

Wolfgang Amadeus Mozart, *Κουαρτέτο για πληκτροφόρο, βιολί, βιόλα και βιολοντσέλλο, σε σολ-ελάσσονα*, KV 478 (1785): I. Allegro

Το πρώτο μέρος του έργου ανοίγει με μία τετράμετρη βασική ιδέα, η οποία αποτελείται από δύο επιμέρους μορφώματα: ένα πολύ χαρακτηριστικό, ρυθμικά επιβλητικό επικεφαλής μοτίβο σε ταυτοφωνία (στα μ. 1-2) και ένα ταχύτερο πέρασμα με ήπια απόληξη (στα μ. 3-4). Κατά τις μικροδομικές προδιαγραφές μιας προτάσεως, η σύνθετη αυτή ιδέα αναδιατυπώνεται στα μ. 5-8 και την διαδέχεται ένα τμήμα “συνέχισης”, όπου η παράλληλη πύκνωση των δομικών μονάδων (διαδικασία “αποσπασματοποίησης”) και του αρμονικού ρυθμού οδηγεί σε μία μισή πτώση-τομή επί της αρχικής τονικότητας στο μ. 16. Κατόπιν, το επικεφαλής μοτίβο παρατίθεται εν είδει διαλόγου ανάμεσα στα έγχορδα και το πληκτροφόρο στα μ. 17-22, οδηγώντας πολύ γρήγορα από την σολ-ελάσσονα στο περιβάλλον της σχετικής Σι-ύφεση-μείζονος με την μεσολάβηση ενός αρμονικού κύκλου πεμπτών (σολ: V/iv = Σι-ύφεση: V/ii, ii και V, ανά δίμετρο). Στο σημείο αυτό δεν λαμβάνει χώραν κάποια πτωτική χειρονομία: ωστόσο, η επόμενη εμφάνιση του επικεφαλής μοτίβου στο πληκτροφόρο, στα μ. 23-24, γίνεται αντιληπτή περισσότερο ως μια νέα αφητηρία, παρά ως ένας ακόμη κρίκος στην προηγούμενη αλυσιδωτή αρμονική πορεία: η υφή αλλάζει (με τα έγχορδα να συνοδεύουν πλέον διακριτικά το πληκτροφόρο), ενώ το επικεφαλής μοτίβο παρατίθεται στην τονική της Σι-ύφεση-μείζονος και μάλιστα επαναλαμβανόμενο στα μ. 25-26, προτού εξελιχθεί προτασιακά στα μ. 27-32 και φθάσει σε μία μισή πτώση επί της δευτερεύουσας αυτής τονικότητας με έναν ιδιαίτερα ενεργητικό ρυθμικά αλλά και εμφαντικά δυναμικό τρόπο.

Παρ’ όλα αυτά, η καθ’ όλα ρεαλιστική προσδοκία για μία πιθανή “ενδιάμεση τομή” της εκθέσεως στο μ. 32 δεν εκπληρώνεται: απεναντίας, στα μ. 32-36 το επίπεδο της δυναμικής υποχωρεί απότομα και τα έγχορδα επανεισάγουν μιμητικά το επικεφαλής μοτίβο υπό την συνοδεία ενός πεποικιλμένου ισοκράτη επί της δεσπόζουσας στο μέρος του πληκτροφόρου. Μάλιστα, όταν η δεσπόζουσα αυτή λύνεται επιτέλους στην τονική στο μ. 37, το τμήμα που ακολουθεί διατηρεί στο επίκεντρο τις μιμητικές αντιπαραθέσεις του επικεφαλής μοτίβου ανάμεσα στο βιολί και την βιόλα, αν και σε συνδυασμό με νέα συνοδευτικά περάσματα στο πληκτροφόρο, σε ανανεωμένα αρμονικά συμπραζόμενα (με εναλλαγές τονικής – δεσπόζουσας ανά μέτρο) και δη σε υψηλό επίπεδο δυναμικής εντάσεως. Τα μ. 37-45 διαμορφώνουν, ειδικότερα, άλλη μία φράση προτασιακής δομής, η οποία καταλήγει σε τέλεια πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα, αλλά το τέλος της επικαλύπτεται με την έναρξη μίας ακόμη φράσεως, στα μ. 45-57, η οποία προσέτι μπορεί να θεωρηθεί διευρυνμένο παράλλαγμα της αμέσως προηγούμενης: το εναρκτήριο τετράμετρο είναι κοινό, παρ’ ότι οι ρόλοι ανάμεσα στα έγχορδα και το πληκτροφόρο έχουν ανταλλαχθεί αμοιβαία και το νέο συνοδευτικό υλικό, με την σαφώς μελωδικότερη φύση του, μοιάζει εδώ να ανταποκρίνεται καλύτερα στην νέα υποχώρηση της δυναμικής εντάσεως (πρβλ. τα μ. 45-49a με τα μ. 37-41a), ενώ η “συνέχιση” της δεύτερης αυτής φράσεως επεκτείνει πολύ περισσότερο τις αρμονικές λειτουργίες της προδεσπόζουσας (στα μ. 50-53) και της δεσπόζουσας (στα μ. 54-56), προκειμένου η νέα τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος να πραγματοποιηθεί στα μ. 56-57 με εξόχως χαρακτηριστική “ρητορική” επενέργεια.

Μία νέα θεματική ιδέα, ηπιότερου χαρακτήρος, εισάγεται κατόπιν στα μ. 57b-65a: έχει την τυπική δομή μιας οκτάμετρης περιόδου (με μισή πτώση στο μ. 61a και τέλεια πτώση στο μ. 65a) και η κατάληξή της επικαλύπτεται με την έναρξη μίας επόμενης θεματικής ιδέας, η οποία παρουσιάζεται στα μ. 65-74 εν είδει “κλειστής” προτάσεως (καθ’ ότι ολοκληρώνεται επίσης με τέλεια πτώση) μόνον από τα έγχορδα, προτού αναδιατυπωθεί – εκκινώντας από νέα μετρική επικάλυψη – και επεκταθεί με πολλά επιπρόσθετα δεξιοτεχνικά περάσματα στα μ. 74-88, όπου το πληκτροφόρο έχει πλέον δεσπόζοντα ρόλο. Ακολουθώς, ένα δίμετρο θεματικό μόρφωμα παρουσιάζεται τέσσερις φορές στα μ. 88b-96a, με νέες κάθε φορά παραλλαγές πάνω από έναν σταθερό ισοκράτη επί της τονικής, ενώ η τελευταία πτωτική διαδικασία της

εκθέσεως λαμβάνει χώραν στα μ. 96-98a, πριν την προσθήκη ενός σύντομου συνδετικού περάσματος στα μ. 98-99, το οποίο στρέφεται ξανά προς την σολ-ελάσσονα (Σι-ύφεση: I = σολ: III – ii<sup>6</sup>, i<sup>6</sup><sub>4</sub> – V) για την προβλεπόμενη επανάληψη της εκθέσεως. Αξίζει, εξ άλλου, να σημειωθεί ότι το μοτιβικό υλικό μετά το μ. 57 δεν παρουσιάζει παρά ελάχιστες (και μάλλον έμμεσες) αναδρομές σε ό,τι είχε ακουσθεί πρωτύτερα: π.χ. το μοτίβο του πληκτροφόρου στην άρση των μ. 89 και 91 δύναται να αναχθεί στην παρεμφερή φιγούρα του μ. 2, το μοτίβο στην θέση των μ. 96 και 97 προέρχεται από τα μ. 33-36, ενώ τα ζεύγη ογδών στα μ. 98-99 συνιστούν μετρική μετατόπιση εκείνων του ισχυρού χρόνου του μ. 2 αλλά και αναστροφή του τελείως παροδικού υλικού των μ. 54-55.

Μέχρι στιγμής έχει γίνει μία ευσύνοπτη αλλά επαρκής παρουσίαση των περιεχομένων της εκθέσεως της παρούσας μορφής σονάτας. Με βάση λοιπόν τα παραπάνω δεδομένα, καλούμαστε τώρα να αποφανθούμε για την λειτουργία των επιμέρους τμημάτων και να κατανοήσουμε την ουσιαστική τους κατανομή στο πλαίσιο της πρώτης αυτής μακροδομικής ενότητας του μέρους. Η κύρια τονικότητα παραμένει στο προσκήνιο μόνο στα μ. 1-16 και η μοναδική (μισή) πτώση που πραγματοποιείται στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος οριοθετεί προφανώς το τέλος του κυρίου θέματος. Στην συνέχεια, η μετατροπή προς την δευτερεύουσα τονικότητα εκδηλώνεται ήδη στα μ. 17-22, πλην όμως μία μισή πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα δεν πραγματοποιείται πριν το μ. 32· κατά συνέπεια, μοιάζει λογικό να αποδοθεί μεταβατική λειτουργία στο σύνολο των μ. 17-32 και να υποστηριχθεί ότι πρόκειται για ένα μεταβατικό τμήμα που έχει βασισθεί εξ ολοκλήρου στο μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος. Τα μ. 32-36, από εκεί και ύστερα, προεκτείνουν την καταληκτική δεσπόζουσα εν είδει “διευρυμένου γεμίσματος της ενδιάμεσης τομής” (ο όρος ανήκει στους Herokoski και Darcy) και μάλιστα κατά τρόπον που προετοιμάζει από υφολογικής επόψεως την έναρξη της μετέπειτα πλάγιας θεματικής περιοχής της εκθέσεως, αφού τα μ. 37-45 συνιστούν αναμφίβολα μία πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, στον βαθμό που εδραιώνουν και εν τέλει επικυρώνουν πτωτικά την δευτερεύουσα τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι η φράση αυτή αφ’ ενός μεν εξακολουθεί να βασίζεται στο επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος (κατά τρόπον “μονοθεματικό”, ούτως ειπείν, και παραπέμποντας εμφανέστατα στην προσφιλή συνθετική τεχνική του Haydn) και αφ’ ετέρου εκδηλώνεται σε υψηλό δυναμικό επίπεδο (αντίθετα, δηλαδή, προς τις προσδοκίες που έχουν ήδη διαμορφωθεί κατά την δεκαετία του 1780 όσον αφορά την έναρξη του λεγόμενου “δευτέρου ημίσεως” της εκθέσεως). Φυσικά, η τέλεια πτώση του μ. 45 δεν ορίζει το πέρας της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως, αφού και η φράση που ακολουθεί στα μ. 45-57 έχει την ίδια θεματική αφετηρία με την προηγούμενη και άρα μοιράζεται αναπόφευκτα τον ίδιο λειτουργικό ρόλο με εκείνη, διευρύνοντας αναδρομικά την πλάγια περιοχή μέχρι το μ. 57, όπου λαμβάνει χώραν η καθοριστική επικυρωτική (τέλεια) πτώση επί της δευτερεύουσας τονικότητας. Απεναντίας, με τα δεδομένα που διαθέτουμε από την παραπάνω εξέταση της εκθέσεως, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι όλα τα ακόλουθα τμήματα επί της Σι-ύφεση-μείζονος συνιστούν αλληπάλλληλες καταληκτικές θεματικές ιδέες, καθ’ ότι εισάγουν νέο κάθε φορά υλικό (στα μ. 57b-65a η πρώτη, στα μ. 65-74 & 74-88 η δεύτερη και στα μ. 88b-98a η τρίτη), παρατείνοντας επί μακρόν την παρουσία της – ήδη επικυρωθείσας – δευτερεύουσας τονικότητας στην έκθεση (με μία σειρά από “πλεονάζουσες” τέλειες πτώσεις σε αυτήν), πριν την διαδικασία επιστροφής στην κύρια τονικότητα που συντελείται στο σύντομο συνδετικό πέραςμα των μ. 98-99. Επομένως, διαπιστώνεται ότι η κύρια, η μεταβατική και η πλάγια περιοχή της εκθέσεως βασίζονται σε ένα κοινό μοτίβο, ενώ η καταληκτική περιοχή έρχεται να προσθέσει πολλές νέες (προαιρετικές, από λειτουργικής σκοπιάς) ιδέες στο τέλος της πρώτης αυτής μακροδομικής ενότητας, κατά την προσφιλή τακτική του Mozart.

Μετά την επανάληψη της εκθέσεως, το συνδετικό πέραςμα των μ. 98-99 επεκτείνεται εν είδει αλυσίδος στα μ. 100-103, δημιουργώντας ένα σύντομο εισαγωγικό πέραςμα στην έναρξη της ενότητας της επεξεργασίας, το οποίο αντιπαρέρχεται την τονικότητα της σολ-

ελάσσονος (με μία “απατηλή πτώση” στα μ. 99-100) και στρέφεται, αντ’ αυτής, προς την ντο-ελάσσονα (σολ: VI = Mi-ύφεση: I – ii<sup>6</sup>, I<sub>4</sub><sup>6</sup> – vii<sup>7</sup>/vi, vi = ντο: i – ii<sup>6</sup>, i<sub>4</sub><sup>6</sup> – V<sup>7</sup>). Έτσι, στα μ. 104-111 ο συνθέτης εισάγει στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (σε σχέση με την τονικότητα αναφοράς όλου του μέρους) ένα νέο θέμα, το οποίο μάλιστα ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στο μέρος του πληκτροφόρου. Η εμφάνιση ενός νέου θέματος στην έναρξη – ουσιαστικά – της επεξεργασίας δεν είναι διόλου ασυνήθιστη αυτήν την εποχή και μάλιστα αποτελεί μία συνήθη επιλογή για τον Mozart. Ενδιαφέρον, ωστόσο, παρουσιάζει το γεγονός ότι, στην προκειμένη περίπτωση, ο συνθέτης δεν περιορίζεται απλώς σε ένα νέο θέμα εν είδει “επεισοδίου”, προτού δηλαδή καταπασθεί με την ανάπτυξη θεματικού υλικού προερχόμενου από την έκθεση, αλλά διαμορφώνει ολόκληρο τον “πυρήνα” της επεξεργασίας (ο όρος ανήκει στον Ratz· πρβλ. επίσης Carlin) βασιζόμενος σε αυτήν την νέα θεματική ιδέα! Συγκεκριμένα, στα μ. 112-115 η βιόλα παραθέτει το αρχικό τετράμετρο του νέου θέματος (πρβλ. τα μ. 104-107) στην σχετική – της ντο-ελάσσονος – Mi-ύφεση-μείζονα, διαμορφώνοντας ένα πρότυπο που αλυσιδοποιείται ακολούθως κατά τόνο, πρώτα στην φα-ελάσσονα, στα μ. 116-119, και έπειτα στην σολ-ελάσσονα, στα μ. 120-123· παράλληλα, το τσέλλο και το πληκτροφόρο περιορίζονται σε συνοδευτικό ρόλο, ενώ το βιολί δημιουργεί την ψευδαίσθηση ενός δίφωνου κανόνα, μιμούμενο (με ολόενα και μεγαλύτερη ελευθερία) την βιόλα σε απόσταση δύο μέτρων. Στην συνέχεια, η τετράμετρη ιδέα της βιόλας μεταφέρεται στην ρε-ελάσσονα στα μ. 124-127 και επανεισάγεται εν είδει κανόνος και από το τσέλλο στα μ. 126-129, την ώρα που ένα ανιόν πέρασμα δεκάτων-έκτων (το οποίο προέρχεται από το μ. 108, δηλαδή από την αρχή του δεύτερου σκέλους του νέου θέματος της επεξεργασίας) περνά διαδοχικά από το βιολί (μ. 126), την βιόλα (μ. 128) και το τσέλλο (μ. 130) και με δύο ακόμη μιμητικές παραθέσεις του από την βιόλα και το βιολί, στα μ. 131-132, οδηγεί εν τέλει ορμητικά σε μία τέλεια πτώση στην ρε-ελάσσονα στο μ. 133. Συνεπώς, η παρούσα επεξεργασία ακολουθεί μία συμβατική τονική πορεία, από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας προς την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, την οποία και επικυρώνει πτωτικά στο τέλος μιας υποδειγματικής διαδικασίας αποσπασματοποίησης: με εφιαλήριο την οκτάμετρη αρχική ιδέα των μ. 104-111, οι δομικές μονάδες περιορίζονται προοδευτικά σε τετράμετρα (μ. 112-115, 116-119 και 120-123), δίμετρα (μ. 124-125, 126-127 και 128-129) και τελικά σε μονόμετρα κατά την πτωτική διαδικασία (μ. 130, 131 και 132).

Από το μ. 133, ακολούθως, ξεκινά σε επικάλυψη ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την επανέκθεση. Εδώ, το μοτίβο των δεκάτων-έκτων, το οποίο δέσποζε στην προηγούμενη πτωτική διαδικασία, έρχεται πλέον σε τακτική αντιπαράθεση με το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος, προαναγγέλλοντας ουσιαστικά την διπλή – τονική και θεματική – επαναφορά του στο μ. 141. Η αλυσιδωτή αρμονική πορεία ακολουθεί τώρα κατιούσα βηματική πορεία στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος: ν στο μ. 133, iv<sup>6</sup> και iv στα μ. 134 και 135, III<sup>6</sup> και III στα μ. 136 και 137, ii<sup>6</sup> στο μ. 138, i<sup>6</sup> στο μ. 139 και εν κατακλείδι V<sup>7</sup> στο μ. 140.

Έχοντας προετοιμασθεί τόσο διεξοδικά, από αρμονικής αλλά και μοτιβικής επόψεως, η επανέκθεση ξεκινά λοιπόν από το μ. 141 και μέχρι το μ. 147 βαδίζει στα χνάρια του κυρίου θέματος της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 1-7). Ωστόσο, αντί της αναμενόμενης συγχορδίας της τονικής, στο μ. 148 εμφανίζεται μία συγχορδία αυξημένης έκτης και το μοτιβικό υλικό του μ. 8 αναπτύσσεται τώρα με μιμήσεις ανάμεσα στο πληκτροφόρο και το βιολί στα μ. 149-150 αλλά και ρευστοποιείται περαιτέρω στο μ. 151, επεκτείνοντας επί τέσσερα μέτρα μία συγχορδία διπλής δεσπόζουσας! Όταν δε αυτή λύνεται κατόπιν στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος, έκπληκτος κανείς διαπιστώνει ότι το δεύτερο ήμισυ του κυρίου θέματος (δηλαδή τα μ. 9-16) αλλά και ολόκληρη η μετάβαση της εκθέσεως (μ. 17-32) έχουν περικοπεί από την επανέκθεση, η οποία στα μ. 152-156 αναπαράγει πλέον απευθείας – σε τονική μεταφορά – το “διευρυμένο γέμισμα της ενδιάμεσης τομής” των μ. 32-36 της εκθέσεως. Με άλλα λόγια, από το “πρώτο ήμισυ” της εκθέσεως, δηλαδή το κύριο θέμα και την μετάβαση, στην επανέκθεση

επανέρχεται μονάχα η έναρξη (το πρώτο σκέλος) του κυρίου θέματος και με ελάχιστη ανάπτυξη του μοτιβικού του υλικού οδηγεί στην προετοιμασία για την είσοδο της πλάγιας θεματικής περιοχής. Αυτή η διαδικασία δραστηκής συρρίκνωσης λίγο μετά την έναρξη της επανεκθέσεως δεν είναι βέβαια ασυνήθιστη και εν προκειμένω μοιάζει μάλιστα ιδιαίτερος εύλογη, αν αναλογισθούμε ότι η μετάβαση της εκθέσεως βασιζόταν ουσιαστικά στο επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος. Συνεπώς, η συνθετική σκέψη του Mozart διέπεται – τουλάχιστον στην παρούσα περίπτωση – από αξιοπρόσεκτη θεματική οικονομία.

Από την άλλη πλευρά, η πλάγια θεματική περιοχή επανεκτίθεται στην σολ-ελάσσονα, διατηρώντας μεν όλα τα περιεχόμενά της, αλλά και υφιστάμενη ορισμένες ενδιαφέρουσες τροποποιήσεις: συγκεκριμένα, η φράση των μ. 37 κ.εξ. επανέρχεται στα μ. 157-164 με επουσιώδεις αναπροσαρμογές στα μέρη των οργάνων και την αρμονία (πρβλ. τα μ. 37-44), όμως η τελική της πτώση μετατρέπεται από τέλεια (στο μ. 45) σε απατηλή (στο αντίστοιχο μ. 165): μολαταύτα, ό,τι ακολουθεί στα μ. 165 κ.εξ. εξακολουθεί να παραπέμπει ευθέως στα πρότυπα θεματικά συμφραζόμενα της εκθέσεως, παρ' όλες τις αναδομήσεις του δεδομένου υλικού εξαιτίας των σημαντικών αρμονικών μεταβολών, και εν τέλει φθάνει στην βασική επικυρωτική πτώση της σολ-ελάσσονος μόλις με ένα μέτρο καθυστέρηση (πρβλ. τα μ. 165-169 με τα μ. 45-49· το μ. 170 είναι εμβόλιμο· πρβλ. κατόπιν τα μ. 171-172 με τα μ. 50-51 και τα μ. 173-174 μόνο με το μ. 53, καθ' ότι το μ. 52 παραγράφεται· τέλος, τα μ. 175-178 αντιστοιχούν στα μ. 54-57). Αναμφίβολα, βέβαια, η πιο δραστηκή αλλαγή αφορά τον πτωτικό “εκφυλισμό” του μ. 165 σε σχέση με το μ. 45, η οποία αφ' ενός μεν ενισχύει την συνοχή της πλάγιας θεματικής περιοχής στην επανέκθεση, συνενώνοντας τις δύο διακριτές φράσεις της εκθέσεως σε μία ενιαία, και αφ' ετέρου ενισχύει ακόμη περισσότερο την βαρύτητα της τέλει πτώσεως στο μ. 178, αφού αυτή απομένει πλέον η μοναδική στο πλαίσιο της πλάγιας περιοχής! Ακολούθως, οι καταληκτικές ιδέες της εκθέσεως μεταφέρονται στην σολ-ελάσσονα με επουσιώδεις – κατά το μάλλον ή ήττον – μεταβολές: η πρώτη επανεκτίθεται σχεδόν απaráλλακτη (πρβλ. τα μ. 178b-186a με τα μ. 57b-65a), η δεύτερη με πολύ περιορισμένες διευρύνσεις στο εσωτερικό της (πρβλ. τα μ. 186-190 & 193-197 με τα μ. 65-74, καθ' ότι τα μ. 191-192 είναι εμβόλιμα· πρβλ. επίσης τα μ. 197-202 με τα μ. 74-79, τα μ. 203-204 περίπου με το μ. 80 και τα μ. 205-212 με τα μ. 81-88) και η τρίτη είναι πανομοιότυπη προς την έκθεση (πρβλ. τα μ. 212b-222a με τα μ. 88b-98a), όπως και το ακροτελεύτιο συνδυατικό πέρασμα (πρβλ. τα μ. 222-223 με τα μ. 98-99) που, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, οδηγεί πίσω στην έναρξη της επεξεργασίας για την από κοινού επανάληψή της με την επανέκθεση.

Ο λόγος για τον οποίον ο Mozart διατήρησε απaráλλακτη την κατάληξη της εκθέσεως στην επανέκθεση σχετίζεται ασφαλώς με την πρόθεσή του να προσθέσει μετά την επανάληψη των δύο τελευταίων μακροδομικών ενοτήτων μία coda στην συνολική τριμερή μορφή σονάτας. Πράγματι, στα μ. 224 κ.εξ. το μέρος μοιάζει σαν να επιστρέφει κυκλικά στην αρχή του, καθώς εδώ ανακαλείται ξανά το κύριο θέμα στην σολ-ελάσσονα. Εντούτοις, ορισμένες λεπτές διαφορές των μ. 224-230 προς τα μ. 1-7 υποδηλώνουν ότι η θεματική αυτή αναδρομή δεν μπορεί πια να μην λάβει υπ' όψιν της και την μετέπειτα “εμπειρία” της θεματικής αυτής ιδέας κατά την επανέκθεσή της. Έτσι, το ότι τα μ. 231-238 (σολ: VI, V<sup>6</sup><sub>5</sub>/VI, VI, vii<sup>6</sup><sub>5</sub>/iv, iv<sup>6</sup>, vii<sup>6</sup><sub>5</sub>/v, v<sup>6</sup> και V<sup>6</sup><sub>5</sub>) βασίζονται στην αναπτυξιακή λογική των μ. 148-150 της επανεκθέσεως και την επεκτείνουν έτι περαιτέρω δεν αποτελεί έκπληξη, μιας και ο Mozart γνωρίζει πολύ καλά κατά την ώριμη δημιουργική του περίοδο πώς να συνδέει τις διαφορετικές εμφανίσεις του αρχικού θέματος σε μία διαρκώς ανελλισόμενη (θα μπορούσε κανείς να την χαρακτηρίσει και “σπειροειδή”) πορεία που συνέχει ολόκληρη την σύνθεσή του! Επιπλέον, η προηγούμενη διαδικασία επιτρέπει στα έγχορδα να δώσουν στα μ. 239-246 ένα είδος “απάντησης” στο πληκτροφόρο, αναδιατυπώνοντας και παραλλάσσοντας περαιτέρω σε ταυτοφωνία το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος υπό την ταραχώδη αρπισματική συνοδεία του πληκτροφόρου, προτού εν τέλει ενώσει και αυτό την “φωνή” του με την απογυμνωμένη από κάθε άλλο στοιχείο μελωδική εξύφανση του εναρκτήριου μοτίβου, που

οδηγείται αναπόδραστα και με την μέγιστη δραματική φόρτιση, μέσω των μ. 247-250a, στην καταληκτική πτώση της coda – καθώς και ολόκληρου του αριστουργηματικού αυτού μέρους – στα μ. 250b-251.

7 Απριλίου 2015  
Ιωάννης Φούλιας