ. 143, 147, 148 και 168) και Brück (ό.π., σ. 20, 56 και 63).