

## ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

*Αργά μέρη σε μορφές σονάτας των Haydn, Mozart και Beethoven*



## I. Joseph Haydn

Η πρώτη περίοδος του Joseph Haydn (έργα έως το 1760 / 1761)

Στο ρεπερτόριο αυτής της πρώτης δημιουργικής περιόδου του Haydn, αργά μέρη σε μορφές σονάτας παρουσιάζονται κατά κανόνα στις συμφωνίες, τα κοντσέρτα και τα κουαρτέτα εγχόρδων του, εν αντιθέσει προς τα υπόλοιπα είδη μουσικής δωματίου και τις σονάτες για πιάνο, όπου τα αργά μέρη είναι ούτως ή άλλως λιγότερο συνήθη. Λόγω του ότι η ακριβής χρονολόγηση των περισσότερων συνθέσεων αυτής της περιόδου είναι αδύνατη, η εξέταση των αργών μερών τους θα γίνει κατά είδος, ξεκινώντας από τα απλούστερα κομμάτια, του πιανιστικού ρεπερτορίου.

Η *σονάτα σε Ντο-μείζονα* Hob. XVI: 1 / WU 10 διαθέτει ένα μεσαίο αργό μέρος (Andante) εκτάσεως μόλις 17 μέτρων. Βρίσκεται και αυτό στην Ντο-μείζονα και, όπως παρατηρούν οι Wackernagel και Leisinger, έχει ύφος κοντσέρτου για τσέμπαλο, με μια χαρακτηριστική μελωδική γραμμή που κινείται ως επί το πλείστον με τρίηχα δεκάτων-έκτων πάνω από ένα απέριττο βάσιμο.<sup>1</sup> Τα 17 μέτρα κατανέμονται σε δύο ενότητες, των 8 και 9 μέτρων, οι οποίες επαναλαμβάνονται. Το πρώτο οκτάμετρο είναι μια πολύ συνοπτική *έκθεση*: το κύριο θέμα καταλαμβάνει τα μ. 1-2 και ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση· στα μ. 3-4 το επικεφαλής μοτίβο εξυφαίνεται και οδηγεί σε μισή πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, δημιουργώντας έτσι ένα μεταβατικό πέρασμα βασισμένο στο υλικό του κυρίου θέματος· ακολουθεί έπειτα το τετράμετρο πλάγιο θέμα, με δομή προτάσεως (1 + 1 + 2 μέτρων) και τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (Σολ-μείζονα). Διαπιστώνουμε επομένως μια πολύ απλή δόμηση, με τρία τμήματα, εκτάσεως δύο, δύο και τεσσάρων μέτρων, αντιστοίχως. Η δεύτερη ενότητα ανοίγει με μια πλήρη επαναφορά του κυρίου θέματος στην δεσπόζουσα (μ. 9-10), όπου και λαμβάνει χώρα η τέλεια πτώση. Κατόπιν, το πρώτο ήμισυ του μ. 11 αντιστοιχεί επακριβώς στο μ. 3a – τονικά και θεματικά – ενώ το μ. 13 είναι σχεδόν όμοιο με το μ. 4 (εκτός του πρώτου χρόνου), αλλά μεταφερόμενο στην υπερκείμενη τετάρτη, γι' αυτό και καταλήγει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Από εκεί και ύστερα, τα μ. 14-17 επανεκθέτουν αυτούσιο το πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα, με επουσιώδεις μελωδικές τροποποιήσεις στο μ. 16a (πρβλ. μ. 7a).<sup>2</sup> Κατά συνέπεια, το μόνο σημείο της δεύτερης ενότητας που δεν αντιστοιχεί ευθέως στην πρώτη εντοπίζεται στα μ. 11b-12, όπου η εξύφανση του επικεφαλής μοτίβου (μ. 11a) επικεντρώνεται στην υποδεσπόζουσα (μ. 11b-13a), προτού τελικά καταλήξει στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας.

Είναι λοιπόν προφανές ότι ο Haydn δημιουργεί στην παρούσα περίπτωση μια διμερή μορφή σονάτας,<sup>3</sup> με δύο ενότητες πολύ ισορροπημένες ως προς την έκταση και τα θεματικά τους περιεχόμενα, αφού η μοναδική δομική διαφορά τους έγκειται στην διεύρυνση του μεταβατικού τμήματος από δύο (μ. 3-4) σε τρία μέτρα (μ. 11-13). Παράλληλα, ο αρμονικός τους σχεδιασμός είναι συμβατός με όσα αναφέρονται στην θεωρία του 18<sup>ου</sup> αιώνας: η πορεία

<sup>1</sup> Bettina Wackernagel, *Joseph Haydns frühe Klaviersonaten: Ihre Beziehungen zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Hans Schneider (Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 2), Tutzing 1975, σ. 85· Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*, Laaber-Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 23), Laaber 1994, σ. 56 και 94-95.

<sup>2</sup> Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του James Webster, “Binary Variants of Sonata Form in Early Haydn Instrumental Music”, στο: Eva Badura-Skoda (επιμ.), *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien 1982*, Henle, München 1986, σ. 132.

<sup>3</sup> Πρβλ. Wackernagel, *ό.π.*, σ. 18.

της πρώτης ενότητας από την τονική προς την δεσπόζουσα διαμεσολαβείται από πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, ενώ η αντίστροφη της δεύτερης (δεσπόζουσα προς τονική) δίνει ενδιάμεσα έμφαση στην περιοχή της υποδεσπόζουσας.<sup>4</sup>

Το Adagio της *σονάτας σε Σολ-μείζονα* Hob. XVI: 6 / WU 13 είναι παρόμοιο υφολογικά με το προηγούμενο – το στοιχείο του κοντσέρτου τονίζεται μάλιστα από την ύπαρξη δύο πτωτικών σχηματισμών με κορώνα στα μ. 10 και 24, όπου ο εκτελεστής μπορεί να παρεμβάλλει από μια αυτοσχέδια καντέντσα!<sup>5</sup> Πρόκειται επίσης για μια διμερή σονάτα, αν και με σημαντικές διαφορές από το προαναφερόμενο αργό μέρος, όπως π.χ. την έλλειψη σημείων επαναλήψεων, που καθιστά λιγότερο σαφές το σημείο έναρξης της δεύτερης ενότητας.<sup>6</sup> Αν πάρουμε τα πράγματα από την αρχή, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι και εδώ έχουμε ένα δίμετρο κύριο θέμα στην σολ-ελάσσονα που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στο μ. 2, μία δίμετρη μετάβαση (μ. 3-4) με ελεύθερη ανάπλαση του υλικού του κυρίου θέματος και μισή πτώση στην σχετική Σι-ύφεση-μείζονα, και από εκεί και ύστερα μια ομάδα πλαγίων θεματικών ιδεών (άρση του μ. 4 έως μ. 6α, μ. 6b-9 και 10-11a) που κινούνται στο περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος και ολοκληρώνουν την *έκθεση* σε αυτήν.<sup>7</sup> Τα τμήματα της δεύτερης ενότητας (μ. 11b-25) που αντιστοιχούν στην πρώτη εντοπίζονται στα μ. 11b-13a (πλήρης επαναφορά του κυρίου θέματος στην σχετική μείζονα, γεγονός που επιφέρει και ορισμένες μελωδικές και αρμονικές τροποποιήσεις) καθώς και από την άρση του μ. 19 έως το τέλος (μεταφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος με απάλειψη όμως του μ. 9, η περιπετειώδης αρμονική φύση του οποίου φαίνεται ότι δεν χρησιμεύει πλέον στην επανέκθεση της πλάγιας ομάδος που επιδιώκει μια ισχυρότερη επικύρωση της αρχικής τονικότητας).<sup>8</sup>

Απομένει επομένως προς εξέταση ένα ευμέγεθες τμήμα στα μ. 13b-19, όπου εντοπίζονται τα εξής: α) ένωση του αρχικού μοτίβου (μ. 13b) και του πτωτικού σχηματισμού του κυρίου θέματος (μ. 14b) με ένα στοιχείο από την πλάγια ομάδα της *εκθέσεως* (μ. 14a) και διαμόρφωση ενός προτύπου αλυσίδος με τονικό στόχο την ελάσσονα υποδεσπόζουσα (μ. 13b-14) που στην συνέχεια μεταφέρεται έναν τόνο χαμηλότερα, εκ νέου στην σχετική μείζονα (μ. 15-16a)· β) ελεύθερη ανάπλαση μοτίβων του κυρίου θέματος και της μετάβασης της *εκθέσεως* σε μια σύντομη φράση στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας, με κατάληξη σε μισή πτώση (μ. 16b-17)· και γ) ένα ανάπτυγμα του επικεφαλής μοτίβου που κλιμακώνεται μελωδικά, αλλά και πάλι φθάνει σε μισή πτώση στην σολ-ελάσσονα (μ. 18-19). Από τα τρία αυτά τμήματα, τα πρώτα δύο διαμορφώνουν αναντίρρητα μια μικρή “επεξεργασία”· το τρίτο όμως ο Webster το αντιλαμβάνεται ως παρηλλαγμένη και τονικώς ασταθή επαναφορά του κυρίου θέματος, θέτοντας έτσι ένα ερωτηματικό ως προς την διμερή ή τριμερή έποψη της συνολικής μορφής.<sup>9</sup> Προσωπικά, έχω αντίθετη άποψη: τα μ. 18-19 είναι λειτουργικώς

<sup>4</sup> Την εφαρμογή της διμερούς αυτής μακροδομής ειδικά σε ορισμένες σονάτες για πιάνο του Haydn είχε υποδείξει ήδη στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνας ο Otto Klauwell, στο δοκίμιό του *Geschichte der Sonate. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, H. vom Ende's Verlag (Universal-Bibliothek für Musikliteratur, Bd. 18-20), Leipzig 1899, σ. 69, αν και (για προφανείς λόγους) απέφευγε να την θεωρήσει ως μορφή σονάτας και την χαρακτήριζε απλώς ως “διμερή ασματική”.

<sup>5</sup> Leisinger, ό.π., σ. 56, 94-95 και 98. Πρβλ. επίσης Wackernagel, ό.π., σ. 85.

<sup>6</sup> Ο László Somfai, στην μονογραφία του *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1995, σ. 312, υποθέτει ότι η απουσία επαναλήψεων συνιστά μια επιρροή του Carl Philipp Emanuel Bach. Ως προς την διμερή διάρθρωση της μορφής, πρβλ. Wackernagel (ό.π., σ. 18) καθώς και Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 305).

<sup>7</sup> Είναι πολύ ενδιαφέρον το ότι η πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας αναβάλλεται διαρκώς, τόσο στο μέσον του μ. 6, όσο και στο μ. δεύτερο ήμισυ του μ. 8, για να έλθει τελικά μόλις στην αρχή του μ. 10. Με μια πολύ σχολαστική “ανάγνωση” των μ. 5-11a θα μπορούσε επίσης να υποστηριχθεί ότι η πλάγια θεματική ομάδα ολοκληρώνεται στην θέση του μ. 10 και επικαλύπτεται με ένα ξεχωριστό καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως* (στα μ. 10-11a).

<sup>8</sup> Πρβλ. τις σχετικές υποδείξεις του Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 132.

<sup>9</sup> Ό.π., σ. 132 και 128.

αντίστοιχα των μ. 3-4, διαμορφώνοντας έτσι την μετάβαση προς την πλάγια θεματική ομάδα επί τη βάσει και πάλι του αρχικού μοτίβου, αλλά με διαφορετική πλέον εξύφανσή του. Υπό την προτεινόμενη λοιπόν θεώρηση, η δεύτερη ενότητα της διμερούς αυτής σονάτας συνίσταται στην λιγότερο ή περισσότερο τροποποιημένη επαναφορά των δομικών τμημάτων της πρώτης (μ. 11b-13a και 18-25) καθώς και σε ένα επιπρόσθετο αναπτυξιακό τμήμα (μ. 13b-17). Το γεγονός αυτό μεταβάλλει βεβαίως την σχεδόν ισορροπημένη και “συμμετρική” διάρθρωση του Andante της σονάτας Hob. XVI: 1 / WU 10 σε μια καταφανώς “ασύμμετρη” κατασκευή στο Adagio της Hob. XVI: 6 / WU 13.

Στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος βρίσκεται και το Largo της σονάτας σε Σι-ύφεση-μείζονα Hob. XVI: 2 / WU 11, το οποίο μάλιστα περιέχει αρκετά υφολογικά γνωρίσματα κοντσέρτου και η θεωρητική παράδοση το κατατάσσει στα δείγματα γραφής του Haydn που φέρουν έντονες επιρροές από την τεχνοτροπία του Carl Philipp Emanuel Bach.<sup>10</sup> Είναι και αυτό μια διμερής μορφή σονάτας χωρίς επαναλήψεις των δύο ενοτήτων,<sup>11</sup> αλλά μεγαλύτερων διαστάσεων από τις δύο που έχουμε ήδη εξετάσει. Το πρώτο οκτάμετρο της εκθέσεως επιδέχεται δύο ερμηνείες: είτε πρόκειται για ένα κύριο θέμα που αποτελείται από δύο φράσεις, με τέλεια (μ. 4) και μισή πτώση (μ. 8) στην αρχική τονικότητα, είτε θα μπορούσε κανείς να περιορίσει το κύριο θέμα στο πρώτο τετράμετρο και να θεωρήσει το δεύτερο ως μεταβατικό τμήμα· παρ’ όλα αυτά, το πλάγιο θέμα εισάγεται στο μ. 9 στην σχετική Σι-ύφεση-μείζονα χωρίς την δέουσα αρμονική προετοιμασία.<sup>12</sup> Η δομή του πλαγίου αυτού θέματος είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα: χωρίς καμμία ενδιάμεση πτώση, παρατάσσονται πολύ διαφορετικά μοτιβικά περιεχόμενα στα μ. 9-11, 12-14, 15 (πρβλ. το μ. 7) και 16-18 (που διαμορφώνουν έναν δεξιότεχνικό πτωτικό “πέρασμα”), ενώ στα μ. 19-21 ακολουθεί άλλο ένα τρίμετρο με πτωτική δυναμική. Στα μ. 22-26, τέλος, επανεμφανίζονται χαρακτηριστικά μοτίβα του κυρίου θέματος, γεγονός που παραπέμπει σαφώς σε μια ξεχωριστή κατακλείδα της εκθέσεως.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Βλ. ιδίως Leisinger (ό.π., σ. 98-99), καθώς επίσης Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 312) και Howard Chandler Robbins Landon, *Haydn: The Early Years, 1732-1765*, Thames and Hudson, London 1980, σ. 225. Εντούτοις, η Wackernagel (ό.π., σ. 85), ενώ δέχεται μεν τα – προφανή – υφολογικά γνωρίσματα του κοντσέρτου, απορρίπτει κατηγορηματικά την υποτιθέμενη συνάφεια του κομματιού αυτού με την τεχνοτροπία του C. Ph. E. Bach, εξετάζοντας μάλιστα συγκεκριμένα αργά μέρη σονατών για πιάνο του Bach (βλ. ό.π., σ. 87 κ.εξ.).

<sup>11</sup> Πρβλ. Wackernagel (ό.π., σ. 18 και 86), Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 132) και Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 305 και 312).

<sup>12</sup> Υπέρ της πρώτης ερμηνείας (οκτάμετρο κύριο θέμα) συνηγορεί κυρίως το ότι ανάμεσα στα μ. 8 και 9 δεν υπάρχει κανενός είδους διαμεσολάβηση, ενώ υπέρ της δεύτερης (τετράμετρο κύριο θέμα και τετράμετρη μετάβαση) θα μπορούσε να προσμετρηθεί ο συνδυασμός μοτίβων από το κύριο θέμα (μ. 5, πρβλ. μ. 1) και από το πλάγιο θέμα, εν είδει προαναγγελίας (μ. 7, πρβλ. μ. 15). Στον βαθμό πάντως που η πτωτική δομή των οκτώ πρώτων μέτρων, αν και συμμετρική, παραμένει αρμονικώς ανοικτή, αμφότερες οι ερμηνείες μπορούν να θεωρηθούν αποδεκτές. Εξ άλλου, οι παρατηρήσεις της Wackernagel (ό.π., σ. 86) επί του ίδιου δομικού τμήματος δεν συνεισφέρουν δυστυχώς καθόλου στην εν λόγω προβληματική, αφού εξαντλούνται στην σκιαγράφιση της πορείας της κύριας μελωδικής γραμμής.

<sup>13</sup> Ως προς τα πλάγια και καταληκτικά θεματικά περιεχόμενα της εκθέσεως, πρβλ. επίσης Wackernagel, ό.π., σ. 86. Τόσο αυτή, όσο και ο Leisinger (ό.π., σ. 98-99), εντούτοις, εντάσσουν τα μ. 19-21 σε μια οκτάμετρη καταληκτική ομάδα της εκθέσεως, δίνοντας έτσι έμφαση στην λειτουργική αξία της – εν είδει καντέντσας κοντσέρτου – χειρονομίας των μ. 16-18. Η θεώρηση αυτή δεν φαίνεται όμως ιδιαίτερα πειστική, ιδίως μάλιστα αν ληφθεί υπ’ όψιν και το γεγονός ότι ο Leisinger (ό.π.) υποστηρίζει πως μόνο τα μ. 25-26 υποδηλώνουν το “ορχηστρικό tutti” στο τέλος της ενότητας αυτής. Εδώ προκύπτουν πλέον δύο σημαντικά προβλήματα: α) η υποτιθέμενη σολιστική καντέντσα, αντί να αναπτύσσεται μεταξύ μιας συγχορδίας της τονικής σε δεύτερη αναστροφή και μιας δεσπόζουσας, οδηγεί προς την πρώτη από αυτές, και β) δεν ακολουθείται άμεσα από ένα “ορχηστρικό” τμήμα, όπως συμβαίνει στα κοντσέρτα. Θεωρώ λοιπόν μάλλον αβασάνιστη αυτήν την σύγκριση και πιστεύω ότι το δεξιότεχνικό “πέρασμα” της θεωρίας του όψιμου 18<sup>ου</sup> αιώνας και των αρχών του 19<sup>ου</sup> ανταποκρίνεται πολύ καλύτερα στην ερμηνεία των μ. 16-18 απ’ ό,τι οι αναφορές σε στοιχεία κοντσέρτου, οι οποίες μπορούν μεν – και ασφαλώς μέχρι ενός σημείου – να γίνουν αποδεκτές ως υφολογικοί χαρακτηρισμοί, αλλά σε καμμία περίπτωση δεν σχετίζονται με τις συγκεκριμένες δομικές λειτουργίες μιας μορφής κοντσέρτου.

Τί συμβαίνει τώρα στην δεύτερη ενότητα; Το πρώτο τετράμετρο (μ. 27-30) αφιερώνεται στην παράθεση των μ. 1-4 στην σχετική μείζονα.<sup>14</sup> είτε πρόκειται για ολόκληρο το κύριο θέμα, είτε μόνο για το πρώτο ήμισυ του, πάντως η εφαρμοζόμενη πρακτική δεν διαφέρει ουσιαστικά από τα δείγματα γραφής που έχουμε ήδη εξετάσει. Ακολουθεί ένα αναπτυξιακό τμήμα (μ. 31-38), με πορεία από την υποδεσπόζουσα ντο-ελάσσονα προς την αρχική τονικότητα, όπου πραγματοποιείται μισή πτώση· σε θεματικό επίπεδο, παρατηρείται ότι η συγκοπική φιγούρα των μ. 7 και 15 εγκαταλείπεται αμέσως μετά το μ. 31 για χάρη ενός εν μέρει χρωματικού μελωδικού μοτίβου δεκάτων-έκτων, το οποίο ανάγεται ουσιαστικά στο μ. 16: θεωρώ λοιπόν ότι ως αφορμή – και μόνον – της περαιτέρω ανάπτυξης θα μπορούσε εδώ να εκληφθεί ένα δίμετρο απόσπασμα του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως*.<sup>15</sup> Οι εκπλήξεις ωστόσο συνεχίζονται και μετά το σημείο αυτό: για τα μ. 39 και εξής, ο Webster διατείνεται ότι απλώς επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα το πλάγιο θέμα (και ό,τι ακολουθεί μέχρι το τέλος της *εκθέσεως*).<sup>16</sup> στην πραγματικότητα όμως, το υλικό του πλαγίου θέματος υπόκειται σε μια εντυπωσιακή ανακατασκευή που καθιστά αρκετά δυσχερή την αναγνώρισή του! Η ανιούσα κλίμακα των μ. 9-11 εκτείνεται τώρα σε δύο οκτάβες με γοργότερη ρυθμική κίνηση και εξισορροπείται από κατιούσα κίνηση με ρυθμικά μοτίβα των μ. 12-14: ο Haydn συγκροτεί εδώ ένα δίμετρο που επαναλαμβάνεται (μ. 39-40 και 41-42), πλέκοντας σε μία φράση μοτίβα τα οποία στην *έκθεση* παρατάσσονταν αυτόνομα το ένα από το άλλο.<sup>17</sup> Παρακάτω, η συγκοπική φιγούρα του μ. 15 επανεμφανίζεται στο μ. 43 και επεκτείνεται στο μ. 44, το μ. 16 ανασκευάζεται ελεύθερα στο μ. 45, το μ. 17 εξαφανίζεται και το μ. 18 αντιστοιχεί στο μ. 46· μόνο το ακόλουθο πτωτικό τρίμετρο επανεκτίθεται αυτούσιο (πρβλ. μ. 19-21 με 47-49), όπως και η πεντάμετρη κατακλείδα στα μ. 50-54, μεταφευμένη φυσικά στην αρχική σολ-ελάσσονα. Βλέπουμε επομένως ότι σε αυτήν την περίπτωση το θεματικό υλικό της πρώτης ενότητας δεν μεταφέρεται αυτούσιο στην δεύτερη, αλλά πρωτίστως αναπτύσσεται, τροποποιείται και διαμορφώνει νέες συντακτικές δομές: ειδικά τα μ. 9-18 της *εκθέσεως* “επανεκτίθενται” στα μ. 39-46 κατά τρόπον ώστε να μεταβάλλουν την χαλαρή δεκάμετρη παρατακτική δόμησή τους σε ένα πολύ πιο “σφιχτο-πλεγμένο” οκτάμετρο, που θα μπορούσε κανείς να το χαρακτηρίσει ακόμη και ως “πρόταση”.

Στην (αμφίβολης αυθεντικότητας) *σονάτα σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: 16 / WU – βρίσκουμε ένα πρώτο μέρος που θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει “αργοσύντομο”, δεδομένης της εναλλαγής ανάμεσα σε Andante και Presto. Η μορφολογική πλευρά του κομματιού αυτού δεν έχει πάντως απασχολήσει την διεθνή βιβλιογραφία, αν και περιέχει ορισμένα ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά. Στην *έκθεσή* του υφίσταται κατ’ αρχάς ένα δεκάμετρο κύριο θέμα, που διαιρείται εσωτερικά σε ένα τετράμετρο με ιδιαίτερο μοτιβικό-μελωδικό περιεχόμενο και σε ένα δίμετρο συν ένα τετράμετρο λιτής-πτωτικής φύσεως (μ. 5-6 και 7-10). Μετά από πτώση στην συγχορδία της τονικής σε πρώτη αναστροφή και τομή-παύση (μ. 10), ακολουθεί ένα μεταβατικό τμήμα, στο πλαίσιο του οποίου το επικεφαλής μοτίβο (στα μ. 11-12) αίρεται σταδιακά σε μη-μοτιβικούς σχηματισμούς, μέχρι που τελικά στο μ. 17 λαμβάνει χώραν μια μικρή “φαντασία” που σταματά επί μιας συγχορδίας “τριπλής δεσπόζουσας”. Αυτό έχει συνέπειες στην αρμονική δομή του πλαγίου θέματος – σε αγωγή Presto: τα μ. 18-20 τίθενται αρχικά στην δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος και αλυσιδοποιούνται στα μ. 21-23 στην υπερκείμενη τετάρτη, οδηγώντας έτσι στην υποδεσπόζουσα της για να ακολουθήσει από εκεί και ύστερα η διαδικασία πτωτικής επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητας, που πραγματοποιείται εν τέλει μόνο στα καταληκτικά της *εκθέσεως* μέτρα 36-38· το υλικό του ταχύτατου αυτού πλαγίου θέματος

<sup>14</sup> Πρβλ. εν μέρει Wackernagel, ό.π., σ. 86.

<sup>15</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Wackernagel, ό.π., σ. 86-87· διαφωνώ εντούτοις με την εκεί προτεινόμενη μοτιβική αναγωγή των “αναπτυξιακών” μ. 33-36 στο χρωματικό πέρασμα του μ. 24 της *εκθέσεως*.

<sup>16</sup> Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 132.

<sup>17</sup> Πρβλ. εν μέρει Wackernagel, ό.π., σ. 87.

είναι δεξιοτεχνικού-ποικιλιατικού χαρακτήρος, ενισχύοντας έτσι την αντίθεσή του προς το αργό κύριο θέμα. Μετά την διπλή διαστολή και την επαναφορά της αρχικής αργής χρονικής αγωγής, το κύριο θέμα δεν επανεισάγεται πουθενά: μόνο το επικεφαλής μοτίβο του αναπτύσσεται ελάχιστα εν είδει αλυσίδος στα μ. 39-42, τονικοποιώντας φευγαλέα την φα- και την σολ-ελάσσονα, ενώ στην συνέχεια το συνδετικό πέρασμα με τρίηχα δεκάτων-έκτων των μ. 40 και 42 έρχεται στο προσκήνιο και καταλήγει σε μια μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα στο μ. 46. Στην δεδομένη λοιπόν περίπτωση, διαμορφώνεται μια πτώση στην τονικότητα της σχετικής ελάσσονος, η οποία βεβαίως προβλέπεται στην θεωρία της διμερούς μορφής σονάτας, αν και ως προαιρετική μόνο δυνατότητα. Το επόμενο τμήμα της δεύτερης ενότητας αντιστοιχεί ουσιαστικά στην μετάβαση της *εκθέσεως*, αφού μετά τα πρώτα μέτρα στην ντο-ελάσσονα – πάλι με τρίηχα δεκάτων-έκτων (μ. 47-50) – πραγματοποιείται στροφή προς την αρχική Μι-ύφεση-μείζονα και επαναλαμβάνεται στην υποκείμενη πέμπτη το υλικό των μ. 14-17 στα μ. 51-54. Με την ίδια λογική, μεταφέρεται κατόπιν στην αρχική τονικότητα και ολόκληρο το πλάγιο θέμα (*Presto*) χωρίς άλλες αλλαγές (μ. 55-75). Η απουσία επαναφοράς του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα και η έμφαση στην ελάσσονα σχετική είναι ως εκ τούτου δύο θεωρητικές δυνατότητες για την δεύτερη ενότητα της διμερούς μορφής σονάτας που εδώ πλέον επιβεβαιώνονται και στην πράξη.

Ένα δείγμα τριμερούς μορφής σονάτας θα βρούμε, τουναντίον, στο πρώτο μέρος (*Andante*) της *σονάτας σε Λα-μείζονα* Hob. XVI: 12 / WU 12.<sup>18</sup> Η *έκθεσή* της συνίσταται σε ένα τετράμετρο κύριο θέμα που ολοκληρώνεται στην τονική, σε μια εκτενέστερη μετάβαση (μ. 5-11a) που βασισμένη σε διαρκή ροή τριήχων δεκάτων-έκτων φθάνει στην διπλή δεσπόζουσα, σε ένα πλάγιο θέμα στην (δεσπόζουσα) Μι-μείζονα (μ. 11b-17) και σε μια σύντομη, εμφανώς καταληκτική ιδέα (μ. 18-20). Στην *επανεκθεση*, το κύριο θέμα παρουσιάζεται στην αρχική τονικότητα χωρίς αλλαγές (μ. 38-41), μόνο που η τελική του πτώση στο μ. 41 συγχωνεύεται με το πρώτο μέτρο της μετάβασης. Πέραν δε της δομικής αυτής επικάλυψης, η *επανεκθεση* συντομεύεται κατά τι σε σχέση με την *έκθεση* και εξαιτίας μιας βράχυνσης στην εξέλιξη του μεταβατικού αυτού τμήματος: τα μ. 41-43a είναι αντίστοιχα των μ. 5-7a, ενώ η περαιτέρω πορεία – μέσω της υποδεσπόζουσας – προς την μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 46a (πρβλ. την πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 11a) καλύπτει μόνο δυόμισυ μέτρα (43b-45) έναντι τριάμισυ μέτρων (7b-10) στην *έκθεση*. Η τονική επανεκθεση πάντως τόσο του πλαγίου θέματος (μ. 46b-52) όσο και της κατακλείδας (μ. 53-55) περιορίζεται σε ελάχιστες μελωδικές τροποποιήσεις. Ανάμεσα όμως στα 20 μέτρα της *εκθέσεως* και στα 18 της *επανεκθέσεως* κάνει την εμφάνισή της και μια *επεξεργασία* 17 μέτρων. Σε αρμονικό επίπεδο, η ενότητα αυτή είναι ιδιαίτερος στατική: ξεκινά από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (Μι-μείζονα, μ. 21-22), αλλά γρήγορα στρέφεται προς την τονική (Λα-μείζονα, μ. 23-24) και εξακολουθεί να κινείται γύρω από αυτήν (μ. 25-28, 29-32), δίνοντας μόνο προς το τέλος έμφαση στην δεσπόζουσά της (μ. 33-37). Η επιλογή των μοτιβικών στοιχείων είναι ωστόσο πιο αποκαλυπτική, καθ' ότι η διαρκής κίνηση τριήχων δεκάτων-έκτων παραπέμπει σχεδόν αποκλειστικά σε μοτιβικές φιγούρες της μεταβάσεως (πρβλ. τους αρπισμούς των μ. 21-28 με εκείνους των μ. 5-8 και την φιγούρα των 29-33 με την αντίστοιχη του μ. 9). Θα ήταν σίγουρα δύσκολο να μιλήσει κανείς εδώ για μοτιβική ανάπτυξη αυτού του “δευτερεύοντος” υλικού της *εκθέσεως*, πλην όμως η έννοια μιας σύντομης “φαντασίας” βασισμένης στο υλικό αυτό δεν φαίνεται να απέχει πολύ από την ιστορική πραγματικότητα. Εν προκειμένω λοιπόν, η μεσαία ενότητα της μορφής διακρίνεται από τις δύο εξωτερικές χάρη στην αποφυγή εμφάνισης των δύο βασικών τους θεμάτων (οι ρυθμικές αναφορές των μ. 34-35 στα μ. 2a και 4a είναι πολύ έμμεσες), όσο και αν – από την άλλη πλευρά – στερείται της δυνατότητας τονικοποίησης άλλων τονικών κέντρων, πέραν της τονικής και της δεσπόζουσας.

<sup>18</sup> Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 217.

Η πλέον ιδιαίζουσα δομική περίπτωση πάντως στα αργά μέρη των πρώιμων σονατών του Haydn συναντάται στο Andante της (αμφιβόλου, κατά τα άλλα, πατρότητος) *σονάτας σε Mi-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: Es2 / WU 17. Το αργό αυτό μέρος σε ντο-ελάσσονα αρχίζει με ένα τετράμετρο κύριο θέμα που ολοκληρώνεται σε τέλεια πτώση. Ακολουθεί ένα δεύτερο τετράμετρο με ανακατασκευή του υλικού του πρώτου, που μετατρέπει και καταλήγει στην σολ-ελάσσονα. Η τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας φαίνεται να επιβάλλεται σε ένα πλάγιο θέμα στα μ. 9-12, αποσταθεροποιείται όμως στα μ. 13-16 και τελικά καταλήγει μέσω των μ. 17-18 στην σχετική της, Σι-ύφεση-μείζονα, όπου και εκτίθεται μια νέα, καταληκτικού χαρακτήρος ιδέα στα μ. 19-23. Ο τονικός σχεδιασμός αυτής της *εκθέσεως* δεν καλύπτεται εντούτοις από την υφιστάμενη θεωρία περί της “εκθέσεως τριών τονικοτήτων”, αφού ολοκληρώνεται έναν τόνο χαμηλότερα από την αρχική τονικότητα, στην σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας! Μετά την διπλή διαστολή, διακρίνεται μία ενότητα εκτάσεως 17 μέτρων με σαφώς αναπτυξιακό χαρακτήρα. Αν στο αμέσως προηγούμενο παράδειγμα η έννοια της “μοτιβικής ανάπτυξης” φαινόταν υπερβολική, εδώ ανταποκρίνεται πλήρως στα δεδομένα της σύνθεσης: η αρχική ιδέα εισάγεται στα μ. 24-25 στην Σι-ύφεση-μείζονα, αλυσιδοποιείται στα μ. 26-27 και 28-29 και τελικά φθάνει σε έναν πωτικό σχηματισμό στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος στα μ. 30-31· αμέσως μετά, το ίδιο θεματικό στοιχείο περικλύπεται σε ένα μόνο μέτρο στην σολ-ελάσσονα (μ. 32), αλυσιδοποιείται σε κύκλο πεμπτών στα μ. 33-36 και ρευστοποιείται σε ένα τρίφθογγο μοτίβο (μ. 37-38) που καταλήγει σε ένα ρευστό ρυθμικά δίμετρο πέρασμα προς την δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος (μ. 39-40). Η αρμονική αυτή λειτουργία εκτείνεται έπειτα σε ένα επτάμετρο (μ. 41-47), όπου παράλληλα επανεμφανίζεται σημαντικά τροποποιημένο το υλικό των μ. 9-18, και οδηγεί στην τονική επανέκθεση αφ’ ενός μεν της τελευταίας θεματικής ιδέας της *εκθέσεως* στα μ. 48-52 και αφ’ ετέρου του κυρίου θέματος στα μ. 53-56 (με επουσιώδεις τροποποιήσεις), με το οποίο και ολοκληρώνεται κυκλικά το κομμάτι.

Η τονική λοιπόν πλοκή της *εκθέσεως* ήταν μόνο η “κορυφή του παγόβουνου”, αφού από εκεί και ύστερα η συνολική μορφή του συγκεκριμένου Andante μπορεί να θεωρηθεί επί τη βάση είτε της διμερούς είτε της τριμερούς σονάτας. Αν κανείς επιλέξει την διμερή προοπτική, τότε τα μ. 24-40 συνιστούν το “αναπτυξιακό” πρώτο ήμισυ της δεύτερης ενότητας, τα μ. 41-52 το “επανεκθεσιακό” δεύτερο ήμισυ της ίδιας, ενώ τα μ. 53-56 δεν μπορούν παρά να εκληφθούν ως επιπρόσθετη *coda*.<sup>19</sup> Η τριμερής θεώρηση, αντιθέτως, μπορεί να ερμηνεύσει τα μ. 24-40 ως *επεξεργασία* και τα μ. 41-56 ως “αντικατοπτρική” *επανεκθεση*. Εκτιμώ ότι η δεύτερη δυνατότητα βρίσκεται εγγύτερα στην πραγματικότητα, στον βαθμό που η πρώτη αδυνατεί να αντιμετωπίσει την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος ως λειτουργικά ενσωματωμένο στην μακροδομή μέλος και επικαλείται γι’ αυτήν ένα προαιρετικό τεχνικό μέσο (*coda*), το οποίο επιπλέον δεν βρίσκει εφαρμογή σε καμμία άλλη διμερή μορφή σονάτας της ίδιας περιόδου! Η συζήτηση όμως δεν σταματά στο σημείο αυτό· το επανεκτιθέμενο υλικό των μ. 41-47 παρουσιάζει έναν αρμονικώς ασταθή χαρακτήρα, δίνοντας περισσότερο την εντύπωση μιας μεταβάσεως προς τα μ. 48 κ.εξ., όταν τα ίδια περίπου στοιχεία στην *έκθεση* διέθεταν (τουλάχιστον στα μ. 9-12) σταθερή τονική βάση. Αυτό πώς μπορεί άραγε να αιτιολογηθεί; Νομίζω ότι εδώ πρέπει να επανεξετάσουμε για λίγο την δομή της *εκθέσεως*: σταθερές τονικές περιοχές εντοπίζονται μόνο στα μ. 1-4 (ντο-ελάσσονα), 9-12 (σολ-ελάσσονα) και 19-23 (Σι-ύφεση-μείζονα), ενώ τα μ. 5-8 και 13-18 πραγματώνουν τις ενδιάμεσες μετατροπές· ως εκ τούτου, τείνω να θεωρήσω ότι σε αυτήν την – αξιοπερίεργη, οπωσδήποτε – “έκθεση τριών τονικοτήτων” διακρίνονται τρία θέματα σε διαφορετικές τονικότητες αλλά και δύο ενδιάμεσες μεταβάσεις. Στην *επανεκθεση*, λοιπόν, παρουσιάζονται μόνο τα θέματα, χωρίς τις μεταβάσεις, αλλά το δεύτερο εξ αυτών, για λόγους οικονομίας, αναλαμβάνει κατά την (τροποποιημένη) επαναφορά του έναν διαμεσολαβητικό

<sup>19</sup> Αυτήν την εκδοχή προτείνει σε διάφορα σημεία της εργασίας της η Wackemagel (ό.π., σ. 18, 77 και 191), δίχως πάντως να επιχειρεί πουθενά μια διεξοδική ανάλυση του ιδιαίζοντος αυτού αργού μέρους.



ρόλο ανάμεσα στην *επεξεργασία* και την *επανεκθεση*, θυσιάζοντας τρόπον τινά την αρμονική του σταθερότητα, προκειμένου να αναδειχθούν το τρίτο και το πρώτο θέμα, τα οποία έχουν βεβαίως μεγαλύτερη βαρύτητα εξαιτίας της τοποθέτησής τους στην έναρξη και στο τέλος της *εκθέσεως*.

Δύο τριμερείς μορφές σονάτας εντοπίζονται σε ισάριθμα αργά μέρη για τρίο με πιάνο, βιολί και τσέλλο. Το Adagio σε Ντο-μείζονα του *τρίο με πιάνο σε Σολ-μείζονα* Hob. XV: 41 καλύπτει μόλις 28 μέτρα. Η *έκθεσή* του περιλαμβάνει τα συνήθη τρία τμήματα: α) του κυρίου θέματος (μ. 1-3), με τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στην θέση του μ. 4, β) του μεταβατικού περάσματος προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 4-6a), και γ) του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα (μ. 6b-9), που εμπεριέχει και ένα “σολιστικό” πέραςμα του πιάνου στο μ. 8a (το μοναδικό σημείο όπου τα έγχορδα διακόπτονται για λίγο τον ρυθμικό τους παλμό). Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι τα τρία αυτά τμήματα συνδέονται χωρίς ιδιαίτερες τομές μεταξύ τους, γεγονός που έρχεται να ενισχύσει την ομοιογένεια ολόκληρης της *εκθέσεως* και σε μοτιβικό, ρυθμικό και υφολογικό επίπεδο. Η *επεξεργασία* πληροί τις προδιαγραφές του πρώτου τρόπου κατασκευής της κατά τον Koch. Ανοίγει με το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 10-12) και συνεχίζεται με μια ανιούσα αλυσίδα ενός κατιόντος μελωδικού αναπτύγματος (μ. 13-14) που μετατρέπεται προς την λα-ελάσσονα: στο νέο αυτό τονικό περιβάλλον διαμορφώνεται πρώτα μια πτωτική επικύρωση (μ. 15-16) με υλικό που παραπέμπει αμυδρά στην μετάβαση της *εκθέσεως* (πρβλ. ιδίως μ. 15a με μ. 4-5), και κατόπιν εμφανίζεται το βασικό μοτιβικό στοιχείο του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 17 με μ. 6b-7a) με μια καταληκτική προσθήκη (μ. 18). Επομένως, στα 9 πρώτα μέτρα της *επεξεργασίας* έχουν εμφανισθεί τα δύο βασικά θέματα της *εκθέσεως* και ενδιάμεσα κάποια ανάπτυξη υλικού της *εκθέσεως*, στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου αρμονικού σχεδιασμού, από την τονικότητα της δεσπόζουσας προς την τονικότητα της ελάσσονος σχετικής. Στα μ. 19-21 που ακολουθούν λαμβάνει χώραν το – προαιρετικό για την θεωρία του Koch – παράρτημα της *επεξεργασίας* που λειτουργεί ως μετάβαση προς την *επανεκθεση*: το μοτιβικό υλικό παραπέμπει και πάλι στην μετάβαση της *εκθέσεως*, ενώ η αρμονική πορεία έχει ως σαφέστατο στόχο την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Μετά την μοναδική για ολόκληρο το κομμάτι γενική παύση στο τέλος του μ. 21, η *επανεκθεση* εισάγεται στο μ. 22 τυπικά, με το κύριο θέμα. Ο Haydn ωστόσο συνοψίζει εδώ τα περιεχόμενα της *εκθέσεως*, διαγράφοντας τα μ. 3-5 και τοποθετώντας στην θέση τους μια ελεύθερη εξέλιξη μετά τα δύο πρώτα μέτρα του κυρίου θέματος (μ. 24) που ενώνεται με την πτωτική χειρονομία του τέλους της μετάβασης (μ. 25a = 6a). Κατόπιν τούτου, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται στο σύνολό του στην αρχική τονικότητα, με επουσιώδεις διαφοροποιήσεις (μ. 25b-28). Έτσι, η *επανεκθεση* συντομεύεται κατά δύο μέτρα σε σχέση με την *έκθεση*, χάρη στην απαλοιφή του υλικού της μεταβάσεως, το οποίο βέβαια είχε αξιοποιηθεί επαρκώς τόσο στο μέσον όσο και στο τελικό τμήμα της μεσαιάς μακροδομικής ενότητας.

Στο εναρκτήριο Adagio του *τρίο με πιάνο σε Φα-μείζονα* Hob. XV: 37 βρίσκουμε και άλλα ενδιαφέροντα δομικά χαρακτηριστικά. Κατ’ αρχάς, το κύριο θέμα συνίσταται σε έναν διάλογο ανάμεσα στο πληκτροφόρο και στο βιολί επί τη βάση μιας τετράμετρης ιδέας, η οποία όμως επικαλύπτεται: τα μ. 1-4 επαναλαμβάνονται στα μ. 4-7 από το βιολί, ενώ στα μ. 7-10 ο διάλογος των δύο μελωδικών γραμμών πυκνώνει και φθάνει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.<sup>20</sup> Η σκοπιμότητα του να εκλάβει κανείς τα μ. 7-10 ως μεταβατικό τμήμα θα αποκαλυφθεί αργότερα. Σίγουρο πάντως είναι ότι στα μ. 11-18 εμφανίζεται η πρώτη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα και μια δεύτερη καταληκτική εισάγεται παρακάτω, στα μ. 19-23. Το στοιχείο του διαλόγου εγκαταλείπεται ουσιαστικά μόνο στα μ. 16-18, όπου οι δύο μελωδικές γραμμές κινούνται σε παράλληλες τρίτες και έκτες. Η

<sup>20</sup> Πρβλ. Jürgen Brauner, *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn*, Hans Schneider (Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 15), Tutzing 1995, σ. 259.

*επεξεργασία* ανοίγει με το κύριο θέμα στο πληκτροφόρο στην δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 24-27), αλλά αυτήν την φορά το βιολί δεν “βιάζεται” να απαντήσει προτού ολοκληρωθεί η δεύτερη φράση του θέματος.<sup>21</sup> αντιθέτως, το κενό στο μ. 27b χρησιμεύει για μια στροφή προς την σχετική ρε-ελάσσονα, όπου αμέσως μετά μεταφέρεται το αρχικό τετράμετρο θέμα στο βιολί (μ. 28-31). Η τονικότητα της σχετικής ελάσσονος τίθεται ουσιαστικά στο επίκεντρο της *επεξεργασίας*, αφού παγιώνεται στα μ. 31-43a με παράθεση και εξέλιξη του υλικού της μεταβάσεως της *εκθέσεως* καθώς και νέες μελωδικές φιγούρες, οι οποίες διαμορφώνουν κατόπιν και το μετατροπικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* (μ. 43b-49) που φυσιολογικά καταλήγει στην δεσπίζουσα της αρχικής τονικότητας. Η τρίτη αυτή ενότητα είναι σε σημαντικό βαθμό περικεκομμένη, στον βαθμό που ο Haydn αποφασίζει να συνδέσει άμεσα τα δύο βασικά θέματα στην Φα-μείζονα: ενώ λοιπόν η πλάγια ομάδα παρουσιάζεται πλήρως στα μ. 53-64 (πρβλ. με τα μ. 11-22), από το κύριο θέμα απομένει μόνο το πρώτο μέτρο που παρουσιάζεται τρεις φορές – εναλλάξ στο βιολί (μ. 50 και 52) και στο πληκτροφόρο (μ. 51), ενώ τα υπόλοιπα στοιχεία του καθώς και η σύντομη μετάβαση αγνοούνται.<sup>22</sup> Το γεγονός αυτό υποδεικνύει την αλληλοσυμπληρωματικότητα των δύο τελευταίων ενοτήτων σε θεματικό επίπεδο και αποκαλύπτει ότι η απουσία οιασδήποτε αναφοράς στην πλάγια θεματική ομάδα στο πλαίσιο της *επεξεργασίας* ήταν τελικά σκόπιμη, αφού αυτή εκτοπίζει από την *επανεκθεση* σχεδόν οτιδήποτε αξιοποιήθηκε στην μεσαία μακροδομική ενότητα. Αν μάλιστα δεν υπήρχε η συνοπτική *επανεκθεση* του κυρίου θέματος στα μ. 50-52, τότε η μορφή θα γινόταν βεβαίως αντιληπτή ως διμερής και όχι ως τριμερής σονάτα.

Το ενδιαφέρον αργό αυτό μέρος ολοκληρώνεται εντούτοις με ένα απροσδόκητο γεγονός, με ένα κατ’ ουσίαν “ξένο” στοιχείο: αντί για την απλή κατάληξη του μ. 23, στα μ. 65-66 εμφανίζεται ένα ομοφωνικό πέρασμα που προετοιμάζει μια σολιστική καντέντσα για το πληκτροφόρο και το βιολί (κορώννα στο μ. 67),<sup>23</sup> εισάγοντας έτσι στον χώρο της μουσικής δωματίου ένα δομικό χαρακτηριστικό του είδους του κοντσέρτου! Η τελική πτώση έρχεται στο μ. 68, με το οποίο κλείνει ένα επιπρόσθετο τετράμετρο που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως *coda* του μέρους. Είναι πάντως περίεργο που η διπλή διαστολή για την επανάληψη της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* τίθεται στο τέλος του μ. 68, αφού η επανάληψη όχι μόνο της ίδιας της καντέντσας αλλά και της προετοιμασίας της δεν θα είχε νόημα· διερωτώμαι λοιπόν μήπως οι εκτελεστές της εποχής εκείνης ολοκλήρωναν την *επανεκθεση* την πρώτη φορά με μια μη-καταγεγραμμένη μεταφορά του (ούτως ή άλλως απλούστατου) μ. 23 μετά το μ. 64 και μόνο την δεύτερη φορά προχωρούσαν στα μ. 65-68 πραγματώνοντας την καντέντσα, αφού το να παιχθούν τα ίδια αυτά μέτρα μια φορά χωρίς την καντέντσα και μια με αυτήν μοιάζει λιγότερο πειστικό όσον αφορά στην συνθετική πρόθεση.

Στο τρίτο έργο μουσικής δωματίου για πληκτροφόρο με συνοδεία εγχόρδων, το *concertino σε Ντο-μείζονα* Hob. XIV: 11, για πιάνο, δύο βιολιά και μπάσσο, ο συνθέτης δεν περιορίζεται σε απλές αναφορές στην πρακτική του κοντσέρτου, αλλά διαμορφώνει το κεντρικό Adagio σε λα-ελάσσονα ως μικρογραφία κοντσέρτου χάρη στην ενσωμάτωση ορισμένων μικροσκοπικών *ritornelli*.<sup>24</sup> Δεν πρόκειται επομένως για μια απλή διμερή μορφή σονάτας, όπως διατείνεται ο Webster,<sup>25</sup> αλλά για μια διμερή σονάτα κοντσέρτου, έστω και αν

<sup>21</sup> Την δομική αυτή διαφοροποίηση στην έναρξη της *εκθέσεως* και της *επεξεργασίας* παρατηρεί και ο Brauner, ό.π., σ. 259.

<sup>22</sup> Ο Brauner (ό.π., σ. 259) έχει σίγουρα δίκιο όταν κάνει λόγο για μια υπαινικτική *επανεκθεση* του κυρίου θέματος.

<sup>23</sup> Πρβλ. και Brauner, ό.π., σ. 259.

<sup>24</sup> Βλ. Landon, *Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 268. Ας σημειωθεί πάντως ότι η πρακτική αυτή βρίσκει εφαρμογή μόνο στο συγκεκριμένο αργό μέρος και σε κανένα άλλο (γρήγορο ή αργό) στα τέσσερα συνολικά “concertini” του Haydn! Κατά συνέπειαν, η ονομασία των έργων αυτών αφορά σχεδόν αποκλειστικά στο είδος του κοντσέρτου και στην διάταξη γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους, και όχι στην δομικής σημασίας εναλλαγή ορχηστρικών και σολιστικών τμημάτων.

<sup>25</sup> Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 131.

επιπλέον προβλέπονται επαναλήψεις αμοιτέρων των ενοτήτων. Το εναρκτήριο ritornello περιορίζεται σε ένα δίμετρο και έχει σαφώς εισαγωγικό χαρακτήρα. Ακολουθεί το κύριο θέμα στην λα-ελάσσονα στα μ. 3-7a, παιγμένο από το πληκτροφόρο υπό την διακριτική συνοδεία των εγχόρδων, τα οποία στο μ. 7b δημιουργούν ένα συντομότατο πέρασμα προς την σχετική μείζονα. Έτσι, στα μ. 8-16 λαμβάνει χώρα η πλάγια θεματική ομάδα στην Ντο-μείζονα, στην οποία διακρίνεται μια πρώτη σολιστική ιδέα (μ. 8-10) και μια καταληκτική ιδέα με εναλλαγές εγχόρδων (μ. 11 και 13) και “σολίστα” (μ. 12 και 14-16): ενδιάμεσο ritornello ωστόσο δεν υφίσταται. Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με την πλήρη επαναφορά του κυρίου θέματος στην Ντο-μείζονα (μ. 17-21a). Η σύντομη παρέμβαση των εγχόρδων στο μ. 21b οδηγεί στην ρε-ελάσσονα, για ένα κάπως αναπτυξιακό πέρασμα (μ. 22-26a) που οδηγεί τελικά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.<sup>26</sup> Παρά την νέα παρεμβολή των εγχόρδων στο μ. 26b, η δεσπόζουσα αυτή διατηρείται και στο επόμενο μέτρο, όπου όμως ξεκινά η επανέκθεση στην αρχική τονικότητα της πλάγιας ομάδος της *εκθέσεως*: έτσι, η αρμονική λύση μετατίθεται λίγο μετά το σημείο επαναφοράς της ελαφρώς παρηλλαγμένης πλάγιας θεματικής ιδέας (μ. 27-29), στο μ. 28.<sup>27</sup> Ακολουθεί η τονική επαναφορά και της καταληκτικής ιδέας στα μ. 30-34 (= μ. 11-15): αντί της απλής κατάληξης όμως με το μ. 16, εισάγεται εδώ ένα σύντομο καταληκτικό ritornello, ένας μικρός επίλογος των εγχόρδων (μ. 35-36, όπου πάντως το μ. 36 είναι αντίστοιχο του μ. 16) που αιτιολογείται ακριβώς από την δομική του αναγκαιότητα στο πλαίσιο της μορφής σονάτας κοντσέρτου. Με αυτόν τον τρόπο, επομένως, ο Haydn εκπληρώνει τις επιταγές του είδους του κοντσέρτου, όσο και αν τα δήθεν “ορχηστρικά” τμήματα είναι εξαιρετικά σύντομα και ελάχιστα έως καθόλου ενσωματωμένα στην μακροδομή από μοτιβικής-θεματικής επόψεως (ιδίως το εναρκτήριο, στα μ. 1-2).

Στο πλαίσιο της μουσικής δωματίου για σύνολα εγχόρδων της περιόδου αυτής βρίσκουμε πέντε αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας και τρία σε διμερή. Η *έκθεση* του εναρκτηρίου Adagio του *trío εγχόρδων (divertimento)* σε *Λα-μείζονα* Hob. V: A2 περιλαμβάνει μια οκτάμετρη περίοδο ως κύριο θέμα, με τέλεια (μ. 4) και μισή πτώση (μ. 8), καθώς και μια σημαντικά εκτενέστερη πλάγια θεματική ομάδα στην *Μι-μείζονα*. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μοτιβική προσέγγιση του μ. 9 στο μ. 1, αν και η πρώτη πλάγια ιδέα συνολικά διαθέτει τελείως ξεχωριστή υπόσταση και διαμορφώνεται ως οκτάμετρη πρόταση (μ. 9-16): οι ακόλουθες δύο ιδέες (μ. 17-20 και 21-23), εξ άλλου, έχουν σαφώς καταληκτικό χαρακτήρα. Η *επεξεργασία* ανοίγει με την μελωδική φιγούρα των μ. 17-18 στο μ. 24 και συνεχίζεται με την επαναφορά του επικεφαλής μοτίβου στο μ. 25 και μελωδική εξύφανση (μ. 26) που οδηγεί σε πτώση στην σχετική της υποδεσπόζουσας (σι-ελάσσονα) στο μ. 27. Εντούτοις το τονικό αυτό κέντρο επικυρώνεται ελάχιστα, αφού οι δύο επόμενες αλληλεπικαλυπτόμενες φράσεις (μ. 27-31 και 31-35) μετατρέπονται προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και παραμένουν επ’ αυτής για σημαντικό χρονικό διάστημα. Αυτή η μάλλον στατική αρμονικά *επεξεργασία* διαθέτει παρ’ όλα αυτά μοτιβικό υλικό που μόνο έμμεσα παραπέμπει σε στοιχεία της *εκθέσεως*, ανακτώντας έτσι μια θεματική αυτονομία προς εξισορρόπηση της αρμονικής της λειτουργίας ως προετοιμασίας της *επανεκθέσεως*.<sup>28</sup> Καθώς όμως το υλικό της *εκθέσεως* έμεινε εν πολλοίς ανεκμετάλλευτο στην μεσαία ενότητα της μορφής, επιχειρείται κάποια ανάπτυξη του στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*, η οποία μάλιστα μεγεθύνεται σημαντικά. Η πρώτη φράση του κυρίου θέματος επανέρχεται χωρίς αλλαγές στα μ. 36-39, η δεύτερη όμως (που αναδρομικά θα μπορούσε να ερμηνευθεί και ως μετάβαση)

<sup>26</sup> Ο Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 131) παραδόξως θεωρεί ότι στα μ. 17-26 η αρχική θεματική ιδέα εμφανίζεται δύο φορές, πράγμα όμως που δεν επιβεβαιώνεται επί της παρτιτούρας.

<sup>27</sup> Πρβλ. Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 131.

<sup>28</sup> Προξενεί οπωσδήποτε κατάπληξη το γεγονός ότι ο Landon (*The Early Years...*, ό.π., σ. 223) αντιμετωπίζει την μεσαία ενότητα ως ένα είδος “παρηλλαγμένης εκθέσεως”, όσο και αν από την άλλη πλευρά διευκρινίζει ότι αυτή δεν συνιστά μίαν “επεξεργασία” του θεματικού υλικού της *εκθέσεως*.

αναπτύσσεται σε εννέα μέτρα (μ. 40-48), όσο και αν ο αρμονικός της ρόλος παραμένει αμετάβλητος. Η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται έπειτα στην Λα-μείζονα στα μ. 49-56, 57-61 και 62-64, με μόνη τροποποίηση την προσθήκη του μ. 59, για λόγους μάλλον μελωδικούς παρά δομικούς.<sup>29</sup>

Μια πολύ πιο εκτενή πραγμάτωση της τριμερούς μορφής σονάτας συναντάμε στο αργό πρώτο μέρος (*Adagio*) του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 1 αρ. 3 / Hob. III: 3 – ίσως μάλιστα στην έκταση αυτή να οφείλεται και η απουσία σημείων επαναλήψεως.<sup>30</sup> Η έναρξη της *εκθέσεως* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: το κύριο θέμα εκτίθεται δύο φορές, πρώτα από το πρώτο βιολί και έπειτα από το δεύτερο, υπό την συνοδεία της βιόλας και του τσέλλου· πρόκειται για ένα οκτάμετρο που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στο μ. 8, όπου όμως το δεύτερο βιολί εισάγεται για το δικό του οκτάμετρο (μ. 8-15), το οποίο στο μ. 14 αλλάζει πορεία και οδηγεί άμεσα στην τονικότητα της δεσπόζουσας για την πλάγια θεματική ομάδα (που επίσης εισάγεται επικαλύπτοντας το τέλος της προηγούμενης φράσεως).<sup>31</sup> Εδώ τώρα, κάθε επιμέρους τμήμα διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα θεματικά και υφολογικά: στα μ. 15-19 δημιουργείται κανόνας σε απόσταση πέμπτης ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο βιολί, στα μ. 20-22 τίθενται στο προσκήνιο το πρώτο βιολί με την βιόλα και συνοδεύονται από τις φιγούρες του δεύτερου βιολιού (και την σταθερή συμβολή του τσέλλου, φυσικά), στα μ. 23-25 το πρώτο βιολί συμπεριφέρεται ως σολιστικό όργανο, στα μ. 26-29 η ύφανση παραπέμπει σε ένα τρίο εγχόρδων και τελικά στα μ. 30-33 η γραφή γίνεται και πάλι τετράφωνη, ανταποκρινόμενη στα δεδομένα του είδους του κουαρτέττου εγχόρδων.<sup>32</sup> Θα ήθελα επίσης να παρατηρήσω μια ασυμβατότητα της πτωτικής δομής προς την παραπάνω θεματική-υφολογική διάρθρωση, με αφορμή την ισχυρή τέλεια πτώση στα μ. 26-27a· το μ. 26 φαίνεται εδώ να αναλαμβάνει διττό ρόλο, καθ' ότι αφ' ενός ολοκληρώνει αρμονικά το τετράμετρο 23-26 και αφ' ετέρου ανοίγει το υφολογικά ενιαίο τετράμετρο 26-29: άλλη μια επικάλυψη λοιπόν (πρβλ. μ. 8 και 15), πιο σύνθετη όμως αυτήν την φορά.

Καθ' όλην την διάρκεια της *επεξεργασίας* κυριαρχεί το μοτίβο των μ. 27-28 που συνδέεται και με υπαινικτικές αναφορές σε άλλα στοιχεία της *εκθέσεως*. Τα μ. 34-39 δίνουν μια επίφαση του κυρίου θέματος, ενώ το στοιχείο του διαλόγου μεταξύ των δύο βιολιών σχετίζεται με την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδας της *εκθέσεως* (μ. 15-19). Από εκεί και ύστερα, τα μ. 40-42 παραπέμπουν στα μ. 30-32, ενώ στα μ. 43-50a επιχειρείται μια ελεύθερη ανασύνθεση του καταληκτικού υλικού της *εκθέσεως*. Η αρμονική πορεία αυτού του τμήματος της *επεξεργασίας* κινείται καθ' αρχάς στο περιβάλλον της Λα-μείζονος, από το μ. 42 όμως και εξής τονικοποιεί με ιδιαίτερη έμφαση την σχετική σι-ελάσσονα. Η πτώση στο μ. 50 σηματοδοτεί πράγματι την ολοκλήρωση αυτής της διαδικασίας και έτσι στα μ. 50-56 διαμορφώνεται η περίοδος επαναφοράς προς την αρχική τονικότητα για την έναρξη της *επανεκθέσεως*, πάλι με κυρίαρχο το μοτιβικό υλικό των μ. 27-28. Στην *επανέκθεση* το κύριο θέμα παρουσιάζεται πλέον άπαξ από το πρώτο βιολί (μ. 57-64), ενώ με την είσοδο του δεύτερου βιολιού διαμορφώνεται μόνο μια σύντομη μεταβατική προέκταση του κυρίου

<sup>29</sup> Παρά το γεγονός ότι με την προσθήκη αυτού του μέτρου ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα καλύπτει πλέον 16 μέτρα, η εσωτερική της δομή καθίσταται λιγότερο “τετραγωνισμένη”, αφού το τελικό τρίμετρο παραμένει ως είχε και στην *έκθεση*, ενώ το αμέσως προηγούμενο τετράμετρο μεταβάλλεται εδώ σε πεντάμετρο. Θεωρώ επομένως ότι η μόνη λογική εξήγηση για την απόφαση αυτή του Haydn έχει να κάνει με την προέκταση του κατιόντος μελωδικού τόξου των μ. 57-60a από το λα<sup>2</sup> στο λα<sup>1</sup>, καλύπτοντας έτσι μια ολόκληρη οκτάβα.

<sup>30</sup> Βλ. William Drabkin, *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, Greenwood Press, Westport – London 2000, σ. 12. Πρβλ. επίσης Landon, *The Early Years...*, ό.π., σ. 254. Ο Reginald Barrett-Ayres, αντιθέτως, στην μονογραφία του *Joseph Haydn and the String Quartet*, Barrie & Jenkins, London 1974, σ. xii, αντιμετωπίζει την μακροδομή ως διμερή, χωρίς περαιτέρω εξηγήσεις.

<sup>31</sup> Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 12-13.

<sup>32</sup> Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 13), αν και εκείνος προσπαθεί να διακρίνει ένα μεταβατικό τμήμα κάπου στα μ. 15-16, επιλογή που δεν δικαιώνεται από τα υφολογικά και φραστικά δεδομένα της παρτιτούρας.

θέματος, υπό μορφήν διαλόγου με το πρώτο βιολί, που φθάνει σε μισή πτώση (μ. 64-69). Η πρώτη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος επανεισάγεται στην αρχική τονικότητα (μ. 70 κ.εξ.) κατόπιν μελωδικής τομής, αποσαφηνίζοντας έτσι τον δομικό της ρόλο που στην *έκθεση* καθίστατο λιγότερο φανερός εξαιτίας της δομικής της επικάλυψης με το τέλος του κυρίου θέματος. Από εκεί και ύστερα ωστόσο δεν υπάρχουν σημαντικές τροποποιήσεις (ας προσεχθεί πάντως η υφολογική και “ενορχηστρωτική” διαφοροποίηση των μ. 82-83 σε σχέση με τα μ. 27-28).

Οι υπόλοιπες περιπτώσεις τριμερούς σονάτας σε αργά μέρη κουαρτέτων είναι αρκετά απλούστερες από δομικής απόψεως. Στο *κουαρτέττο εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* “opus 1 αρ. 0” / Hob. II: 6, το κεντρικό Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα ξεκινά με ένα οκτάμετρο κύριο θέμα, οι δύο φράσεις του οποίου καταλήγουν σε τέλεια και μισή πτώση. Χωρίς ιδιαίτερη μεσολάβηση, η πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* εισάγεται στο μ. 9 στην Φα-μείζονα και περιλαμβάνει τρεις ουσιαστικά ιδέες, στα μ. 9-16, 17-25 και 26-28 (ένας σύντομος πωτικός σχηματισμός). Στην *επανάκθεση* (μ. 49-76) όλα τα παραπάνω θεματικά περιεχόμενα εμφανίζονται στην αρχική τονικότητα, χωρίς ουσιαστικές τροποποιήσεις.<sup>33</sup> Επομένως, το ενδιαφέρον μας στρέφεται εν τέλει προς την ενότητα της *επεξεργασίας*, η οποία εκκινεί από την τονικότητα της δεσπόζουσας με την πρώτη φράση του κυρίου θέματος (μ. 29-32) και αλυσιδοποιεί το δεύτερο δίμετρό της (μ. 31-32) στα μ. 33-34 και 35-36, οδηγούμενη μέσω της Σι-ύφεση-μείζονος στην υποδεσπόζουσα Μι-ύφεση-μείζονα. Αυτή παραμένει έκτοτε ο τονικός άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφονται τα μ. 36-40 και 41-43 με ελεύθερη – όσο και περιορισμένη – αξιοποίηση γνώριμων από την *έκθεση* μοτίβων, προτού το τελευταίο τμήμα της *επεξεργασίας* δημιουργήσει τις κατάλληλες αρμονικές προϋποθέσεις για την επαναφορά της αρχικής τονικότητας, μέσω της δεσπόζουσάς της, στα μ. 44-48.

Στο Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 1 αρ. 2 / Hob. III: 2, η *έκθεση* περιορίζεται σε 10 μόλις μέτρα, αλλά περιλαμβάνει ένα δίμετρο κύριο θέμα (μ. 1-2), μια δίμετρη μετάβαση (μ. 3-4), ένα τετράμετρο πλάγιο θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας σε δομή προτάσεως (μ. 5-8), καθώς και μια δίμετρη κατακλείδα (μ. 9-10) με χαρακτηριστική ηχοχρωματική διαφοροποίηση (*pizzicato*). Η *επανάκθεση* βραχύνεται κατά δύο μέτρα εξαιτίας της απάλειψης της μετάβασης, που επιτρέπει στο κύριο θέμα (μ. 19-20) να συνδεθεί απ’ ευθείας με την επαναφορά του πλαγίου θέματος στην τονική (μ. 21-24) και να ακολουθήσει η ηχητικά ξεχωριστή κατακλείδα (μ. 25-26).<sup>34</sup> Η ιδιαιτερότητα αυτού του μέρους έγκειται ωστόσο στον τρόπο με τον οποίο ξεκινά η *επεξεργασία*, δηλαδή με μια “φανφάρα” (μ. 11) σε πλήρη ομοφωνία των εγχόρδων και μάλιστα στην αρχική τονικότητα!<sup>35</sup> Με την εμφάνιση βέβαια της σολιστικής μελωδίας στο επόμενο μέτρο, η Σι-ύφεση-μείζονα μεταβάλλεται σε δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, η οποία επικυρώνεται πωτικά κατ’ αρχάς στο μ. 13 και κατόπιν σύντομης ομοφωνικής παρεμβολής (μ. 13b-14a) και μετατροπικής κινητικότητας (μ. 15-16) στην έναρξη του μ. 17. Από εκεί και ύστερα, πραγματώνεται απλώς η διαδικασία επαναφοράς της αρχικής

<sup>33</sup> Οι επιφυλάξεις που διατυπώνει ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 12), σχετικά με την εφαρμογή της τυπικής τριμερούς μορφής σονάτας στο αργό αυτό μέρος, καθίστανται συνεπώς άνευ ουσίας.

<sup>34</sup> Οι Landon (*The Early Years...*, ό.π., σ. 255) και Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 42) δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην ηχοχρωματική διαφοροποίηση του καταληκτικού τμήματος των δύο αυτών ενοτήτων. Ο Friedhelm Krummacher, επιπροσθέτως, στο βιβλίο του *Das Streichquartett (Teilband 1: Von Haydn bis Schubert)*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6), Laaber 2001, σ. 25-26, παρατηρεί μια σταδιακή υφολογική μετάπτωση, από την ανάπτυξη σολιστικής μελωδίας μετά συνοδείας (μ. 1-4 και 19-20) σε μια ρυθμική εξισορρόπηση όλων των φωνών (μ. 5-8 και 21-24) που οδηγεί τελικά στην ανάδειξη του ρόλου των βαθύφωνων εγχόρδων (μ. 9-10 και 25-26). Ας σημειωθεί επίσης ότι η άμεση σύνδεση του πλαγίου θέματος με το κύριο στην *επανάκθεση* διευκολύνεται και από την αρμονική του κατασκευή, που ουσιαστικά ολοκληρώνει με την εμμονή στην διπλή δεσπόζουσα ό,τι αφήνει ημιτελές, τρόπον τινά, η μετάβαση της *εκθέσεως*.

<sup>35</sup> Βλ. κυρίως Barrett-Ayres (ό.π., σ. 16) και Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 42): πρβλ. επίσης Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 26), ο οποίος διακρίνει εδώ μια αντιστροφή της υφολογικής εξέλιξης, από την συμπαγή ομοφωνία προς την αρχική σολιστική ύφανση.

τονικότητα μέσω μισής πτώσεως στο μ. 18. Η μελωδική ανάπτυξη της *επεξεργασίας* διατηρεί έμμεση μόνο σχέση προς τα θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* και παραπέμπει σε αυτήν σχεδόν μόνο δια της υφολογικής της διάστασης. Περισσότερο άμεσες είναι οι ρυθμικές αναφορές στο υλικό του πλαγίου θέματος προς το τέλος της ενότητας (μ. 17-18). Κατά συνέπεια, η μεσαία μακροδομική ενότητα δεν είναι βεβαίως αντιθετική προς τις δύο εξωτερικές, αλλά διατηρεί την θεματική και αρμονική της αυτονομία, και μάλιστα ενισχύει τον χαρακτήρα του σολιστικού κοντσέρτου, που γενικά κυριαρχεί στο αργό αυτό μέρος, με νύξεις ομοφωνικών περασμάτων “tutti” που εναλλάσσονται με σολιστικές φράσεις.

Ο υφολογικός και ο ηχοχρωματικός παράγοντας αναδεικνύονται ιδιαίτερα και στο Adagio ma non tanto σε Ντο-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* opus 1 αρ. 4 / Hob. III: 4, όπου το πρώτο βιολί έχει σαφέστατα σολιστικό χαρακτήρα, ενώ το δεύτερο παίζει συνεχώς με πνιγέα (“con sordino”) επιδιώκοντας να δώσει την αίσθηση της ηχούς.<sup>36</sup> Αυτό παρουσιάζεται πολύ καθαρά ιδίως στο εξάμετρο κύριο θέμα, που αποτελείται από σύντομες μελωδικές φράσεις του πρώτου βιολιού (μ. 1-2a, 3a, 4a, 4b-6a) και αντιλάλους του δευτέρου (μ. 2b, 3b, 4, 6). Στο πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα (μ. 7-13), τουναντίον, η διαδικασία της δημιουργίας ηχούς είναι εξ αρχής πολύ πυκνή (μ. 7-8a) και σύντομα οδηγεί σε μιμήσεις μεταξύ των δύο βιολιών (μ. 8b-9) καθώς και σε ένα ομοφωνικό πέραςμα (μ. 10-11a), προτού επαναβεβαιωθεί η κύρια συνθετική πρόθεση στην πτωτική ολοκλήρωση της *εκθέσεως* και στον απόηχο της (μ. 11b-13).<sup>37</sup> Η *επανεκθεση* διαφέρει σε μικρό βαθμό από την *έκθεση*: η κύρια τροποποίηση αφορά στις μιμήσεις του εναρκτήριου μοτίβου μεταξύ των δύο βιολιών που έχουν ως αποτέλεσμα την αντιστοιχίση του πρώτου μέτρου με τα μ. 29 και 30.<sup>38</sup> Πέραν όμως αυτής της διεύρυνσης στην έναρξη του κυρίου θέματος, τα μ. 31-35 επαναλαμβάνουν κατά γράμμα το περιεχόμενο των μ. 2-6 και στην συνέχεια το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται σε τονική μεταφορά στα μ. 36-42 χωρίς περαιτέρω ουσιώδεις αλλαγές. Η *επεξεργασία*, τώρα, ανοίγει στην Σολ-μείζονα με την πρώτη φράση της *εκθέσεως*, ελαφρώς τροποποιημένη, και τον αντίλαλό της (μ. 14-15). Στην αμέσως επόμενη φράση όμως (μ. 16-19) τίθεται στο επίκεντρο αφ’ ενός η τονικότητα της υποδεσπόζουσας (Φα-μείζονα) και αφ’ ετέρου ένας συνδυασμός ρυθμικών μοτίβων του κυρίου (τρίηχα δεκάτων-έκτων) και του πλαγίου θέματος (τέσσερα τριακοστά-δεύτερα που καταλήγουν σε όγδοο), ενόσω μάλιστα το στοιχείο της ηχούς εκτοπίζεται σε μεγάλο βαθμό από την αντιφωνική αντιπαράθεση του πρώτου βιολιού προς τα τρία άλλα έγχορδα.<sup>39</sup> Ακολουθεί ένα τρίμετρο (μ. 20-22) στην σολ-ελάσσονα με υλικό του πλαγίου θέματος, μια αλυσιδοποίηση του ιδίου στην Φα-μείζονα (μ. 23-25), καθώς και μια τρίμετρη περίοδος επαναφοράς προς την αρχική τονικότητα (μ. 26-28), η τελική μισή πτώση της οποίας αφήνει για μια ακόμη φορά τον απόηχο της, ακριβώς πριν την έναρξη της *επανεκθέσεως*.

Η διμερής μορφή σονάτας βρίσκει πιο περιορισμένη εφαρμογή στο πλαίσιο των πρώιμων έργων μουσικής δωματίου του Haydn.<sup>40</sup> Μια τέτοια περίπτωση μικρών διαστάσεων συναντάμε στο Adagio σε ντο-ελάσσονα του *τρίο εγχόρδων (divertimento) σε Ντο-μείζονα*

<sup>36</sup> Πρβλ. σχετικά, Landon, *The Early Years...*, ό.π., σ. 255, καθώς και Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 14.

<sup>37</sup> Πρβλ. Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 14.

<sup>38</sup> Ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 14) υπερβάλλει όταν υποστηρίζει ότι τα δύο βιολιά αναπτύσσουν στο σημείο αυτό έναν αυστηρό κανόνα, έχει όμως απόλυτο δίκιο ως προς το ότι η αίσθηση της ενάρξεως της *επανεκθέσεως* εδραιώνεται μόνο όταν τα χαμηλότερα έγχορδα επανακτήσουν την αρχική βηματική τους συνοδεία στο μ. 31· διαφορετικώς διατυπωμένο, ο Haydn δημιουργεί στα μ. 29-30 ένα δομικώς “αιωρούμενο” σημείο, θέτοντας στον ακροατή έναν προβληματισμό ως προς το κατά πόσον εδώ έχει όντως ξεκινήσει η *επανεκθεση* ή συνεχίζεται ακόμη η *επεξεργασία*.

<sup>39</sup> Πρβλ. Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 14.

<sup>40</sup> Παρ’ όλα αυτά, η εφαρμογή της σε μέρη αρχής χρονικής αγωγής είναι οπωσδήποτε περισσότερο συνήθης απ’ ό,τι σε γρήγορα μέρη· πρβλ. σχετικά: Rey Morgan Longyear, “Binary Variants of Early Classic Sonata Form”, *Journal of Music Theory* 13/2, 1969, σ. 183· Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 131· David Young, “Haydn’s String Quartets: The Slow Movements”, *Haydn Society Journal* 19, 1999, σ. 20 (με αφορμή τα *κουαρτέττα* opus 1 και opus 2).

Hob. V: C4. Οι δύο αλληλεπικαλυπτόμενες φράσεις του κυρίου θέματος μοιράζονται στα δύο βιολιά και καταλήγουν σε τέλεια (μ. 2b) και μισή πτώση (μ. 4a), ενώ στην πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* διακρίνονται δύο αρκετά σύντομες ιδέες (μ. 4b-7a και 7b-9), με σαφείς πτώσεις στην σχετική Μι-ύφεση-μείζονα. Μετά την διπλή διαστολή, το κύριο θέμα εισάγεται από το πρώτο βιολί στην σχετική, αλλά διευρύνεται πτωτικά οδηγώντας στην φα-ελάσσονα (μ. 10-11), όπου αμέσως μετά παρατίθεται αποσπασματικά και από το δεύτερο βιολί (μ. 12). Η μετατροπική αλυσίδα των μ. 13-14 διαθέτει αυτόνομο μοτιβικό υλικό που οδηγεί σε μια καλά αρθρωμένη μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα στο μ. 15. Η πρώτη πλάγια ιδέα επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα με σημαντικές αλλαγές: το υλικό των μ. 4b-5 περιορίζεται στο μ. 16, ενώ η σολιστική μελωδική ανάπτυξη του μ. 6 παραχωρεί την θέση της στο μοναδικό σε ολόκληρο το κομμάτι πέρασμα με παράλληλη μελωδική κίνηση του δευτέρου βιολιού και του μπάσσου! Μετά δε την ελαφρώς αναδιατυπωμένη πτωτική χειρονομία του μ. 18a (πρβλ. μ. 7a), η δεύτερη – καταληκτική – ιδέα έρχεται να ολοκληρώσει την μικρή αυτή σύνθεση (μ. 18b-20) με μικρές βέβαια μελωδικές τροποποιήσεις, αλλά και με διπλή κατάληξη στην μείζονα συγχορδία της τονικής. Επομένως, στην διμερή αυτή σονάτα παρατηρείται μια σαφής τάση διαφοροποίησης των περιεχομένων της δεύτερης ενότητας σε σχέση με το πρότυπο της πρώτης (*εκθέσεως*), που πολύ δύσκολα θα μπορούσε να αποδοθεί αποκλειστικά και μόνον στην μετάπτωση από τον μείζονα στον ελάσσονα τρόπο.

Μια άλλη περίπτωση μακροδομικής διμέρειας με αισθητά διαφορετικά χαρακτηριστικά βρίσκουμε στο Adagio σε Σολ-μείζονα του *κουαρτέτου εγχόρδων σε Ντο-μείζονα* opus 1 αρ. 6 / Hob. III: 6. Εδώ, το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται ως κλειστή δεκάμετρη περίοδος (4 + 6 μέτρων), που ακολουθείται από μετάβαση με πτώση στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 10b-15a) καθώς και από μια πλάγια ομάδα στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 15b-19a, 19b-22a, 22b-26). Στην δεύτερη τώρα ενότητα, η πρώτη φράση του κυρίου θέματος παρουσιάζεται – λιγότερο ή περισσότερο παρηλλαγμένη – δύο φορές, πρώτα στην δευτερεύουσα τονικότητα της Ρε-μείζονος (μ. 27-30) και κατόπιν στην αρχική Σολ-μείζονα (μ. 31-34),<sup>41</sup> ενώ η αποσπασματοποίηση και αλυσιδοποίηση των δύο τελευταίων (πρωτικών) μέτρων της οδηγεί στην Ντο-μείζονα (μ. 35-36), απ' όπου ένα μετατροπικό τμήμα, βασισμένο σε μοτίβα τόσο του κυρίου θέματος όσο και της μετάβασης, αφού διέλθει από ελάσσονες φωτοσκιάσεις, καταλήγει τελικά σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (μ. 37-44a).<sup>42</sup> Στην συνέχεια παρατηρείται μια ενδιαφέρουσα διεύρυνση του μεταβατικού τμήματος κατά την επαναφορά του στην Σολ-μείζονα: τα μ. 10b-15a αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 46b-51a, παρουσιάζονται όμως ως μια φυσιολογική εξέλιξη του επιπρόσθετου διμέτρου 44b-46a, μέσω του οποίου το μεταβατικό αυτό τμήμα προσλαμβάνει πολύ πιο θεματική υπόσταση και προάγεται τρόπον τινά σε αυτόνομη επανεκτιθέμενη θεματική ιδέα.<sup>43</sup> Από εκεί και ύστερα δεν υφίστανται άλλες εκπλήξεις, αφού ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα στα μ. 51b-62, με επουσιώδεις μεταβολές. Άρα, ως ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου αργού μέρους θα μπορούσαμε να εκλάβουμε την αλλαγή του λειτουργικού ρόλου ενός ολόκληρου δομικού τμήματος, από μεταβατικό στοιχείο στην *έκθεση* σε ανεξάρτητη θεματική οντότητα στην δεύτερη ενότητα, που μάλιστα εκχωρεί την προηγούμενη λειτουργία της σε ένα επιπρόσθετο δομικό μέλος (μ. 37-44a).

<sup>41</sup> Σε αυτήν την “άμεση επαναφορά” του κυρίου θέματος λίγο μετά την έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας δίνει ιδιαίτερη έμφαση ο Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 128 και 131.

<sup>42</sup> Δεν συμφωνώ με την άποψη του Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 131), ότι τα μ. 37-46 βασίζονται μόνο στο υλικό της μετάβασης της *εκθέσεως*, ούτε επιπλέον με την προτεινόμενη ένωση των μ. 45-46 με το προηγούμενο (σχεδόν) οκτάμετρο τμήμα, που παραγνωρίζει την δομική σημασία του πτωτικού σχηματισμού των μ. 42b-44a.

<sup>43</sup> Πρβλ. την απλούστερη διαπίστωση του Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 129 και 131), σχετικά με την επαναφορά της αρχικής τονικότητας με το υλικό της μετάβασης της *εκθέσεως* από το μ. 46b και εξής – η οποία βεβαίως θα πρέπει οπωσδήποτε να μετατοπισθεί κατά ένα δίμετρο προς τα πίσω.

Το ίδιο περίπου συμβαίνει και στο Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 1 αρ. 1 / Hob. III: 1, ένα μέρος που ούτως ή άλλως ξεχωρίζει ανάμεσα στα υπόλοιπα του opus 1 του Haydn και χάρη στην πλαισίωσή του από εισαγωγικό (μ. 1-4) και καταληκτικό τμήμα (μ. 37-42) με τελείως διαφορετικό χαρακτήρα και περιεχόμενο από την καθ' εαυτή διμερή μορφή σονάτας (μ. 5-36).<sup>44</sup> Αν περιορισθούμε σε αυτήν, θα διαπιστώσουμε ότι χωρίζεται σε δύο ενότητες χωρίς σημεία επαναλήψεων, αλλά με μία σαφή παύση-τομή της κύριας μελωδικής φωνής στο μ. 18.<sup>45</sup> Η *έκθεση* περιλαμβάνει ένα τρίμετρο κύριο θέμα (μ. 5-7) στην Μι-ύφεση-μείζονα, μια δίμετρη μετάβαση (μ. 8-9) καθώς και μια σημαντικά εκτενέστερη πλάγια θεματική ομάδα στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 10-14a, 14b-16a και 16b-18). Στην ίδια τονικότητα παρατίθεται κατόπιν και το πρώτο μόνο μέτρο του κυρίου θέματος (μ. 19),<sup>46</sup> το οποίο βέβαια ανοίγει στην προκειμένη περίπτωση μία τετράμετρη φράση (μ. 19-22) που καταλήγει στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (Λα-ύφεση-μείζονα). Ακολουθεί ένα δίμετρο (μ. 23-24) με υλικό που επίσης ανάγεται στο κύριο θέμα της *εκθέσεως* και πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Ο Webster θεωρεί ότι αυτό αντιστοιχεί στην δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (μ. 6-7) και ότι εδώ ακριβώς επανεισάγεται – έστω και κατά τρόπον δυσδιάκριτο – η αρχική τονικότητα, γεγονός που θα μπορούσε ίσως να σηματοδοτήσει την έναρξη της *επανεκθέσεως* μιας τριμερούς σονάτας χωρίς την αρχική ιδέα του κυρίου θέματος.<sup>47</sup> Δεν έχει όμως δίκιο: τα μ. 23-24, δίχως να αντιστοιχούν άμεσα στις μελωδικές φράσεις του κυρίου θέματος, προετοιμάζουν στην πραγματικότητα αυτήν την τονική επαναφορά, η οποία λαμβάνει τελικά χώραν αμέσως μετά, στα μ. 25-28, όπου η δίμετρη μετάβαση της *εκθέσεως* (μ. 8-9) αναδομείται σε μια πιο ολοκληρωμένη αφ' εαυτής θεματική ιδέα, χάρη και στην παρηλλαγμένη επαναφορά του προηγούμενου πτωτικού διμέτρου (πρβλ. μ. 27-28 με 23-24).<sup>48</sup> Έτσι, η ελάχιστα

<sup>44</sup> Πολλοί μελετητές αντιμετωπίζουν το μέρος αυτό ως μια ενόργανη άρια ή κοντσέρτο με εισαγωγή και επίλογο: βλ. Barrett-Ayres, *ό.π.*, σ. 13· Landon, *The Early Years...*, *ό.π.*, σ. 255· Wulf Konold, *Das Streichquartett. Von den Anfängen bis Franz Schubert*, Heinrichshofen's Verlag (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 71), Wilhelmshaven 1980, σ. 26· Drabkin, *A Reader's Guide...*, *ό.π.*, σ. 21· Krummacher, *Das Streichquartett...*, *ό.π.*, σ. 26. Ο Floyd K. Grave μάλιστα, στο άρθρο του "Concerto Style in Haydn's String Quartets", *The Journal of Musicology* 18/1, 2001, σ. 78, δεν διστάζει να αποκαλέσει τα δύο εξωτερικά τμήματα "ritornelli", θέλοντας ακριβώς να τονίσει με ιδιαίτερη έμφαση τον χαρακτήρα κοντσέρτου αυτού του αργού μέρους. Εκτιμώ παρ' όλα αυτά ότι εδώ αντιμετωπίζουμε περισσότερο μιαν επίφαση κοντσέρτου παρά μια πραγματική μορφή σονάτας κοντσέρτου και ότι εν τέλει η ιδέα μιας οργανικής μεταφοράς του φωνητικού είδους της άριας εξηγεί πολύ καλύτερα από την παραπομπή στο είδος του κοντσέρτου τόσο την απουσία οιοδήποτε ενδιάμεσου ritornello (ή έστω κάποιας "ορχηστρικής" παρεμβολής) όσο και τον μονοδιάστατα συνοδευτικό ρόλο των ρυθμικώς ισοπεδωμένων φωνών του δεύτερου βιολιού, της βιόλας και του τσέλλου. Τα μ. 1-3 επαναλαμβάνονται αυτούσια στα μ. 37-39, αλλά η τέλεια πτώση του μ. 4 προεκτείνεται στο τρίμετρο 40-42, προκειμένου – σύμφωνα με τον Krummacher (*Das Streichquartett...*, *ό.π.*) – η αντιστικτική ύφανση του εισαγωγικού τμήματος να ενσωματωθεί τελικά στην ομοφωνική τεχνοτροπία που κυριαρχεί σε όλην την υπόλοιπη έκταση του μέρους. Υπό την έννοια αυτή, βέβαια, το τελικό εξάμετρο προσλαμβάνει ιδιαίτερη σημασία καθώς αίρει την υφολογική αντίθεση που επικρατεί συνολικά: αναρωτιέμαι όμως μήπως τέτοιου είδους επισημάνσεις αγγίζουν εν τέλει τα όρια της υπερβολής, στον βαθμό που αφ' ενός μεν η πτωτική προέκταση στο τέλος του κομματιού (μ. 40-42) δεν διαθέτει την ίδια ύφανση με το πρότυπο μελωδίας και απλής συνοδείας των μ. 5-36 και αφ' ετέρου τα "αντιστικτικά" τμήματα είναι εξαιρετικά σύντομα σε σχέση με ό,τι περιβάλλουν για να θεωρήσει κανείς πως πράγματι αντιπροσωπεύουν εδώ έναν υφολογικό "αντίποδα" και ότι δημιουργούν ένα "πρόβλημα" που χρήζει οπωσδήποτε κάποιας τελικής επιλύσεως.

<sup>45</sup> Πρβλ. Krummacher (*Das Streichquartett...*, *ό.π.*, σ. 26) καθώς και Grave (*ό.π.*, σ. 78).

<sup>46</sup> Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form...", *ό.π.*, σ. 131) κάνει λόγο για εμφάνιση της πρώτης μόνο φράσεως του κυρίου θέματος στο μ. 19· πρβλ. επίσης Krummacher, *Das Streichquartett...*, *ό.π.*, σ. 26.

<sup>47</sup> Webster, "Binary Variants of Sonata Form...", *ό.π.*, σ. 129 και 131. Ο ίδιος πάντως καταλήγει παρακάτω στο συμπέρασμα ότι η διμερής έποψη της μορφής υπερισχύει τελικά χάρη στο γεγονός ότι η τονική "επανεκθεση" δεν προετοιμάζεται ικανοποιητικά, με αποτέλεσμα η δομική οργάνωση της δεύτερης ενότητας να καθίσταται ιδιαιτέρως "ρευστή" (*ό.π.*, σ. 133).

<sup>48</sup> Για την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας στο μ. 25, βλ. και Krummacher, *Das Streichquartett...*, *ό.π.*, σ. 26. Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form...", *ό.π.*, σ. 131) αντιστοιχεί μεν τα μ. 25-26 με τα μ. 8-9, αλλά αντιλαμβάνεται τα μ. 27-28 ως επαναφορά των μ. 6-7 μάλλον παρά των μ. 23-24. Εντούτοις, το μοτίβο



τροποποιημένη επανέκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 29-36 (η πτωτική ολοκλήρωσή της επικαλύπτεται στο μ. 37 από την έναρξη του επιλογικού τμήματος) προεκτείνει και επικυρώνει την Μι-ύφεση-μείζονα, η επαναφορά της οποίας εντούτοις έχει ουσιαστικά ανατεθεί στο πάλοι ποτέ μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως*.

Τα αργά μέρη των κοντσέρτων αυτής της περιόδου ακολουθούν αμφότερα την διμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου, αν και παρουσιάζουν σημαντικές διαφοροποιήσεις μεταξύ τους.<sup>49</sup> Στο Largo σε Φα-μείζονα του *κοντσέρτου για όργανο σε Ντο-μείζονα* Hob. XVIII: 1, εντυπωσιάζει κατ' αρχάς το μέγεθος των ritornelli σε σχέση με τις σολιστικές ενότητες: το εναρκτήριο ritornello εκτείνεται σε 10 μέτρα, το ενδιάμεσο σε 4 και το καταληκτικό σε 9 μέτρα, όταν οι σολιστικές ενότητες καλύπτουν μόλις 10 και 11 μέτρα αντιστοίχως! Το εκτενές εναρκτήριο ritornello διαθέτει ασφαλώς πλούσιο θεματικό υλικό: ο Odenkirchen διακρίνει πέντε αυτόνομα μοτιβικά συμπλέγματα (θεματικές ιδέες), τα α (μ. 1-3), β (μ. 4-5), γ (μ. 6), δ (μ. 6b-9a) και ε (μ. 9b-10),<sup>50</sup> τα οποία ουδέποτε απομακρύνονται από το περιβάλλον της αρχικής τονικότητας και διαθέτουν συγκεκριμένες λειτουργίες στο πλαίσιο της μακροδομικής οργάνωσης, όπως θα καταδειχθεί στην συνέχεια. Η σολιστική *έκθεση* ανοίγει με ένα μελωδικό ανάπτυγμα της πρώτης ιδέας του ritornello στα μ. 11-13, η οποία έτσι επιβεβαιώνει τον ρόλο της ως κύριο θέμα. Ακολουθεί ένα τμήμα δυόμισυ μέτρων (από την άρση του μ. 13 ως την θέση του μ. 16) με νέο μελωδικό υλικό που καταλήγει σε μισή πτώση, λειτουργώντας συνεπώς ως μετάβαση προς την δευτερεύουσα τονικότητα. Η ακόλουθη πλάγια θεματική ομάδα στην Ντο-μείζονα επενδύεται επίσης με νέο υλικό στα μ. 16-18, ενώ τα μ. 19-20 εκκινούν μεν από μια αναφορά στην μοτιβική ιδέα ε του εναρκτήριου ritornello, αλλά κατόπιν εξελίσσονται σε έναν πολύ δεξιοτεχνικό πτωτικό σχηματισμό.<sup>51</sup> Ως κατακλείδα της *εκθέσεως* παρουσιάζεται στην συνέχεια το ενδιάμεσο ritornello (μ. 21-24), το οποίο βασίζεται στο υλικό των μ. 6-10 του εναρκτήριου ritornello, φωτίζοντας έτσι τον καταληκτικό ρόλο των θεματικών αυτών ιδεών. Ο Haydn ωστόσο δεν αρκείται σε μια απλή μεταφορά στην δεσπόζουσα του δεδομένου υλικού (πράγμα που ισχύει μόνο για τα μ. 23b-24 που είναι αντίστοιχα των μ. 9b-10), αλλά συγκροτεί νέα μελωδικά συμφραζόμενα από μια ευφάνταστη αναδιάταξη του υλικού των μ. 7-9a στα μ. 21-23a.<sup>52</sup>

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με το κύριο θέμα στην Ντο-μείζονα (μ. 25-27), παρηλλαγμένο μόνο στο πτωτικό τρίτο μέτρο του. Ακολουθεί ένα πεντάμετρο τμήμα με ανάπτυξη σολιστικών φιγούρων και μετατροπική πορεία που από την Ντο-μείζονα οδηγεί μέσω νύξεων της σχετικής ρε-ελάσσονος και της υποδεσπόζουσας Σι-ύφεση-μείζονος σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 32. Στην άρση του ιδίου μέτρου επανεμφανίζεται έπειτα το θεματικό περιεχόμενο της μεταβάσεως της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 33-34 με 14-15) με

---

του μ. 27 παραπέμπει εμφανώς στην έναρξη του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 5 ή 19), γεγονός που εν προκειμένω υποδεικνύει έναν ελεύθερο χειρισμό μοτιβικών στοιχείων της *εκθέσεως* παρά ταύτιση με συγκεκριμένα σημεία της.

<sup>49</sup> Πρβλ. Andreas Odenkirchen, *Die Konzerte Joseph Haydns: Untersuchungen zur Gattungstransformation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Peter Lang (Europäische Hochschulschriften / Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 106), Frankfurt am Main 1993, σ. 136-137, ο οποίος όμως προβαίνει σε μια υπερβολική διάκριση ανάμεσα σε “διμερή” και “ατελή τριμερή” (δηλαδή με τμηματική *επανάθεση*) δομικό τύπο.

<sup>50</sup> Βλ. Odenkirchen, *ό.π.*, σ. 47, με την διαφορά όμως ότι εκεί τα τμήματα δ και ε αντιμετωπίζονται κατά τρόπον απλουστευτικό ως δίμετρα.

<sup>51</sup> Η θεώρηση του Odenkirchen (*ό.π.*, σ. 47) για την πρώτη αυτή σολιστική ενότητα είναι προβληματική ως προς την αρμονική της διάσταση, στον βαθμό που στα μ. 16-20 δεν υφίσταται καμμία μετατροπική διαδικασία από την Φα- προς την Ντο-μείζονα. Επιπλέον, ο Odenkirchen αντιμετωπίζει το κύριο θέμα ως ένα Α, το μεταβατικό υλικό ως ένα Β και τα θεματικά περιεχόμενα των μ. 16-20 ως ένα στοιχείο Χ, για λόγους που θα φανούν παρακάτω, πλην όμως με αυτόν τον τρόπο αναβαθμίζει υπέρμετρα – και εν πολλοίς αδικαιολόγητα – το θεματικό υλικό της μετάβασης σε σχέση με εκείνο της πλάγιας ομάδος.

<sup>52</sup> Πρβλ. Odenkirchen, *ό.π.*, σ. 47, ο οποίος κάνει λόγο για επαναφορά των στοιχείων δ’ (στην θέση του απλού “δ”) και ε του εναρκτήριου ritornello.

πτωτική προέκταση στο μ. 35, προκειμένου αυτήν την φορά να ολοκληρωθεί στην Φα-μείζονα.<sup>53</sup> Δεδομένου όμως του ότι σε αυτό το σημείο φθάνει στο τέλος της και η σολιστική δεύτερη ενότητα, δίχως να επανεκτεθούν τα θεματικά περιεχόμενα των μ. 16-20 της *εκθέσεως*, φαίνεται ότι η πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* υποκαθίσταται εδώ πλήρως από την θεματική ιδέα της μεταβάσεως. Είναι βέβαιο ότι η πρακτική αυτή αποδυναμώνει την επενέργεια της θεματικής “επανεκθέσεως” στο πλαίσιο της δεύτερης μακροδομικής ενότητας,<sup>54</sup> πιθανότατα δε και της αρμονικής επικύρωσης της αρχικής τονικότητας, ίσως όμως αυτό να εξηγεί εν τέλει και την αναλογικά τεράστια έκταση του καταληκτικού *ritornello*, που ιδίως στην έναρξή του φαίνεται να επωμίζεται μέρος των λειτουργιών της σολιστικής ενότητας, καθώς εδώ επανεμφανίζεται το “παροπλισμένο” υλικό των μ. 4-5 και 6 του εναρκτήριου *ritornello* στα μ. 36-37 και 38 (το στοιχείο γ εμφανίζεται παρηλλαγμένο εξαιτίας της σύμπραξης του σολίστα με την ορχήστρα), λειτουργώντας περίπου σαν μια ορχηστρική προέκταση της πλάγιας θεματικής ομάδος της δεύτερης σολιστικής ενότητας. Υπό την έννοια αυτή βεβαίως, οι θεματικές ιδέες β και γ του εναρκτήριου *ritornello* αναδεικνύονται εκ των υστέρων σε συστατικά μιας ορχηστρικής πλάγιας ομάδος που αναπληρώνει εν μέρει στο σημείο αυτό την απουσία επαναφοράς της πλάγιας θεματικής ομάδος της σολιστικής *εκθέσεως*. Μόνο το μ. 39, με μια ανάπλαση του υλικού του μ. 7, συνιστά την – αναμενόμενη μετά το τέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας – προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας που υποδεικνύεται στο μ. 40a, ενώ κατόπιν αυτής το καταληκτικό *ritornello* ολοκληρώνεται με την αυτούσια επαναφορά των καταληκτικών ιδεών του αρχικού (πρβλ. μ. 40b-44 με 6b-10).<sup>55</sup>

Πιο συμβατή με τις θεωρητικές προδιαγραφές της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου αποδεικνύεται τουναντίον η δομική οργάνωση του *Adagio molto* σε Σολ-μείζονα του *κοντσέρτου για όργανο σε Ρε-μείζονα* Hob. XVIII: 2. Το εναρκτήριο *ritornello* είναι μικρής σχετικά εκτάσεως και συνίσταται σε τρεις τετράμετρες φράσεις: η πρώτη παρουσιάζει το κύριο θέμα και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στο μ. 4, η δεύτερη αποτελεί μια παραλλαγή της προηγούμενης στην ομόνημη ελάσσονα που καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 8, ενώ η τρίτη φράση επανέρχεται στον μείζονα τρόπο για να εκθέσει νέο μοτιβικό υλικό· η τελική της πτώση στο μ. 12 στην δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος αφήνει το *ritornello* αρμονικώς ανοικτό, όσο και αν η παύση-τομή ανάμεσα σε αυτό και στην ακόλουθη σολιστική ενότητα αποσαφηνίζει πλήρως τα μεταξύ τους όρια. Η φραστική δομή της *εκθέσεως*, αντιθέτως, δημιουργεί ορισμένες αμφιβολίες ως προς τον λειτουργικό ρόλο ορισμένων τμημάτων της. Στα μ. 13-16 βέβαια, το κύριο θέμα του *ritornello* παρουσιάζεται παρηλλαγμένο από το σολιστικό όργανο και ολοκληρώνεται επίσης στην Σολ-μείζονα με τέλεια πτώση. Η δεύτερη όμως φράση, στα μ. 17-20, συνιστά μια ελεύθερη εξέλιξη του κυρίου θέματος που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, όπως και τα μ. 21-24a που εισάγουν νέο μελωδικό υλικό, ενώ στα μ. 24b-30 δημιουργείται μια πλατιά πτωτική χειρονομία, πλούσια σε δεξιοτεχνικές μελωδικές φιγούρες, στο περιβάλλον της Ρε-μείζονος. Το πρόβλημα λοιπόν που τίθεται εδώ αφορά στο ποιές από τις παραπάνω φράσεις συνιστούν ένα μεταβατικό τμήμα και ποιές ανήκουν σε μια πλάγια θεματική ομάδα από κοινού με τα μ. 31-

<sup>53</sup> Η ανάλυση της δεύτερης σολιστικής ενότητας εκ μέρους του Odenkirchen (ό.π., σ. 47) είναι ιδιαίτερος προβληματική: το κύριο θέμα (Α) εντοπίζεται μόνο στο πρώτο δίμετρο, ενώ η πτώση του θεωρείται ότι ανήκει στο θεματικώς μη αντίστοιχο προς την *έκθεση* εξάμετρο μετατροπικό τμήμα Ψ· επιπλέον, το στοιχείο Β (της μετάβασης) φέρεται και αυτό να εκτείνεται σε δύο μόνο μέτρα, με αποτέλεσμα το μ. 35 να αποβάλλεται ως “παρείσακτο” τόσο από την δεύτερη σολιστική ενότητα (η οποία θεωρείται δεκάμετρη, άρα καλύπτει τα μ. 25-34) όσο και από το τελικό *ritornello* (που συνίσταται σε 9 μέτρα, δηλαδή στα μ. 36-44).

<sup>54</sup> Odenkirchen, ό.π., σ. 47.

<sup>55</sup> Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 47 και 48) διαπιστώνει μεν την επανεμφάνιση των μοτιβικών στοιχείων β, δ και ε του εναρκτήριου *ritornello*, αλλά αδυνατεί να ταυτίσει το μ. 38 με το μ. 6 και τελείως αμήχανα αντιμετωπίζει τα μ. 38-41 ως ένα θεματικώς απροσδιόριστο τμήμα “x”, που με την συμμετοχή και του σολίστα προετοιμάζει και υποδεικνύει την θέση της αυτοσχεδιαζόμενης καντέντσας.

38, στα οποία η Ρε-μείζονα εμφανίζεται πλέον παγιωμένη και μάλιστα αναπτύσσονται φιγούρες επί τη βάσει του υλικού των μ. 9-10 του εναρκτήριου *ritornello* (βλ. μ. 32-33). Η θεώρηση των μ. 17-20 ως μετάβασης και των μ. 21-38 ως πλάγιας θεματικής ομάδος φαίνεται τελικά εξίσου πιθανή με έναν διαχωρισμό ανάμεσα στα μ. 17-24a και 24b-38, γι' αυτό και τυχόν οριστική απόφαση υπέρ της μιας ή της άλλης εκδοχής θα είχε μικρή μόνο σημασία, στον βαθμό που έτσι θα παραγνώριζε κανείς την αξία της παρούσας δομικής αμφισημίας ως βασικού χαρακτηριστικού της οργάνωσης της σολιστικής αυτής *εκθέσεως*.

Το ενδιάμεσο *ritornello* (μ. 39-48) διαθέτει διττό ρόλο, ολοκλήρωσης της *εκθέσεως* αφ' ενός και προετοιμασίας της δεύτερης ενότητας αφ' ετέρου. Το πρώτο τετράμετρο συνιστά πράγματι μια κατακλείδα της πρώτης ενότητας στην Ρε-μείζονα, βασισμένη στο αρχικό μοτίβο (μ. 39-40) καθώς και στην τελική πτώση του εναρκτήριου *ritornello* (πρβλ. μ. 42 με 12). Η εξάμετρη δεύτερη φράση, τουναντίον, αναπτύσσει εκ νέου το αρχικό μοτίβο στην σχετική μι-ελάσσονα, όπου και καταλήγει με μια τέλεια πτώση στο μ. 48. Από εκεί και ύστερα, το υλικό του κυρίου θέματος αναπτύσσεται και παραλλάσσεται σε μια σειρά ασύμμετρων σολιστικών φράσεων στην μι-ελάσσονα (μ. 49-51), στην Σολ-μείζονα (μ. 52-56) και στην Ντο-μείζονα (μ. 57-60). Παρακάτω, στα μ. 61-68, δημιουργείται μια οκτάμετρη περίοδος επαναφοράς στην Σολ-μείζονα, η δεσπίζουσα της οποίας εξακολουθεί πάντως να διατηρείται στο προσκήνιο και κατά την διάρκεια του ακόλουθου εξαμέτρου (μ. 69-74), προτού επανεμφανισθούν μοτιβικά στοιχεία της *εκθέσεως* στα μ. 75 κ.εξ.<sup>56</sup> Κάπου εδώ ξεκινά πλέον η θεματική και τονική επανέκθεση των μ. 21 κ.εξ. της *εκθέσεως*, αν και η πρώτη φράση (μ. 21-24a) διευρύνεται εσωτερικά με μια τρίμετρη αλυσίδα με νέο υλικό στα μ. 77-79, με αποτέλεσμα μόνο οι φράσεις των μ. 24b-30 και 31-38 να μεταφέρονται σχεδόν αυτούσιες στην Σολ-μείζονα στα μ. 81b-87 και 88-95, αντιστοίχως.<sup>57</sup> Ακολουθεί το καταληκτικό *ritornello* στα μ. 96 κ.εξ., με μια τετράμετρη προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας επί τη βάσει του αρχικού μοτίβου του κυρίου θέματος στα μπάσσα. Μετά την καντέντσα, στα μ. 100-105 παρουσιάζεται μια ορχηστρική εκδοχή των μ. 31 κ.εξ. (πρβλ. μ. 100-102 με 31-33), που εξελίσσεται βέβαια διαφορετικά και επικυρώνεται πτωτικά με ένα επιπρόσθετο τετράμετρο (μ. 106-109) σταδιακής εξάλειψης κάθε θεματικού στοιχείου αλλά και της ρυθμικής κίνησης. Έχει λοιπόν ενδιαφέρον να διαπιστώσει κανείς ότι το περιορισμένο μοτιβικό απόθεμα του εναρκτήριου *ritornello* υποχρεώνει τα δύο επόμενα είτε να αναπτύξουν μέρος του αρχικού υλικού (όπως συμβαίνει στο ενδιάμεσο *ritornello* καθώς και στην προετοιμασία της καντέντσας του καταληκτικού) είτε ακόμη να βασισθούν σε θεματικά στοιχεία που προέρχονται άμεσα από τις σολιστικές ενότητες – και εμμέσως, μόνο, από το πρώτο *ritornello* – ή σε νέο υλικό (βλ. το καταληκτικό *ritornello* μετά την καντέντσα).<sup>58</sup>

Στα αργά μέρη των πρώιμων συμφωνιών του Haydn εντυπωσιάζει το γεγονός ότι η τριμερής δόμηση επισκιάζει την διμερή,<sup>59</sup> και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό ώστε η τελευταία να

<sup>56</sup> Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 47, ο οποίος βέβαια αντιμετωπίζει το πρώτο αυτό ήμισυ της δεύτερης ενότητας ως αναπτυξιακό “δεύτερο solo”, στο πλαίσιο της γενικότερης εκ μέρους του κατανόησης της διμερούς μορφής σονάτας ως παραγώγου της τριμερούς δια της απαλοιφής του κυρίου θέματος από την *επανεκθεση*, παραπέμποντας μάλιστα ευθέως στην θεωρία για την μορφή σονάτας του Rudolf von Tobel.

<sup>57</sup> Η ανάλυση του Odenkirchen (ό.π., σ. 47) δεν είναι ιδιαίτερα διαφωτιστική ως προς το ακριβές σημείο έναρξης του δευτέρου ημίσεως της δεύτερης μακροδομικής ενότητας: τα τρία παρεμβαλλόμενα επιπρόσθετα μέτρα είναι ασφαλώς τα μ. 77-79, πράγμα που υποδηλώνει την ενσωμάτωση των μ. 75 κ.εξ. στην τμηματική επανέκθεση αυτής της ενότητας, είναι όμως αδύνατον να κατανοήσει κανείς πού εντοπίζει ο Odenkirchen τα δύο ανασυντεθειμένα μέτρα που προτάσσονται όλων αυτών – απομονώνει άραγε κάποια από τα μ. 69-74;

<sup>58</sup> Οι σχετικές παρατηρήσεις του Odenkirchen (ό.π., σ. 47) είναι ελάχιστα πειστικές και μάλλον αβασάνιστες: κακώς δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στην σύντομη ορχηστρική παρεμβολή των μ. 69-70, αφού αυτή δεν συνιστά προφανώς αυτόνομο *tutti*: το δεύτερο (ενδιάμεσο) *ritornello* δεν προαναγγέλλει βεβαίως το υλικό της ακόλουθης σολιστικής ενότητας, αλλά αναπτύσσει – όπως και εκείνη – το κύριο θέμα του εναρκτήριου *ritornello*: και τέλος, το καταληκτικό *tutti* δεν χρησιμοποιεί μονάχα νέα μοτίβα, όπως διατείνεται ο Odenkirchen.

<sup>59</sup> Ο Howard Chandler Robbins Landon, στην “κλασική” μονογραφία του *The Symphonies of Joseph Haydn*, Universal Edition – Rockliff, London 1955, σ. 213, επισημείνει με έμφαση το ίδιο αυτό γεγονός, παρατηρώντας

ανιχνεύεται σε ένα μόλις δείγμα: στο Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 1. Ολόκληρη η *έκθεσή* του βασίζεται στον μετασχηματισμό του επικεφαλής ρυθμικού μοτίβου, ενός τριήχου δεκάτων-έκτων που ακολουθείται από ένα ή περισσότερα όγδοα, το οποίο παρουσιάζεται σε κάθε φράση: στην τετράμετρη έναρξη του κυρίου θέματος που φθάνει σε τέλεια πτώση στο μ. 4, στην εξάμετρη εξέλιξή του προς την μισή πτώση του μ. 10, στις δύο πρώτες ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ρε-μείζονα – οι οποίες, παρά την αισθητή υφολογική τους διαφοροποίηση, διαμορφώνουν μια ενιαία αρμονική ακολουθία που καταλήγει σε τέλεια πτώση – στα μ. 11-14 και 15-20, καθώς και στην καταληκτική οκτάμετρη πρόταση των μ. 21-28 (η οποία μάλιστα εισάγεται στον αντίθετο τρόπο, προτού επικυρώσει την δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας).<sup>60</sup>

Μετά την διπλή διαστολή, ο Haydn παραθέτει την πρώτη φράση του κυρίου θέματος στην Ρε-μείζονα (πρβλ. μ. 29-31 με 1-3), διευρύνοντάς την όμως σε έξι μέτρα χάρη στον εγκιβωτισμό του διμέτρου 32-33 πριν την τελική πτώση στο μ. 34 (= μ. 4).<sup>61</sup> Ακολουθεί ανάπτυξη του αρχικού μοτίβου (και δη του τριήχου δεκάτων-έκτων) σε τρεις φάσεις: α) υπό μορφήν διαλόγου των δύο ομάδων βιολιών επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας (μ. 35-37), β) με διαδοχικές μιμήσεις ενός ευρύτερου μελωδικού αναπτύγματος στο πλαίσιο μιας αρμονικής αλυσίδας που κινείται εντός της Σολ-μείζονος (μ. 38-44), και γ) ως “σολιστική” εξέφανση του μοτίβου στα πρώτα βιολιά που καταλήγει σε μισή πτώση πάντοτε στην αρχική τονικότητα (μ. 45-49).<sup>62</sup> Το – από δομικής επόψεως – κρισιμότερο σημείο του κομματιού έρχεται ωστόσο μετά την μισή αυτή πτώση, όταν στα μ. 50-56 εμφανίζεται στην ομώνυμη σολ-ελάσσονα μια ανακατασκευή της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος (μ. 5-10) και ακολουθείται από σύντομη ανάπτυξη του ρυθμικού μοτίβου των μ. 12-13 και νέα μισή πτώση στην Σολ-μείζονα στα μ. 57-60. Δεδομένου λοιπόν του ότι στα μ. 61-78 επανεκτίθεται χωρίς ουσιαστικές αλλαγές ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* στην Σολ-μείζονα,<sup>63</sup> τα μ. 50-60 επιδέχονται δύο ερμηνείες, από τις οποίες μάλιστα εξαρτάται και η διμερής ή τριμερής διάρθρωση της μακροδομής: αν δηλαδή θεωρήσει κανείς το συγκεκριμένο απόσπασμα ως επανέκθεση μέρους του κυρίου θέματος στην ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα, τότε ό,τι προηγείται γίνεται κατανοητό ως *επεξεργασία* και από το μ. 50 και έπειτα ξεκινά η *επανεκθεση*, έστω και χωρίς την πρώτη φράση του κυρίου θέματος και από τον ελάσσονα τρόπο.<sup>64</sup> αν όμως τα μ. 50-60 εκληφθούν ως ανάπτυξη των μοτιβικών-θεματικών

---

την σχεδόν καθολική διαμόρφωση μιας – πλήρους ή έστω “υπαινικτικής” – *επανεκθέσεως* στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο.

<sup>60</sup> Πρβλ. την πολύ καλή τοποθέτηση του Ethan Haimo, στην μελέτη του *Haydn's Symphonic Forms: Essays in Compositional Logic*, Clarendon Press, Oxford 1995, σ. 27 και 32. Ο Hermann Kretzschmar, αντιθέτως, στο ιστορικής σημασίας άρθρο του “Die Jugendsinfonien Joseph Haydns”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908* (fünftehnter Jahrgang), C. F. Peters, Leipzig 1909, σ. 74, υποστηρίζει ότι τα μ. 11-14 λειτουργούν ως μετάβαση προς το πλάγιο θέμα, εκλαμβάνοντας μάλιστα ως στοιχείο έκπληξης την εμφάνιση της συγχορδίας της διπλής δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης στο μ. 14 σε θέση τρίτης αναστροφής: εντούτοις, η συγχορδία αυτή εντάσσεται σε μια ευρύτερη αρμονική ακολουθία που, όπως θα δούμε παρακάτω, προς το τέλος του κομματιού επανεκτίθεται αυτούσια στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας, γεγονός που αποδυναμώνει την θεώρηση του Kretzschmar. Κατά την γνώμη μου, το μ. 14 συνιστά όντως μια αρμονική – καθώς και ρυθμική – έκπληξη, ένα απρόσμενο “πάγωμα” της μουσικής ροής, δίχως ωστόσο να αποτελεί και ένα σημείο τομής στον συνολικό αρμονικό σχεδιασμό της *εκθέσεως*, παρά μόνον ένα ξεχωριστό γεγονός εντός της πλάγιας θεματικής ομάδος που επιφέρει και μια δραματική αλλαγή ύφανσης.

<sup>61</sup> Στο ενδιαφέρον αυτό φαινόμενο αυτό επικεντρώνουν την προσοχή τους τόσο ο John Vinton (“The Development Section in early Viennese Symphonies: a Re-valuation”, *The Music Review* 24, 1963, σ. 19) όσο και ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 284-285).

<sup>62</sup> Όσον αφορά στην αρμονική στατικότητα του αναπτύξιακού αυτού τμήματος, βλ. Haimo, *Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 30.

<sup>63</sup> Βλ. ό.π., σ. 33-34.

<sup>64</sup> Αυτή περίπτωση είναι η άποψη του Rudolf von Tobel (*Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Paul Haupt, Bern – Leipzig 1935, σ. 175) για το συγκεκριμένο μέρος, την οποία αναπτύσσει περισσότερο λεπτομερώς και ο Haimo, *Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 26.

περιεχομένων των προαναφερόμενων τμημάτων της *εκθέσεως*, τότε δεν μπορεί παρά να γίνει λόγος για μόνο μία δεύτερη μακροδομική ενότητα, με αναπτυξιακό πρώτο ήμισυ (μ. 29-60) και επανεκθεσιακό δεύτερο (μ. 61-78).<sup>65</sup> Ο Haimo, στην διεξοδικότερη ανάλυση του συγκεκριμένου μέρους που έχει δημοσιευθεί έως τώρα, επιλέγει τελικά να μην τοποθετηθεί υπέρ της μιας ή της άλλης απόψεως, παραθέτοντας απλώς επιχειρήματα που αιτιολογούν τόσο την πρώτη όσο και την δεύτερη εκδοχή.<sup>66</sup> Η ουδετερότητα αυτή είναι όμως προβληματική: τα επιχειρήματα υπέρ της τριμέρειας επικεντρώνονται στην αιτιολόγηση της απουσίας της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος από την έναρξη της *επανεκθέσεως*, η οποία βέβαια συνιστά αυτονόητη *προϋπόθεση* για την δεύτερη ενότητα της διμερούς μορφής σονάτας: αντιθέτως, η απουσία τόσο της αναμενόμενης εναρκτήριας θεματικής ιδέας όσο και της προσδοκώμενης επαναφοράς της αρχικής τονικότητας στο μ. 50 δημιουργεί μείζον πρόβλημα για την τριμερή αντίληψη της μορφής σονάτας: διότι μπορεί κανείς να δεχθεί την έλλειψη του ενός ή του άλλου στοιχείου, όχι όμως και την ταυτόχρονη θεματική και αρμονική διάψευση της περίφημης “διπλής επαναφοράς”! Επομένως, στα μ. 50-56 συνεχίζεται ουσιαστικά η ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος (που έχει ήδη ξεκινήσει από το μ. 29), δημιουργώντας επιπλέον μια ψευδαίσθηση “επανεκθέσεως” εξαιτίας και της μισής πτώσεως που προηγήθηκε στο μ. 49. Καθώς όμως η πρώτη αυτή απόπειρα οριστικής επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας αποβαίνει τελικά άκαρπη, οργανώνεται στην συνέχεια και δεύτερη ανάλογη, στα μ. 57-60, που σε αντίθεση με την προηγούμενη βρίσκει τελικά την δικαίωσή της στην επανεμφάνιση της Σολ-μείζονος στο μ. 61. Για την τριμερή θεώρηση, τα μ. 57-60 συνιστούν αναμφίβολα έναν πλεονασμό: για την διμερή, τουναντίον, το ίδιο σημείο συγκροτεί μια αναγκαία μετάβαση-προετοιμασία της πλήρους επαναφοράς της πλάγιας θεματικής ομάδος στην αρχική τονικότητα. Κατά συνέπειαν, αδυνατώ να κατανοήσω την σκοπιμότητα αντιμετώπισης του αργού αυτού μέρους επί τη βάσει της τριμερούς μορφής σονάτας, έστω και ως εναλλακτικής επιλογής σε μια προφανή – κατ’ εμέ – περίπτωση μακροδομικής διμέρειας.

Ας εξετάσουμε τώρα τις γνήσιες τριμερείς μακροδομές, ξεκινώντας από σχετικώς απλές περιπτώσεις, όπως π.χ. από το Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 2. Παρά την ρυθμική και υφολογική ομοιογένεια καθώς και την έλλειψη σημείων επαναλήψεως και πτωτικών τομών,<sup>67</sup> η μακροδομική οργάνωση του μέρους αυτού είναι αρκετά σαφής. Η *έκθεση* αποτελείται από οκτάμετρο κύριο θέμα, μετάβαση βασισμένη στο ίδιο υλικό που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 9-17), καθώς και από μια πλάγια θεματική ομάδα που εισάγεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα (μ. 18-21) και αποκαθιστά την αναμενόμενη Ρε-μείζονα στην πορεία της (μ. 22-25 και 26-30). Η έναρξη της *επεξεργασίας*, επικαλυπτόμενη με το τέλος της *εκθέσεως*, αναιρεί αμέσως την δευτερεύουσα τονικότητα και

<sup>65</sup> Βλ. σχετικά: Haimo, *Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 26· πρβλ. επίσης Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 128.

<sup>66</sup> Βλ. Haimo, *Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 32. Σύμφωνα με την τριμερή θεώρηση της μακροδομής, η αποκοπή του κυρίου θέματος από την *επανεκθεση* θα μπορούσε να αποδοθεί στην σκοπιμότητα ελάττωσης του (υπερβολικού) αριθμού τόσο των τέλειων πτώσεων στην αρχική τονικότητα όσο και των παραθέσεων του αρχικού μοτίβου (ό.π., σ. 27) – το οποίο ούτως ή άλλως εμπεριέχεται και στην δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (ό.π., σ. 31) – καθώς και στην ιδιαίτερη έμφαση που έχει δοθεί στην περιοχή της αρχικής τονικότητας στο πλαίσιο της *επεξεργασίας* και η οποία είναι βεβαίως αποτρεπτική για μια μηχανιστική πραγμάτωση της *επανεκθέσεως* σύμφωνα με το πρότυπο της *εκθέσεως* (ό.π., σ. 30). Η διμερής μακροδομική έποψη, από την άλλη πλευρά, ενισχύεται από το γεγονός ότι στα μ. 50 κ.εξ. η ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα δεν ικανοποιεί την ανάγκη αρμονικής λύσεως στην αρχική τονικότητα – όπως αντιθέτως συμβαίνει λίγο παρακάτω, στο μ. 61 – δίνοντας έτσι περισσότερο την εντύπωση μιας “ψευδούς επανεκθέσεως” παρά του πραγματικού σημείου έναρξης μιας τρίτης μακροδομικής ενότητας και διαφεύγοντας παράλληλα τις προσδοκίες μιας σύμπτωσης της επαναφοράς του αρχικού μοτιβικού-θεματικού υλικού και της αρχικής τονικότητας (ό.π., σ. 31-32).

<sup>67</sup> Ο Kretzschmar (ό.π., σ. 76) αναφέρεται χαρακτηριστικά σε τεχνοτροπία κοντσέρτου που συνίσταται σε ένα μελωδικό “perpetuum mobile” δεκάτων-έκτων (σε ομοφωνία στις δύο ομάδες βιολιών) και την συνοδεία του (στα βαθύφωνα έγχορδα).

στρέφεται μέσω της Σολ-μείζονος στην υποδεσπόζουσα Ντο-μείζονα (μ. 30-34)· σε αυτήν παραμένει όμως για λίγο, προτού επιστρέψει ξανά στην αρχική τονικότητα για την πραγμάτωση μιας μισής πτώσεως στο μ. 41. Η υπόλοιπη *επεξεργασία* (μ. 42-53) περιστρέφεται γύρω από την ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα, γεγονός που προσδίδει ιδιαίτερη δομική σημασία στην αλλαγή τρόπου που πραγματοποιείται κατόπιν στην έναρξη της *επανεκθέσεως*. Σε θεματικό επίπεδο, ολόκληρη η ενότητα της *επεξεργασίας* αναπτύσσεται επί τη βάση μοτιβικών ιδεών της *εκθέσεως* που εξυφαίνονται κατά τρόπον ελεύθερο.<sup>68</sup> Η *επανεκθεση* διαφοροποιείται από την *έκθεση* μόνον ως προς την δραστική συρρίκνωση του μεταβατικού τμήματος: το κύριο θέμα και η πλάγια ομάδα (με επουσιώδεις τροποποιήσεις) επανεκτίθενται στην πληρότητά τους στην Σολ-μείζονα (μ. 54-61 και 66-78), ενόσω από την εννεάμετρη μετάβαση απομένουν τέσσερα μόνο μέτρα (μ. 62-65) που αντιστοιχούν στα μ. 12 (η ελάχιστη αλλαγή του πρώτου φθόγγου από ντο-δίεση σε ντο στο μ. 62 είναι αρκετή ώστε να αποτρέψει πλέον την παρέκκλιση από την κύρια τονικότητα) και 15-17 της *εκθέσεως*.

Η Σολ-μείζονα είναι η τονικότητα και του Andante της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 15. Στην κύρια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* διακρίνεται κατ' αρχάς μια τετράμετρη πρόταση που ακολουθείται από μία δίμετρη νέα ιδέα (μ. 5-6), την σχεδόν αυτούσια επανάληψή της (μ. 7-8) και μια τρίμετρη ανάπτυξή της (μ. 9-11) που καταλήγει σε μισή πτώση· ο Haydn καλύπτει μάλιστα τα κενά που αφήνει η μελωδική γραμμή στο τέλος κάθε φράσεως (στα μ. 6, 8 και 11) με μια χιουμοριστική χειρονομία: με την σολιστική παράθεση του αρχικού μοτίβου στα μπάσσα. Το ίδιο μοτίβο εμφανίζεται και στην αρχή της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ρε-μείζονα, ως το κύτταρο από το οποίο απορρέει μια σπασμωδική κατιούσα μελωδική πορεία (μ. 12-15) και κατόπιν ένα συνεχές ανιόν μελωδικό ανάπτυγμα που καταλήγει σε πτώση στα μ. 21-22 και ακολουθείται από δύο καταληκτικές ιδέες (μ. 22-24 και 25-27). Η *επεξεργασία* βασίζεται αποκλειστικά στο θεματικό υλικό της πλάγιας ομάδος της *εκθέσεως*: ο ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της Σολ-μείζονος των μ. 28-32 παραπέμπει στους μοτιβικούς σχηματισμούς των μ. 12-15, η αλυσίδα από την Σολ-μείζονα προς την μι-ελάσσονα στα μ. 33-35 αντλεί το υλικό της από τα μ. 16-17, η διαδικασία τονικοποίησης της σχετικής ελάσσονος στα μ. 36-40 διπλασιάζει το μ. 18 και μεταφέρει σχεδόν αυτούσιο το περιεχόμενο των μ. 19-21 στην μι-ελάσσονα, ενώ η ακόλουθη περίοδος επαναφοράς στην αρχική τονικότητα (με μια στάση στην λα-ελάσσονα) στα μ. 41-49 συνδυάζει τα μοτιβικά θραύσματα των μ. 12-15 με τις ρυθμικές φιγούρες των μ. 22-24. Από εκεί και ύστερα, η μοναδική δομική διαφορά της ακόλουθης *επανεκθέσεως* προς την *έκθεση* έγκειται στην απάλειψη των μ. 9-11, της μόνης δηλαδή φράσεως της κύριας θεματικής ομάδος με κατάληξη σε μισή πτώση (η οποία εντούτοις θα μπορούσε και να είχε επανεκτεθεί κανονικά, χωρίς συνέπειες για την τονική σταθερότητα της τρίτης μακροδομικής ενότητας)· κατά τα λοιπά, τα μ. 50-57 αντιστοιχούν στα μ. 1-8 και τα μ. 58-73 στα μ. 12-27.

Το Andante moderato σε σολ-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* Hob. I: 3 ανοίγει με ένα κύριο θέμα σε δομή περιόδου (2 + 4 και 2 + 4 μέτρων)· στο μ. 12, αμέσως μετά την τέλεια πτώση στην σολ-ελάσσονα, διαμορφώνεται ένα απέριττο πέρασμα προς την σχετική Σι-ύφεση-μείζονα, όπου και εκτίθεται αμέσως μετά η πλάγια θεματική ομάδα (μ. 13-16, 17-25 και 26-28). Στην *επανεκθεση* εντούτοις, η δομή του κυρίου θέματος υφίσταται σημαντική φθορά, στον βαθμό που, παρ' ότι οι τρεις πρώτες φράσεις της περιόδου διατηρούνται αναλλοίωτες στα μ. 60-61, 62-65 και 66-67, η τέταρτη μοιάζει να εγκλωβίζεται, ούτως ειπείν, σε μια αρμονική αμφιταλάντευση ανάμεσα στην υποδεσπόζουσα και την δεσπόζουσα (μ. 68-70) και χωρίς πτώση συνδέεται απ' ευθείας με την πλήρη επαναφορά της

<sup>68</sup> Πρβλ. Kretzschmar, ό.π., σ. 76, ο οποίος αντιμετωπίζει γενικότερα το σύνολο του θεματικού υλικού της συνθέσεως αυτής ως μια διαδοχή νέων κάθε φορά "επεισοδίων", εκ των οποίων ιδιαίτερη αίσθηση προξενεί αυτό των μ. 42-53 επειδή ακριβώς τίθεται στον αντίθετο τρόπο. Ο Webster ("Binary Variants of Sonata Form...", ό.π., σ. 128), εξ άλλου, διακρίνει στα μ. 42 κ.εξ. μια "ψευδή επανεκθεση" εντός της *επεξεργασίας* (στο πλαίσιο πάντοτε μιας τριμερούς μορφής σονάτας).

πλάγιας θεματικής ομάδος στην αρχική τονικότητα (μ. 71-86). Εν τω μεταξύ, στην ανάλογης εκτάσεως με τις δύο εξωτερικές ενότητες *επεξεργασία*, ο Haydn παραθέτει και αναπτύσσει κατά τρόπον εντυπωσιακό για την εποχή το υλικό του κυρίου θέματος. Στην αρχή βρίσκουμε μια τυπική προσαρμογή του πρώτου εξαμέτρου στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 29-34) και στα μ. 35-36 το πρώτο δίμετρο μεταφέρεται στην Μι-ύφεση-μείζονα. Αμέσως μετά το ίδιο δίμετρο επαναλαμβάνεται στην άνω οκτάβα (μ. 37-38), ενώ η αντιθετική ιδέα που επρόκειτο να ακολουθήσει (πρβλ. μ. 3 κ.εξ. ή μ. 31 κ.εξ.) μεταβάλλεται σε μια δίμετρη μελωδική φράση (μ. 39-40) που αλυσιδοποιείται (στα μ. 41-42) και ρευστοποιείται περαιτέρω (στα μ. 43-48) καταλήγοντας σε μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα. Πρόκειται αναμφίβολα για τον αρμονικό στόχο της *επεξεργασίας*, που επικυρώνεται στα μ. 49-53 με την επανεμφάνιση της δίμετρης αρχικής ιδέας και μια ελεύθερη ανάπλαση της δεύτερης ιδέας του κυρίου θέματος για τις ανάγκες της τέλειας πτώσεως. Τέλος, με έναν ευφυή συνδυασμό των ρυθμικών μοτίβων των δύο αυτών ιδεών, δημιουργείται μια αλυσιδωτή μετάβαση προς την *επανεκθεση* που καταλήγει στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος στο μ. 59.

Στην *συμφωνία σε Σολ-μείζονα* Hob. I: 27 ο Haydn εντάσσει ένα σχετικώς σύντομο Andante: siciliano σε Ντο-μείζονα. Κύριο και πλάγιο θέμα διαθέτουν εν πολλοίς κοινό, αλλά σε κάθε περίπτωση διακριτό, μοτιβικό υλικό: το κύριο θέμα εκτείνεται σε έξι μέτρα (4 + 2) συν ένα επιπρόσθετο καταληκτικό (μ. 7), ενώ το πλάγιο εισάγεται αδιαμεσολάβητα στην Σολ-μείζονα καλύπτοντας πέντε (μ. 8-12, μισή πτώση) και πέντε μέτρα (μ. 13-17, τέλεια πτώση), εκ των οποίων μάλιστα το τελευταίο (μ. 17) είναι σχεδόν πανομοιότυπο του μ. 7. Η *επεξεργασία* ξεκινά με έναν τετράμετρο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας που παραπέμπει στην έναρξη του κυρίου θέματος (μ. 18-21). Κατόπιν τούτου, ο πυρήνας της ενότητας αυτής κινείται εντός της ομώνυμης ντο-ελάσσονος, όπου συνδυάζονται αλυσιδοποιήσεις των εναρκτήριων μέτρων τόσο του κυρίου (μ. 22-24)<sup>69</sup> όσο και του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως* (μ. 25-27), προτού μια ελεύθερη ροή δεκάτων-έκτων που οδηγεί σε μισή πτώση (μ. 28-30) και μια παράφραση των δύο τελευταίων μέτρων της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 31-32 με μ. 16-17) που λειτουργεί ως προέκταση της δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος σημάδουν το τέλος της *επεξεργασίας*. Η επανεκθεση επομένως του κυρίου θέματος συμπίπτει με την επαναφορά όχι τόσο της αρχικής τονικότητας όσο του αρχικού τρόπου, αφού η αντίθεση της *επεξεργασίας* είναι ως επί το πλείστον τροπικής (παρά τονικής) φύσεως! Ο Haydn προβαίνει ωστόσο σε δύο σημαντικές αλλαγές στην *επανεκθεση*: αφ' ενός παραλείπει το καταληκτικό μ. 7 του κυρίου θέματος και τροποποιεί το αμέσως προηγούμενο, προκειμένου να άρει την κλειστότητα της αρμονικής δομής των μ. 1-6 και να συνδέσει μέσω μισής πτώσεως τα μ. 33-38 με την ακόλουθη επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Ντο-μείζονα· και αφ' ετέρου μεταβάλλει την δομική οργάνωση του πρώτου ημίσεως του πλαγίου θέματος κατά το πρότυπο του κυρίου θέματος (4 + 2 μέτρα), με την αντικατάσταση των μ. 11-12 από ένα νέο τρίμετρο (μ. 42-44) που πραγματοποιεί δύο πτώσεις στην τονική. Έτσι, τα μ. 45-49 (πρβλ. μ. 13-17) προσλαμβάνουν περισσότερο αυτόνομο, καταληκτικό χαρακτήρα, ενώ η *επανεκθεση* αποκτά μεγαλύτερη συνέχεια, χωρίς ισχυρές τομές μεταξύ των επιμέρους τμημάτων της, διατηρώντας παράλληλα την ίδια ακριβώς έκταση (17 μέτρων) με την *έκθεση*.

Σε ένα άλλο ανάλογο δείγμα γραφής, στο Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 107, η *έκθεση* συνίσταται σε ένα αρμονικώς κλειστό οκτάμετρο κύριο θέμα, που ακολουθείται από επίσης οκτάμετρη μετάβαση (μ. 9-16) με πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, ένα εξάμετρο πλάγιο θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 17-22) και ένα καταληκτικό (μ. 23-28) που βασίζεται στα χαρακτηριστικά άλματα του κυρίου θέματος – τα οποία βεβαίως εντοπίζονται και στην μετάβαση. Στην *επανεκθεση* ωστόσο, το κύριο θέμα (μ. 52-59) καταλήγει σε μισή πτώση (μέσω της αντικατάστασης των μ. 7-8 από τα μ. 58-59), η μετάβαση εξαφανίζεται, ενώ το αρχικό δίμετρο του πλαγίου

<sup>69</sup> Σε αυτό το σημείο ο Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 128) εντοπίζει μια “ψευδή επανεκθεση”.

θέματος (μ. 17-18) εκτοπίζεται από ένα νέο τετράμετρο (βασισμένο σε μοτίβα του κυρίου θέματος), το οποίο όμως συνδέεται με την τονική μεταφορά των μ. 19-22, διαμορφώνοντας έτσι μια οκτάμετρη πρόταση στα μ. 60-67· τελικά, μόνον η εξάμετρη κατακλείδα (μ. 68-73) διατηρείται στην *επανεκθεση* όπως ακριβώς ήταν και στην *έκθεση*. Στην *επεξεργασία*, εξ άλλου, το μοτιβικό υλικό της *εκθέσεως* μετασχηματίζεται ελεύθερα στο πλαίσιο ενός διμερούς αρμονικού σχεδιασμού: στο πρώτο τμήμα αυτής της διαδικασίας, παρά την εμμονή του οκτάμετρου ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος στα μ. 29-36, η πεντάμετρη φράση που ακολουθεί (μ. 37-41) τονικοποιεί την (υποδεσπόζουσα) Λα-ύφεση-μείζονα· στο δεύτερο δε τμήμα της *επεξεργασίας*, σχηματίζεται κατ' αρχάς μια τετράμετρη φράση στην (σχετική της υποδεσπόζουσας) φα-ελάσσονα (μ. 42-45) και κατόπιν επαναπροσεγγίζεται σταδιακά η αρχική τονικότητα μέσω μιας μετατροπικής πορείας στα μ. 46-51.

Στο Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 10, ο Haydn δημιουργεί μιαν επίφαση κοντσέρτου στην – εκτάσεως είκοσι μέτρων – κύρια θεματική ομάδα της *εκθέσεως*: μέχρι την τέλεια πτώση του μ. 10 η ορχηστρική γραφή είναι αρκετά συμπαγής, ενώ στο δεύτερο δεκάμετρο (που καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 20) δεσπόζει η μελωδική γραμμή των πρώτων βιολιών. Ακολουθεί άμεσα η πλάγια θεματική ομάδα στην δεσπόζουσα Ρε-μείζονα, η οποία μοιράζεται μεν το βασικό μοτίβο με την κύρια ομάδα,<sup>70</sup> αλλά τα επιμέρους τμήματά της (μ. 21-24, 25-28, 29-34, 35-38, 39-41) συνδέονται μεταξύ τους αποφεύγοντας χαρακτηριστικά τις ισχυρές πτωτικές τομές μέχρι το τέλος της *εκθέσεως* (μ. 38-39). Η *επεξεργασία* διακατέχεται επίσης από το βασικό μοτίβο της *εκθέσεως* και αποτελείται από τρία τμήματα: το πρώτο (μ. 42-47) συνίσταται σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, το δεύτερο (μ. 48-53) διαμορφώνει μια αλυσίδα από την Σολ-μείζονα προς την σχετική μι-ελάσσονα, ενώ το τρίτο (μ. 54-59 και 60-62) ακολουθεί – ξανά υπό τύπον αλυσίδας, αλλά με πυκνότερη ρυθμική κίνηση – την αντίθετη αρμονική κατεύθυνση και τελικά πραγματώνει μια μισή πτώση στην Σολ-μείζονα. Έτσι, στο μ. 63 εισάγεται η *επανεκθεση*, με ορισμένες ωστόσο περικοπές προς το μέσον της. Ενώ λοιπόν η πρώτη κύρια θεματική ιδέα είναι πλήρης (μ. 63-72), η δεύτερη ακολουθεί κατά γράμμα την *έκθεση* μόνο μέχρι το μ. 80 (πρβλ. μ. 73-80 με 11-18) και φθάνει στην μισή πτώση του μ. 82 διατηρώντας το ρυθμικό μοτίβο των μ. 79-80 και στο μ. 81, γεγονός που απαλύνει σημαντικά την πτωτική αυτή τομή σε σχέση με την επενέργεια της υφολογικής διαφοροποίησης των μ. 19-20 στην *έκθεση*. Στο μ. 82 επίσης εισάγεται με δομική επικάλυψη και η τονική επαναφορά της πλάγιας ομάδας, από την οποία έχουν ωστόσο αφαιρεθεί τα τέσσερα πρώτα μέτρα (21-24), καθώς και το τρίμετρο 30-32: η άμεση λοιπόν εμφάνιση των μ. 25-28 στα μ. 82-85 αποσκοπεί προφανώς στην ανάδειξη της ανιούσας εκδοχής του βασικού μοτίβου (που σπάει την “μονοτονία” της κατιούσας κατεύθυνσης του ιδίου από την έναρξη της *επανεκθέσεως*), ενώ η ένωση του μ. 29 (= μ. 86) με τα μ. 33-41 (= μ. 87-95) συνδυάζεται με ουσιώδεις αρμονικές μεταβολές στα μ. 86-89, τα οποία επικεντρώνονται στην συγχορδία της τονικής αντί της δεσπόζουσας (όπως στο αντίστοιχο σημείο της *εκθέσεως*). Κατά συνέπεια, ο Haydn επιτυγχάνει με τις μικρές αυτές τροποποιήσεις στην *επανεκθεση* τρία πράγματα: α) συνδέει άμεσα τις δύο θεματικές ομάδες, καθιστώντας πλέον κοινή πέραν της μοτιβικής και την αρμονική τους υπόσταση· β) αποφεύγει την κατάχρηση του βασικού μοτίβου στην κατιούσα εκδοχή του· και γ) ενισχύει την παγίωση της κύριας τονικότητας στο πλαίσιο της πλάγιας θεματικής ομάδας.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και το Adagio ma non troppo σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 32. Το κύριο θέμα είναι αντιστικτικής υφής: βασίζεται πρωτίστως σε μια δίμετρη ιδέα που εμφανίζεται διαδοχικά σε βιόλες και μπάσσα (μ. 1-2), στα πρώτα βιολιά (μ. 3-4), στα δεύτερα βιολιά (μ. 5-6), και τελικά σε αμφότερες τις ομάδες

<sup>70</sup> Πρβλ. το σχετικό σχόλιο του Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 291) όσον αφορά στην διαρκή παρουσία του βασικού αυτού μοτίβου στην συνολική μακροδομή.



βιολιών (μ. 7), όπου όμως μένει ημιτελής και συνδέεται με μια πτώση στην δεσπόζουσα (μ. 8-9). Ακολουθεί η πλάγια ομάδα της *εκθέσεως* στην Ντο-μείζονα, όπου νέα μοτιβικά περιεχόμενα συνοδεύονται διακριτικά από την εναρκτήρια φιγούρα τριών ογδών (μ. 10-20) και συγκροτούν στην συνέχεια ένα αρκετά δεξιοτεχνικό πέραςμα στα πρώτα βιολιά (μ. 21-28), προτού τελικά επανέλθουν στο προσκήνιο μερικές καταληκτικές αναφορές στο αρχικό υλικό (μ. 29-33). Η δίμετρη ιδέα του κυρίου θέματος επιστρέφει στην πρωτότυπη εκδοχή της στην έναρξη της *επεξεργασίας*, και μάλιστα υπό μορφήν ενός σύντομου *stretto* μεταξύ των δύο ομάδων βιολιών στην Ντο-μείζονα (μ. 34-37), που εντούτοις συνδέεται άμεσα με μια εξόχως ομοφωνική παράθεση μοτιβικών στοιχείων της πρώτης ιδέας της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 38-40) που στρέφεται προς την Φα-μείζονα. Την ενδιαφέρουσα αυτή σύνοψη των δύο υφολογικών “άκρων” που εμπεριέχονται στην παρούσα σύνθεση ακολουθεί ωστόσο ένα ακόμη πιο εντυπωσιακό τέχνασμα: στα μ. 41-42 ο Haydn μεταφέρει σχεδόν αυτούσια τα μ. 1-2, δημιουργώντας πολύ πειστικά την αίσθηση της οριστικής επαναφοράς του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα!<sup>71</sup> Παρ’ όλα αυτά, η προσδοκία της *επανεκθέσεως* διαψεύδεται, όταν στα μ. 43-48 απομονώνεται το μοτίβο των ογδών από την αρχική ιδέα και οδηγεί σε μια μισή πτώση. Σε αυτό το σημείο δημιουργούνται επίσης προϋποθέσεις για την έναρξη της *επανεκθέσεως*: ούτε τώρα όμως συμβαίνει αυτό: αντιθέτως, η αρχική ιδέα εμφανίζεται παρηλλαγμένη στην ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα και σε ομοφωνική ύφανση δίνει το έναυσμα για περαιτέρω μελωδική εξύφανση (μ. 49-53). Η διπλή πάντως διάψευση της προσδοκίας της “διπλής επαναφοράς” που προηγήθηκε (στα μ. 41 και 49) καθιστά τελείως αναπάντεχη της εκπλήρωσή της στα μ. 54 κ.εξ., σε ένα σημείο δηλαδή που η θεματική ανάπτυξη της *επεξεργασίας* φαινόταν (επιτέλους) να παίρνει τον δρόμο της. Και όμως: τα μ. 54-57 είναι αντίστοιχα των μ. 1-4, ενώ στα μ. 58-60 ο Haydn εγκαταλείπει την αντίστιξη για χάρη μιας αλυσιδοποίησης που καταλήγει στα μ. 61-65 σε μια πολύ εμφαντική – όσο και εκτενή – μισή πτώση (που επιπλέον αξιοποιεί και ένα μοτίβο από την πλάγια ομάδα της *εκθέσεως*: πρβλ. μ. 21 και 25 με μ. 61-63). Έπειτα, η πλάγια θεματική ομάδα επανεκτίθεται στην Φα-μείζονα με μια βράχυνση της πρώτης ιδέας της κατά τρία μέτρα που την καθιστά πιο συμμετρική, εκτάσεως οκτώ μέτρων (πρβλ. μ. 66-69 με 10-13 και μ. 71-73 με 18-20), ενώ τα υπόλοιπα στοιχεία της *εκθέσεως* μεταφέρονται στην αρχική τονικότητα χωρίς δομικές τροποποιήσεις (πρβλ. μ. 74-86 με μ. 21-33).

Ο αρκετά “απότομος” τρόπος με τον οποίο ξεκινά η *επανεκθεση* και η αναπτυξιακή υποκατάσταση των μ. 5-9 του κυρίου θέματος από τα μ. 58-65 (σε συνδυασμό μάλιστα και με την ιδιαίτερα προβεβλημένη τομή πριν την επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος), θα μπορούσαν πιθανόν να προσανατολίσουν την αναλυτική προσέγγιση προς το μορφολογικό πρότυπο της διμερούς σονάτας. Θεωρώ όμως ότι έτσι θα ήταν αδύνατον να ερμηνευθεί ικανοποιητικά η διπλή επανεμφάνιση της αρχικής ιδέας στην Φα-μείζονα στα μ. 41-42 και 54-57: διότι, ακόμη και αν δεχθούμε ότι η τεχνική της “ψευδούς επανεκθέσεως” (υπό την έννοια μιας “εσώκλειστης” στην *επεξεργασία* επαναφοράς του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα) θα μπορούσε να βρει εφαρμογή και στον διμερή τύπο σονάτας, εντούτοις δεν υφίσταται καμμία απολύτως δυνατότητα εφαρμογής της τεχνικής αυτής εις διπλούν, τόσο στην τριμερή όσο και στην διμερή μορφή σονάτας! Κατά συνέπεια, η έναρξη της *επανεκθέσεως* στο μ. 54 είναι αδιαπραγμάτευτη, ενώ ό,τι συμβαίνει στα μ. 58-65 θα πρέπει να εκληφθεί ως δευτερεύουσα ανάπτυξη στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*. Η ιδιαιτερότητα λοιπόν του συγκεκριμένου μέρους έγκειται κατά την γνώμη μου στο ότι ο σχεδιασμός της *επεξεργασίας*, με την ισχυρή όσο και επίμονη τάση του να οδηγήσει στην “διπλή επαναφορά”, υποχρεώνει τελικά το πρώτο τμήμα της *επανεκθέσεως* (το κύριο θέμα) να συνδεθεί στενότερα με την *επεξεργασία* και να επιρραασθεί από αυτήν, αποσπώμενο έτσι αισθητά από τα υπόλοιπα μέλη της *επανεκθέσεως* (την πλάγια θεματική ομάδα και την κατακλείδα).

<sup>71</sup> Πρβλ. Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 128 (“ψευδής επανεκθεση”).

Το Andante της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 33 είναι γραμμένο στην ομώνυμη ντο-ελάσσονα. Η κύρια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* κατανέμει το υλικό της σε δύο ασύμμετρα δομικά τμήματα, ένα οκτάμετρο που φθάνει σε τέλεια πτώση και ένα εξάμετρο (μ. 9-14) που οδηγείται σε πτώση στην δεσπόζουσα. Η πλάγια θεματική ομάδα εισάγεται κατόπιν απ' ευθείας στην Μι-ύφεση-μείζονα: πέραν της ανάπλασης μοτίβων από την κύρια ομάδα (όπως τα επαναλαμβανόμενα όγδοα των μ. 3, 6 και 11 στα μ. 15-17 ή το τρίηχο δεκάτων-έκτων του μ. 7 στα μ. 22-24) προστίθενται εδώ και νέες μοτιβικές φιγούρες (όπως π.χ. τα δέκατα-έκτα στα μ. 27b κ.εξ.), διαμορφώνοντας εν τέλει ένα πλούσιο μωσαϊκό θεματικών ιδεών στα μ. 15-21, 22-27, 28-32, 33-37 και 38-40. Η *επεξεργασία* αφιερώνεται ως επί το πλείστον στην αναδιάταξη – και λιγότερο στην ανάπτυξη – του υλικού της *εκθέσεως* σε νέα αρμονικά συμφραζόμενα:<sup>72</sup> στα μ. 41-48 παρατίθεται στην Μι-ύφεση-μείζονα το αρχικό οκτάμετρο του κυρίου θέματος, με το οποίο επικαλύπτεται μία δίμετρη προέκτασή του (μ. 48-49), βασισμένη στο μοτίβο τρίηχου δεκάτων-έκτων, όπως εξ άλλου και τα μ. 50-53, τα οποία ουσιαστικά μεταφέρουν στην Λα-ύφεση-μείζονα τα μ. 33-35 (το τελευταίο εις διπλούν). Ακολουθεί μια αναπτυξιακή πορεία προς την φα-ελάσσονα (μ. 54-58), όπου το μοτίβο των μ. 3-4 συνδυάζεται με το τρίηχο δεκάτων-έκτων, καθώς και ένα τμήμα επικύρωσης της ελάσσονος υποδεσπόζουσας με τις φιγούρες δεκάτων-έκτων των μ. 27b κ.εξ. (μ. 59-62). Στην ίδια τονικότητα παρουσιάζεται κατόπιν μια τρίμετρη αναφορά στην αρχική θεματική ιδέα (μ. 63-65), η οποία ακολουθείται από ένα ακόμη ανάπτυγμα των φιγούρων των μ. 27b κ.εξ., που αυτήν την φορά όμως οδηγεί στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (μ. 66-72) προετοιμάζοντας την *επανεκθεση*. Σε αντίθεση με την κύρια ομάδα που επανεκτίθεται χωρίς μεταβολές στα μ. 73-86, η πλούσια σε θεματικές ιδέες πλάγια ομάδα μεταφέρεται στην ντο-ελάσσονα με αρκετές περικοπές: από τα μ. 15-21 διατηρείται μόνο το πρώτο δίμετρο στα μ. 87-88, το υλικό των μ. 22-27 αναπλάθεται σε στενότερο χώρο στα μ. 89-93, ενώ το μ. 32 αφαιρείται με αποτέλεσμα την δημιουργία μιας συνεχούς μελωδικής ροής μέχρι το κλείσιμο του μέρους (πρβλ. μ. 94-97 με 28-31 και μ. 98-105 με 33-40).

Στην ντο-ελάσσονα τίθεται επίσης το Andante της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 37. Και σε αυτήν την περίπτωση, επίσης, το κύριο θέμα – οργανωμένο ως οκτάμετρη περίοδος – φθάνει σε δύο πτώσεις, μία τέλεια στο μ. 4 και μία μισή στο μ. 8, ενώ η πλάγια ομάδα εισάγεται αδιαμεσολάβητα στην σχετική Μι-ύφεση-μείζονα. Έχει ωστόσο ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς την αστάθεια της αρμονικής δομής της πλάγιας θεματικής ομάδος: το πρώτο της τμήμα (μ. 9-15a), αναπτύσσοντας διεξοδικά το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος, καταλήγει σε πτώση στην δεσπόζουσα, ενώ το δεύτερο (μ. 15b-21) εμμένει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας, δίνοντας την εντύπωση μιας μεταβάσεως περισσότερο παρά μιας αυτόνομης θεματικής ιδέας. Έτσι, μόνο στα μ. 22-25 και 26-28 διατυπώνονται δύο σύντομες, καταληκτικού χαρακτήρος, θεματικές ιδέες που επικυρώνουν πτωτικά την Μι-ύφεση-μείζονα. Μια ασυνόδευτη ανάκληση του βασικού μοτίβου στο μ. 29 χρησιμεύει στην έναρξη της *επεξεργασίας* ως προετοιμασία (από κοινού με το θεματικώς ουδέτερο μ. 30) για την παράθεση των δύο τελευταίων ιδεών της *εκθέσεως* στην Λα-ύφεση-μείζονα (πρβλ. μ. 31-32 με 22-23 και μ. 33-35a με 26-28). Στην συνέχεια, ένα νέο μοτιβικό στοιχείο αλυσιδοποιείται και ρευστοποιείται στα μ. 35b-39 οδηγώντας προς την ντο-ελάσσονα, η οποία εδραιώνεται με νέες αποσπασματικές αναφορές του βασικού μοτίβου στα μ. 40-43a και πτώση στην δεσπόζουσα, που προεκτείνεται στα μ. 43b-46 (η καταληκτική αναφορά στην γεμάτη

<sup>72</sup> Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 248) αποτιμά αρνητικά την έλλειψη “πραγματικής ανάπτυξης”, όπως και την απουσία ενός έντονα αντιθετικού στοιχείου στην πλάγια ομάδα της *εκθέσεως*: είναι ωστόσο προφανές ότι τα κριτήριά του προκύπτουν από την θεωρία της σονάτας του ώριμου κλασικισμού και ως εκ τούτου μάλλον εύλογο δεν επαληθεύονται στο συγκεκριμένο έργο. Παράλληλα, δεν χρήζει ιδιαίτερου σχολιασμού ούτε η γνώμη του για την μορφή του αργού αυτού μέρους, την οποία χαρακτηρίζει ως “στοιχειώδη διμερή σονάτα”. Ο Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 128), από την άλλη πλευρά, εντάσσει σαφέστατα στον τριμερή τύπο σονάτας το συγκεκριμένο κομμάτι, πλην όμως αναφέρεται και σε κάποια “ψευδή επανεκθεση” εντός της *επεξεργασίας*, την οποία προσωπικά αδυνατώ να εντοπίσω.

ενέργεια χειρονομία των μ. 20-21 έχει ιδιαίτερο λόγο ύπαρξης στο σημείο αυτό, δεδομένου του ότι εφ' εξής δεν επανέρχεται στην πρωτότυπη μορφή της). Στην *επανεκθέση*, τώρα, ο Haydn αντιμετωπίζει δύο προκλήσεις: την μονοθεματικότητα των 15 πρώτων μέτρων της *εκθέσεως* και την τονική αστάθεια των μ. 9-21. Αρχικά λοιπόν επανεκθέτει το κύριο θέμα μόνο κατά το ήμισυ (μ. 47-50 = μ. 1-4) και το συνδέει με μια συνεπτυγμένη ανάπτυξη του πρώτου τμήματος της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 51-55a) που φθάνει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Συνεχίζοντας όμως αυτήν την δευτερεύουσα ανάπτυξη στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*, ο Haydn δημιουργεί ένα επιπρόσθετο τετράμετρο (μ. 55b-59a) από την ανάπτυξη του υλικού του μ. 20 και μεταθέτει το πέρασμα με τον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας των μ. 15b κ.εξ. στα μ. 59b-64 (= μ. 15b-19 συν 21), τα οποία ουσιαστικά προετοιμάζουν την επαναφορά στην ντο-ελάσσονα των καταληκτικών ιδεών των μ. 22-28 στα μ. 65-71. Συνεπώς, οι παραθέσεις του βασικού μοτίβου περιορίζονται στην *επανεκθέση* σε μόλις 8 μέτρα (μ. 47-54), ενώ η τονική αστάθεια του μεγαλύτερου μέρους της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* λαμβάνεται εδώ ως αφορμή για την μερική ανασύνθεση (για μια “αναπτυξιακή αναδόμηση”, ούτως ειπείν) της *επανεκθέσεως*.

Η *συμφωνία σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 11 ανοίγει με ένα ενδιαφέρον Adagio cantabile, το κύριο θέμα του οποίου διαρθρώνεται ως δεκαεξάμετρη πρόταση με αλληλεπικαλυπτόμενες φράσεις: η βασική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 1-5 από τα δεύτερα βιολιά, τα πρώτα βιολιά διατυπώνουν στα μ. 5-9 μία “τονική απάντηση” (σύμφωνα με την ορολογία της φούγκας)<sup>73</sup> και από το μ. 9 το δεδομένο υλικό αναπτύσσεται (πρώτα μιμητικά και έπειτα ομοφωνικά) σε αμφοτέρως τις ομάδες βιολιών καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος στα μ. 14-16. Η πλάγια ομάδα θεμάτων εισάγεται αμέσως μετά στην Σι-ύφεση-μείζονα με ένα ιδιαίτερα “μελωδικό” θέμα (μ. 17-22) που συνδέεται άμεσα με ενεργητικότερες μιμήσεις μεταξύ των δύο ομάδων βιολιών (στα μ. 23-26), ενώ μετά την καλά αρθρωμένη τέλεια πτώση στα μ. 26-27 ακολουθούν διάφορες καταληκτικές ιδέες με ταυτοφωνία των βιολιών (μ. 27-31) και εν τέλει ολόκληρου του σώματος των εγχόρδων (μ. 32-33). Η έναρξη της *επεξεργασίας* προσεγγίζει εκείνη της *εκθέσεως*, μεταφέροντας στα μ. 34-38 τα πέντε πρώτα μέτρα του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας.<sup>74</sup> Στα μ. 39-41 που ακολουθούν, η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* εγκαταλείπεται επιτέλους και αντ' αυτής προσεγγίζεται η υποδεσπόζουσα Λα-ύφεση-μείζονα με μια ελεύθερη κίνηση τριήχων δεκάτων-έκτων (που παραπέμπει πολύ αμυδρά στα μ. 14-15 της *εκθέσεως*).<sup>75</sup> Ο

<sup>73</sup> Πρβλ. την σχετική παρατήρηση του Landon, *Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 293.

<sup>74</sup> Η Petra Weber-Bockholdt, στο άρθρο της “Joseph Haydn's Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen”, *Die Musikforschung* 45/2, 1992, σ. 153, υποστηρίζει ότι στην έναρξη της *επεξεργασίας* συγχωνεύονται τα πρώτα μέτρα της *εκθέσεως* σε μεταφορά στην δεσπόζουσα με μια αυτούσια επανάληψη των μ. 5-12. Η παρατήρηση αυτή ωστόσο είναι καταφανώς εσφαλμένη: τα μ. 34-38 παραθέτουν μια “πραγματική απάντηση” της αρχικής ιδέας (μιλώντας πάντοτε με όρους της θεωρίας της φούγκας), η αντιθεματική φιγούρα των πρώτων βιολιών στα μ. 34-36 δεν αντιστοιχεί επακριβώς στο περιεχόμενο των δεύτερων βιολιών στα μ. 5-7 και η εξέλιξη μετά το μ. 38 δεν έχει καμμία σχέση με τα μ. 10-12! Εν τέλει, μόνο το μ. 38 συνιστά αυτούσια επανάληψη του μ. 9 παρά του αντίστοιχου μ. 5, αλλά και αυτή η αντικατάσταση υπαγορεύεται αποκλειστικά από την αρμονική υπόσταση της “κεφαλής του θέματος” στο μ. 38 – που υπαινίσσεται μια “πραγματική” (όπως στο μ. 9) και όχι “τονική απάντηση” (όπως στο μ. 5) – η οποία βεβαίως με την σειρά της εξαρτάται από την διαφορετική αρμονική λειτουργία των μ. 5 κ.εξ. της *εκθέσεως* και των μ. 38 κ.εξ. της *επεξεργασίας*: στην πρώτη περίπτωση επικρατεί η σκοπιμότητα της παραμονής στην αρχική τονικότητα (εξ ου και η “τονική απάντηση”), ενώ στην δεύτερη επιζητείται αντιθέτως μια διαδικασία απομάκρυνσης από το εναρκτήριο τονικό κέντρο. Ο λόγος για τον οποίον η Weber-Bockholdt προβαίνει σε αυτήν την ατυχή παρατήρηση θα φανεί στην συνέχεια, κατά την εξέταση της *επανεκθέσεως*.

<sup>75</sup> Ο Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 128) κάνει λόγο και σε αυτήν την περίπτωση για μια “ψευδή επανεκθέση”, η οποία θα μπορούσε να εντοπισθεί μόνο στα μ. 38-39 της *επεξεργασίας*, όπου εντούτοις η τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος έχει σαφώς μεταβατική λειτουργία προς την Λα-ύφεση-μείζονα, γεγονός που αποδυναμώνει τον προαναφερόμενο ισχυρισμό. Γενικότερα, ο Webster συχνά φαίνεται ότι κάνει κατάχρηση του όρου “ψευδής επανεκθέση”, με αποτέλεσμα να αποστειρωθεί – δυστυχώς – σημαντικό μέρος της επενέργειας αυτού του τεχνικού μέσου, όταν όντως υφίσταται σε κάποια έργα.

πραγματικός όμως τονικός στόχος της *επεξεργασίας* είναι η φα-ελάσσονα, που μέσω ανάπτυξης μοτιβικών φιγούρων από την πλάγια ομάδα της *εκθέσεως* (βλ. κυρίως μ. 23 και 27-28) επικυρώνεται με μία τέλεια πτώση στα μ. 49-50. Η μεσαία μακροδομική ενότητα ολοκληρώνεται κατόπιν με ένα μεταβατικό τμήμα που επικεντρώνεται στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (μ. 51-56). Μέσω αυτού λοιπόν προσεγγίζεται η *επανεκθεση*, στην οποία εντούτοις το κύριο θέμα συνοψίζεται σε μόλις 7 μέτρα, αφού μόνο το πρώτο δίμετρο της *εκθέσεως* επανεισάγεται στα μ. 57-58, εξυφάνεται υπό μορφήν αλυσιδωτού διαλόγου ανάμεσα στις δύο ομάδες βιολιών και καταλήγει σε τέλεια πτώση στα μ. 58-60, η οποία ακολουθείται μονάχα από την εμφαντική πτώση στην δεσπόζουσα των μ. 14-16 που μεταφέρονται σχεδόν αναλλοίωτα στα μ. 61-63. Φαίνεται λοιπόν ότι η αρχική θεματική ιδέα με την ανάπτυξή της ήδη στο πλαίσιο της *εκθέσεως* και την επαναφορά της στην έναρξη της *επεξεργασίας* έχει εξαντληθεί σε τέτοιον βαθμό, ώστε σε αυτό το κρίσιμο μακροδομικό σημείο να μην θεωρείται πλέον απαραίτητη μια ύστατη (σχετικώς) πλήρης παράθεσή της, αλλά να αρκεί απλώς μια υπαινικτική αναφορά της.<sup>76</sup> Προς εξισορρόπηση του γεγονότος αυτού βεβαίως, η επανεκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Μι-ύφεση-μείζονα παραμένει πιστή στην *έκθεση* (πρβλ. μ. 64-73 με 17-26), όπως και η ακόλουθη πρώτη καταληκτική ιδέα (πρβλ. μ. 74-78 με 27-31), ενώ το επιβλητικό κλείσιμο της *εκθέσεως* (μ. 32-33) αντικαθίσταται από μια νέα κατακλείδα, ιδιαιτέρως ήπιου χαρακτήρος, στα μ. 79-81.<sup>77</sup>

Αργό πρώτο μέρος διαθέτει και η *συμφωνία σε Λα-μείζονα* Hob. I: 5. Η δομική οργάνωση αυτού του Adagio, ma non troppo όμως εξαρτάται σε σημαντικό βαθμό από τον σολιστικό χειρισμό των δύο κόρνων, γεγονός που καθίσταται φανερό ήδη από την διάρθρωση της κύριας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*: η πρώτη ιδέα παρουσιάζεται μόνο από τα έγχορδα και φθάνει σε τέλεια πτώση στο μ. 6, όπου εισάγονται τα κόρνα προεκτείνοντας την συγχορδία της τονικής μέχρι το μ. 8· από το ίδιο μέτρο ξεκινά (με την συμμετοχή εγχόρδων και κόρνων) και η δεύτερη θεματική ιδέα της κύριας ομάδος που κατευθύνεται προς την μισή πτώση του μ. 16, αλλά και σε αυτήν την περίπτωση τα κόρνα διαμορφώνουν με τις φανφάρες τους μια προέκταση της εναλλαγής των αρμονιών της τονικής και της δεσπόζουσας μέχρι το μ. 19. Στο μ. 20 η είσοδος των δύο όμποε υπογραμμίζει την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Μι-μείζονα, η οποία πάντως αποτελείται μονάχα από δύο σχετικώς σύντομα τμήματα (μ. 20-25 και 26-30) που ολοκληρώνονται με ισάριθμες τέλειες πτώσεις.<sup>78</sup> Η

<sup>76</sup> Η Weber-Bockholdt (ό.π., σ. 153) δίνει μια διαφορετική – αλλά καθόλου πειστική – ερμηνεία του ίδιου αυτού φαινομένου: τα μ. 57-60 (υποτίθεται ότι) αντιστοιχούν στα μ. 1-4 και τα μ. 61-63 στα μ. 14-16· από την *επανεκθεση* απαλείφονται επομένως τα μ. 5-13 της *εκθέσεως*, επειδή – σύμφωνα με την συγγραφέα – είχαν παρουσιασθεί νωρίτερα στην *επεξεργασία*. Αυτός είναι λοιπόν ο λόγος για τον οποίον η ίδια επέμενε (αδίκως) να θεωρεί ότι στην έναρξη της *επεξεργασίας* παρατίθενται κατά κάποιον τρόπο τα μ. 5-12. Η Weber-Bockholdt επιχειρεί ουσιαστικά να αιτιολογήσει την δραστική περικοπή της εκτάσεως του κυρίου θέματος στην *επανεκθεση* δια του συμπληρωματικού ρόλου που μπορεί να προσφέρει σε θεματικό επίπεδο η *επεξεργασία*: αυτό όμως σίγουρα δεν ισχύει στην δεδομένη περίπτωση, όπου η ουσία του κυρίου θέματος έγκειται μόνο στην αρχική μελωδική ιδέα των μ. 1-5, ενώ ό,τι ακολουθεί στα μ. 5-13 της *εκθέσεως* συνιστά ανάπτυξή της, η οποία αφ' ενός μεν αναπληρώνει τρόπον τινα (εκ των προτέρων) την απουσία ανάπτυξης του υλικού του κυρίου θέματος στην *επεξεργασία* και αφ' ετέρου καθίσταται εντελώς περιττή στο πλαίσιο μιας συνεκτικής επανεκθέσεως.

<sup>77</sup> Καθώς είναι προφανές ότι η τελευταία αυτή επιλογή του Haydn δεν υπαγορεύεται από κάποια εσωτερική δομική αναγκαιότητα, η αιτιολόγησή της θα πρέπει να αποδοθεί σε διαφορετική σκοπιμότητα: τέτοια, κατά την γνώμη μου, θα μπορούσε να είναι η πρόκληση έντονης αντίθεσης ανάμεσα στο τελικό σβήσιμο του Adagio cantabile σε pianissimo και στην σφοδρή έναρξη (με δυναμική forte) του ακόλουθου γρήγορου μέρους (Allegro) της συμφωνίας αυτής.

<sup>78</sup> Είναι γεγονός ότι η περιοχή της δεσπόζουσας διαθέτει πολύ περιορισμένη έκταση σε σχέση με την σχεδόν διπλάσια που αφιερώνεται στην αρχική τονικότητα, αυτό όμως δεν σημαίνει πως δεν έχει την δυνατότητα να επικυρωθεί πτωτικά, όπως ισχυρίζεται η Weber-Bockholdt, ό.π., σ. 153. Η ίδια υποδεικνύει επίσης την θεματική εξάρτηση της πλάγιας θεματικής ομάδος από το υλικό της κύριας και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η συγκεκριμένη *έκθεση* συντίθεται από μια μάλλον χαλαρή παράταξη επιμέρους τμημάτων χωρίς ιδιαίτερη συνοχή (ό.π., σ. 153-154). Μπορώ να δεχθώ ότι η *έκθεση* αυτού του μέρους είναι αρκετά ιδιαίζουσα, από την άλλη

*επεξεργασία* ανοίγει με την αρχική φράση στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 31-33a<sup>79</sup> και προχωρά άμεσα σε ανάπτυξή της με πυκνές μιμήσεις στις δύο ομάδες βιολιών (μ. 33-36). Στο μ. 37 – και ενώ έχει εν τω μεταξύ τονικοποιηθεί η περιοχή της υποδεσπόζουσας Ρε-μείζονος – κάνει την εμφάνισή της μια φιγούρα δεκάτων-έκτων από την κύρια ομάδα της *εκθέσεως* (βλ. μ. 13-15) που διατηρείται στα δεύτερα βιολιά μέχρι το τέλος σχεδόν της *επεξεργασίας* (μ. 52). Αυτό το ρυθμικο-μελωδικό “ostinato” δημιουργεί ουσιαστικά την βάση του περαιτέρω μετασχηματισμού της αρχικής ιδέας: έτσι, στα μ. 38-41 με αφορμή το υλικό του μ. 2 συγκροτείται μια μελωδική φράση που οδηγεί στην ομώνυμη λα-ελάσσονα: έπεται μια χρωματική ανιούσα αλυσίδα μέχρι την Ρε-μείζονα (μ. 42-50), αποτελούμενη αποκλειστικά από μοτιβικά θραύσματα στα πρώτα βιολιά και στα βαθύφωνα έγχορδα, και τελικά στα μ. 50-53 διαμορφώνεται ένα μεταβατικό τμήμα προς την *επανεκθεση* που καταλήγει στην δεσπόζουσα της Λα-μείζονος. Η ακόλουθη τρίτη μακροδομική ενότητα χαρακτηρίζεται από σημαντικότερες τροποποιήσεις που αφορούν σε αμφοτέρως τις θεματικές ομάδες. Από την κύρια ομάδα επανεκτίθεται αυτούσιο μόνο το πρώτο τμήμα (μ. 1-6) στα μ. 54-59, ενώ η ακόλουθη παρέμβαση των σολιστικών κόρνων (μ. 6-8) επιμηκύνεται στα μ. 59-63 φθάνοντας σε μια μισή πτώση. Έπειτα, το πρώτο τμήμα της πλάγιας θεματικής ομάδος αντιμετωπίζεται με δύο διαφορετικούς τρόπους: τα μ. 20-21 αντικαθίστανται από μιμητική ανάπτυξη του επικεφαλής μοτίβου (μ. 1, πρβλ. όμως και μ. 26) με την φιγούρα δεκάτων-έκτων των μ. 20b-21a στην βάση ενός πεντάμετρου ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (μ. 64-68), ενώ τα μ. 22-25 ακολουθούν σε απλή τονική μεταφορά στα μ. 69-72· δεδομένου τώρα του ότι και στην επανεκθεση του δευτέρου τμήματος της πλάγιας ομάδος (μ. 73-77) η μοναδική αλλαγή αφορά στον εξοστρακισμό του επικεφαλής μοτίβου από το μ. 73 (σε σχέση με το μ. 26 της *εκθέσεως*) δια της αρμονικά ισχυρότερης ανάπλασης των μ. 26-27 στα μ. 73-74, μπορεί κανείς εκ των υστέρων να αντιληφθεί την ανάδειξη του μοτίβου αυτού στα μ. 64-68 ως μια ενδιαφέρουσα μετάθεσή του εντός της πλάγιας θεματικής ομάδος, η οποία εν τέλει αποδεικνύεται ότι επανεκτίθεται στο σύνολό της με μερική αναδιάταξη των συστατικών της!<sup>80</sup> Το μέρος εντούτοις δεν ολοκληρώνεται στο μ. 77, καθώς τα κόρνα επανεισάγουν στο σημείο αυτό τις γνώριμες φανφάρες τους που εναλλάσσονται με μια καταληκτική χειρονομία των όμποε και των εγχόρδων· με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια εξάμετρη *coda* (μ. 77-82) βασισμένη σε στοιχεία της κύριας θεματικής ομάδος, η οποία ουσιαστικά λειτουργεί ως προέκταση αυτής της αρκετά συνεπτυγμένης και τροποποιημένης *επανεκθέσεως*,<sup>81</sup> συμβάλλοντας παράλληλα στην διασφάλιση της μακροδομικής ισορροπίας παρά τις σοβαρές δομικές αλλαγές που επισημάνθηκαν: έτσι, η *έκθεση* εκτείνεται σε 30 μέτρα, η *επεξεργασία* σε 23 και η *επανεκθεση* (από κοινού με την *coda*, ασφαλώς) σε 29 μέτρα.

πλευρά όμως θεωρώ υπερβολικό το τελικό πόρισμα της Weber-Bockholdt, που αν μη τι άλλο φανερώνει μια ιδιαίτερα προκατειλημμένη στάση απέναντι σε ό,τι δεν ακολουθεί τις τυπικές δομικές προδιαγραφές. Ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 292), εξ άλλου, αναφέρεται στις εννοηστροπικές ιδιαιτερότητες του αργού αυτού μέρους, δίχως ωστόσο να τις συνδέει με μορφολογικά περιεχόμενα και δομικές λειτουργίες.

<sup>79</sup> Πρβλ. Weber-Bockholdt, ό.π., σ. 153.

<sup>80</sup> Η Weber-Bockholdt (ό.π., σ. 153) αμφισβητεί την τριμερή μακροδομική φύση του αργού αυτού μέρους και το αξιολογεί ως διμερές, υποστηρίζοντας ότι η επανεκθεση των έξι πρώτων μέτρων στα μ. 54-59 καθίσταται ανεπαρκής στον βαθμό που από εκεί και ύστερα τα υπόλοιπα δομικά τμήματα της *εκθέσεως* είτε απουσιάζουν είτε σκιαγραφούνται σε αδρές μόνο γραμμές. Ως περαιτέρω μάλιστα αιτιολόγηση της απόψεώς της, η συγγραφέας υποδεικνύει την ανορθόδοξη διαμόρφωση της *εκθέσεως* που καθιστά μη απαραίτητη μια τυπική *επανεκθεση* των περιεχομένων της (ό.π., σ. 154). Παρ' όλα αυτά, η τριμέρεια στην παρούσα περίπτωση είναι αδιαπραγμάτευτη: τα μ. 54-63 αντιπροσωπεύουν *επαρκέστατα* την κύρια θεματική ομάδα στην *επανεκθεση*, όπως και τα μ. 64-77 την πλάγια. Επιπροσθέτως, η “διπλή επαναφορά” στα μ. 54 κ.εξ. υπογραμμίζεται και εννοηστροπικά, με την επανεμφάνιση των κόρνων που σιγούν καθ' όλην την διάρκεια της *επεξεργασίας*.

<sup>81</sup> Αν μάλιστα υπεισέλθει κανείς σε λεπτομέρειες, μπορεί να παρατηρήσει ότι στην πραγματικότητα η *coda* ενσωματώνεται στην *επανεκθεση*, δεδομένου του ότι το μ. 30 δεν αντιστοιχεί επακριβώς στο μ. 77 αλλά στο μ. 82. Κατά συνέπεια, είναι απολύτως σαφές ότι η μικρή αυτή *coda* – η ύπαρξη της οποίας θα πρέπει επίσης να αποδοθεί στην εξ αρχής επισημανθείσα συνθετική πρόθεση σολιστικής ανάδειξης των δύο κόρνων – δεν συνιστά ξεχωριστή μακροδομική οντότητα, αλλά συνδέεται (τουλάχιστον) άμεσα με την *επανεκθεση*.

Ανάλογη ισορροπία δεν παρατηρείται τουναντίον στην περίπτωση του Andante σε ρε-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 4, η *έκθεση* του οποίου είναι κατά τι μεγαλύτερη από την έκταση που συνολικά καλύπτουν η *επεξεργασία* και η *επανάκθεση*! Επιπλέον, στο μέρος αυτό δεν υπάρχουν επαναλήψεις ενοτήτων, πράγμα που καθιστά ακόμη πιο δυσδιάκριτη την δομική του οργάνωση. Το κύριο θέμα πάντως εκτίθεται σε έξι μέτρα και επαναλαμβάνεται αμέσως μετά κατά μία οκτάβα χαμηλότερα (μ. 7-12), με την προσθήκη μιας μικρής προέκτασης (μ. 12b-15) που απλώς επικυρώνει την τέλεια πτώση στην ρε-ελάσσονα και κατόπιν σε ελάχιστο χώρο στρέφεται προς την σχετική Φα-μείζονα. Στην νέα αυτή τονικότητα παρατάσσονται αρκετές πλάγιες θεματικές ιδέες (μ. 16-20a, 20b-25, 26-32), κατά το μάλλον ή ήττον συνδεδεμένες μοτιβικά με το κύριο θέμα· ιδιαίτερη όμως αίσθηση προξενεί μία ιδέα που αποκλίνει στην φα-ελάσσονα (μ. 33-39), προτού τελικά ένα λακωνικό καταληκτικό στοιχείο (στα μ. 40-42) επαναβεβαιώσει την σχετική μείζονα ως δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*. Στο μ. 43 ξεκινά η *επεξεργασία* με μια μικρή ανιούσα χρωματική αλυσίδα που στα μ. 45-47, έχοντας ήδη φθάσει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, ανακαλεί (με μικρές αλλαγές) το περιεχόμενο των μ. 4-6 του κυρίου θέματος. Ακολουθούν έξι μέτρα (μ. 48-53) που αναπτύσσουν υποτυπωδώς το υλικό του κυρίου θέματος στο πλαίσιο της ρε-ελάσσονος και ουσιαστικά προεξοφλούν την επαναφορά του στα μ. 54 κ.εξ. Κατά συνέπεια, η ενότητα της *επεξεργασίας* δικαιώνει μεν ως έναν βαθμό τον χαρακτήρα της σε θεματικό επίπεδο, αλλά αρμονικά δεν συνιστά κάτι περισσότερο από μια μετάβαση προς την *επανάκθεση*, η οποία με την σειρά της χαρακτηρίζεται από σημαντικές περικοπές σε σχέση με την μακροσκελή *έκθεση*. Το κύριο θέμα λοιπόν, κατά τρόπον μάλλον αναμενόμενο, τώρα εμφανίζεται μία μόνο φορά: τα μ. 54-56 αντιστοιχούν στα μ. 1-3, στην θέση όμως του μ. 4 αναπτύσσεται μια τετράμετρη αλυσίδα (μ. 57-60) που οδηγεί σε μια επαναφορά των μ. 5-6 (στα μ. 61-62) – αν και σε μια εκδοχή που παραπέμπει περισσότερο στα μ. 46-47 της *επεξεργασίας*, δεδομένου ότι σε αυτό το σημείο ο Haydn επιλέγει να ολοκληρώσει το κύριο θέμα με μια μισή πτώση, προκειμένου έτσι να το συνδέσει αμεσώτερα με την επανάκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος. Πράγματι, στα μ. 63-70 ακολουθεί μια συνοπτικότερη επαναφορά των τριών πρώτων ιδεών της πλάγιας ομάδος της *εκθέσεως*: από την πρώτη απομένουν τα μ. 16-18 που επανεκτίθενται στα μ. 63-65, πραγματοποιώντας μάλιστα και μια στροφή προς την υποδεσπόζουσα που ακολουθείται από ένα αναντίστοιχο προς τα περιεχόμενα της *εκθέσεως* δίμετρο (μ. 66-67), ενώ αμέσως μετά συνδέονται τα μ. 21-22 της δεύτερης πλάγιας ιδέας (στα μ. 68-69) με τον πτωτικό σχηματισμό της τρίτης (πρβλ. μ. 70 με μ. 32). Η μόνη τελικά πλάγια θεματική ιδέα που επανεκτίθεται αυτούσια είναι εκείνη που στην *έκθεση* δημιουργούσε μια ενδιαφέρουσα τροπική αντίθεση (μ. 33-39) και η οποία στην *επανάκθεση* μπορεί βέβαια να μην είναι πλέον σε θέση να προσφέρει ανάλογο “χρώμα” (μ. 71-77), αλλά τουλάχιστον οδηγεί πολύ ομαλά στην διευρυμένη και έξοχα ανεπτυγμένη καταληκτική ιδέα των μ. 78-82 (πρβλ. μ. 40-42).

Από την εξέταση λοιπόν των αργών μερών σε μορφές σονάτας στα έργα του Haydn μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1750 προκύπτουν αρκετά ενδιαφέροντα συμπεράσματα, που θα μπορούσαν να συνοψισθούν στις ακόλουθες παρατηρήσεις:

α) Ο τριμερής τύπος σονάτας αξιοποιείται συχνότερα από τον διμερή, σε αναλογία περίπου δύο προς ένα. Η επιλογή πάντως ανάμεσα στις δύο αυτές δομικές δυνατότητες δεν φαίνεται να εξαρτάται τόσο από χρονολογικά δεδομένα (άλλωστε το ζήτημα αυτό παραμένει ανοικτό για τα περισσότερα από τα έργα αυτής της περιόδου), όσο από το είδος της σύνθεσης: η διμερής μορφή σονάτας εμφανίζεται κατά προτίμηση σε σονάτες και κοντσέρτα για πληκτροφόρο, λιγότερο συχνά σε έργα μουσικής δωματίου και μόνο κατ' εξαίρεση στο συμφωνικό ρεπερτόριο. Τόσο στις τριμερείς όσο και στις διμερείς μακροδομές, η διπλή διαστολή μετά το τέλος της *εκθέσεως* και στο τέλος του κομματιού δεν είναι απαραίτητη· ως εκ τούτου, ο αριθμός των αργών μερών χωρίς επαναλήψεις ενοτήτων δεν είναι καθόλου

αμελητέος και συναντάται σε όλα σχεδόν τα μουσικά είδη (από την άλλη πλευρά όμως, περίπτωση επανάληψης μόνο της *εκθέσεως* δεν υφίσταται αυτήν την περίοδο).

β) Η *έκθεση* αμφοτέρων των δομικών τύπων βασίζεται κατ' αρχήν στην αντιπαράθεση δύο τονικών περιοχών: στον μείζονα τρόπο η δευτερεύουσα τονικότητα είναι ασφαλώς η δεσπόζουσα, ενώ στον ελάσσονα παρατηρείται ότι ο Haydn επιλέγει πάντοτε την σχετική μείζονα (η ελάσσονα δεσπόζουσα εμφανίζεται μόνο στην ιδιάζουσα “έκθεση τριών τονικοτήτων” της *σονάτας* Hob. XVI: Es2 / WU 17). Η περιοχή της αρχικής τονικότητας είναι ως επί το πλείστον μικρής εκτάσεως και περιλαμβάνει κατά κανόνα ένα μόνο κύριο θέμα αντί για περισσότερες ιδέες. Αν περιέχει μία μόνο πτώση, αυτή μπορεί να είναι τέλεια ή μισή· συχνά εντούτοις υπάρχει ένας συνδυασμός τέλει και μισής πτώσεως στην αρχική τονικότητα.<sup>82</sup> Ανεξαρτήτως πάντως της συνεπαγόμενης κλειστής ή ανοικτής αρμονικής δομής του κυρίου θέματος, η προσθήκη μιας μετάβασης προς την δεύτερη τονική περιοχή δεν είναι καθόλου απαραίτητη· στον ελάσσονα τρόπο μάλιστα, η σύνδεση των δύο τονικών-θεματικών περιοχών είναι σχεδόν πάντοτε άμεση και η δευτερεύουσα τονικότητα μπορεί να εισαχθεί χωρίς την παραμικρή αρμονική προετοιμασία!<sup>83</sup> Επομένως, η ύπαρξη ενός μεταβατικού τμήματος εξαρτάται περισσότερο από την βούληση του Haydn να αναπτύξει σε κάποιο βαθμό το υλικό του κυρίου θέματος είτε νέα μοτίβα, καταλήγοντας στην απλή ή την διπλή δεσπόζουσα.<sup>84</sup> Δεν λείπουν μάλιστα και αμφίσημες περιπτώσεις, στις οποίες ένα δομικό τμήμα μπορεί να εκληφθεί τόσο ως μεταβατικό όσο και ως τελικό τμήμα της κύριας θεματικής ομάδας.<sup>85</sup> Στην δευτερεύουσα, τώρα, τονικότητα είθισται η εμφάνιση τουλάχιστον δύο πλαγίων θεματικών ιδεών, το μοτιβικό υλικό των οποίων μπορεί να εξάγεται κατά το μάλλον ή ήττον από το υλικό του κυρίου θέματος, μπορεί όμως και να είναι εντελώς νέο.<sup>86</sup> Η παράταξη των πλαγίων θεμάτων καταλήγει συνήθως σε έντονα καταληκτικά μοτίβα και ισχυρούς πτωτικούς σχηματισμούς, σπανίως όμως διαμορφώνεται μια εντελώς ξεχωριστή κατακλείδα της *εκθέσεως* με ανάκληση μοτίβων του κυρίου θέματος.<sup>87</sup> Αρκετά σπάνια,

<sup>82</sup> Πρβλ. A. Peter Brown, “The Structure of the Exposition in Haydn’s Keyboard Sonatas”, *The Music Review* 36/2, 1975, σ. 108-110.

<sup>83</sup> Πρβλ. Wilhelm Fischer, “Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstils”, *Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) – Drittes Heft*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915, σ. 61. Ο Brown (“The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 118 και 122), τουναντίον, θεωρεί ότι η απουσία μετάβασης είναι πιο χαρακτηριστική στα έργα σε μείζονα τρόπο. Σε τελική πάντως ανάλυση, επιβεβαιώνεται ότι ένα μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου αυτού δεν διαθέτει μεταβατικό τμήμα ανάμεσα στις δύο τονικές περιοχές της *εκθέσεως*: ο Brown έχει μάλιστα απόλυτο δίκιο όταν υποδεικνύει ως συνήθη πρακτική του πρώιμου Haydn την “αμφίσημη κατάληξη” στο τέλος του κυρίου θέματος (μισή πτώση στην αρχική τονικότητα που αμέσως μετά επανερμηνεύεται ως το νέο τονικό κέντρο της δεσπόζουσας), σε αντίθεση με τον Robert S. Winter (“The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style”, *Journal of the American Musicological Society* 42/2, 1989, σ. 337), ο οποίος υποστηρίζει ότι στον Haydn το μέσο αυτό βρίσκει πολύ περιορισμένη εφαρμογή.

<sup>84</sup> Στο πρώιμο αυτό ρεπερτόριο πάντως, η αρχική τονικότητα δεν αποσταθεροποιείται σε σημαντικό βαθμό στο πλαίσιο του μεταβατικού τμήματος, όπως σημειώνει ο Brown, “The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 107. Κατά συνέπεια, η ταξινόμηση του Jens Peter Larsen σε διτμηματική και τριτμηματική *έκθεση* (όπως αναπτύσσεται ενδελεχώς από την Michelle Fillion, στην συμβολή της “Sonata-Exposition Procedures in Haydn’s Keyboard Sonatas”, στο: Jens Peter Larsen – Howard Serwer – James Webster [επιμ.], *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*, W. W. Norton & Company, New York – London 1981, σ. 475-478) δεν έχει σχεδόν καμμία σημασία για τις πρώιμες αυτές μορφές *σονάτας* του Haydn, αφού εδώ αντιμετωπίζουμε μόνο τις υποπεριπτώσεις της διτμηματικής *εκθέσεως*, με μικρή μετάβαση που συνδέεται με το κύριο θέμα ή δίχως τέτοιο μεταβατικό τμήμα (βλ. ό.π., σ. 476-477).

<sup>85</sup> Πρβλ. τις εύστοχες σχετικές παρατηρήσεις του W. Fischer, ό.π., σ. 60-61.

<sup>86</sup> Ο Brown (“The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 108), μάλιστα, τονίζει με έμφαση το γεγονός ότι στον πρώιμο Haydn υπάρχουν πολύ λίγα δείγματα του φαινομένου της “μονοθεματικότητας” ή έστω μελωδικής συνάφειας μεταξύ των δύο βασικών περιοχών της *εκθέσεως*.

<sup>87</sup> Για μια λεπτομερή διερεύνηση της μικροδομικής οργάνωσης της πλάγιας θεματικής ομάδας (που ωστόσο δύσκολα υπόκειται σε μια λειτουργική θεωρητική τυποποίηση), βλ. ιδίως Brown, “The Structure of the

επίσης, αν και ιδιαίτερα χαρακτηριστική, είναι η εμφάνιση ενός περάσματος στον αντίθετο (ελάσσονα) τρόπο στην εξέλιξη της πλάγιας θεματικής ομάδος,<sup>88</sup> ενώ σε καμμία περίπτωση δεν εντοπίζονται τονικοποιήσεις άλλων τονικών κέντρων στην πορεία της.

γ) Η *επεξεργασία* της τριμερούς σονάτας της περιόδου αυτής εμφανίζει μεγάλη ποικιλομορφία, τόσο ως προς τον αρμονικό της σχεδιασμό και την έκτασή της όσο και ως προς τα θεματικά στοιχεία που περιλαμβάνει και τον χειρισμό τους. Στις περισσότερες περιπτώσεις η μεσαία μακροδομική ενότητα είναι περίπου ισομεγέθης με τις δύο εξωτερικές και διαρθρώνεται σε δύο ή τρία επιμέρους τμήματα, που επικεντρώνονται αρχικά στην δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*, κατόπιν στην σχετική, στην υποδεσπόζουσα, στην σχετική της υποδεσπόζουσας είτε ακόμη στην ομώνυμη τονικότητα (σε αμφότερους τους τρόπους) και τελικά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας για την προετοιμασία της *επανεκθέσεως*.<sup>89</sup> φυσικά, η ισχύς της πτωτικής επικύρωσης κάποιων από τα προαναφερόμενα τονικά κέντρα (με τέλεια ή μισή πτώση) καθώς και η έκταση που καταλαμβάνουν στην *επεξεργασία* ποικίλουν από έργο σε έργο.<sup>90</sup> Μια μικρότερων διαστάσεων *επεξεργασία*, τουναντίον, μπορεί να διαιρείται εσωτερικά σε δύο τμήματα, οπότε διατηρεί την δυνατότητα τονικοποίησης ενός τρίτου “τονικού πυλώνα”, κάποτε όμως περιορίζεται σε μια απλή αντιστροφή της αρμονικής προόδου της *εκθέσεως*, λειτουργώντας έτσι περισσότερο ως ένα συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*.<sup>91</sup> Σε θεματικό επίπεδο, ο Haydn ξεκινά συνήθως την *επεξεργασία* με μια παράθεση του κυρίου θέματος,<sup>92</sup> η οποία ωστόσο μπορεί να είναι πλήρης (με τέλεια πτώση),<sup>93</sup> τμηματική (ως επί το πλείστον χωρίς πτώση) ή ακόμη εντελώς υπαινικτική και να οδηγεί άμεσα σε κάποιο άλλο στοιχείο. Λιγότερο συχνά εμφανίζεται στην έναρξη της ενότητας αυτής υλικό από την μετάβαση, την πλάγια θεματική ομάδα, την κατακλείδα της *εκθέσεως* ή ακόμη κάτι νέο.<sup>94</sup> Από εκεί και ύστερα, ο συνθέτης επιλέγει ελεύθερα και κατά περίπτωση τί υλικό – και σε ποιόν βαθμό – θα αξιοποιήσει: μπορεί να αρκестθεί στο κύριο θέμα, στο πλάγιο θέμα ή μόνο σε δευτερεύον υλικό της *εκθέσεως*.

---

Exposition...”, ό.π., σ. 104-105 και 122-125. Ο Leisinger (ό.π., σ. 106-109), εξ άλλου, αναφερόμενος γενικότερα στην δομική οργάνωση των *εκθέσεων* στις πρώιμες σονάτες για πιάνο του Haydn, επικεντρώνει την προσοχή του στην συντομία των παρατακτικά αλληλοσυνδεόμενων θεματικών ιδεών καθώς και στην πληθώρα των ενδιάμεσων πτωτικών τομών που δεν επιτρέπουν ανάπτυξη είτε επέκταση των βασικών ιδεών παρά μόνον επαναλήψεις και προσθήκες νέων. Αυτή η εξόχως παρατακτική δόμηση καθίσταται σίγουρα προβληματική στην περίπτωση γρήγορων μερών σχετικώς μεγάλης εκτάσεως, όχι όμως και στα αργά μέρη που κατά κανόνα αρκούνται σε λιγότερες θεματικές ιδέες και μικρότερες διαστάσεις.

<sup>88</sup> Πρβλ. Kretzschmar (ό.π., σ. 73), με την διαφορά όμως ότι η πρακτική αυτή δεν εφαρμόζεται στην έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος αλλά στο εσωτερικό της.

<sup>89</sup> Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις τόσο του W. Fischer (ό.π., σ. 71-73) όσο και του Harold L. Andrews, “The Submediant in Haydn’s Development Sections”, στο: Jens Peter Larsen – Howard Serwer – James Webster (επιμ.), *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*, W. W. Norton & Company, New York – London 1981, σ. 465-466. Ο James Webster, επίσης, στην μονογραφία του *Haydn’s “Farewell” Symphony and the Idea of Classical Style: Through-composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, vol. 1), Cambridge 1991, σ. 134, αναφέρει ως συνηθέστερη περίπτωση αυτήν της τριτμηματικής *επεξεργασίας* (της οποίας μάλιστα το κεντρικό – και κατά κανόνα εκτενέστερο – τμήμα ενδέχεται να διαιρείται και σε δύο μικρότερα).

<sup>90</sup> Πρβλ. ιδίως W. Fischer, ό.π., σ. 72.

<sup>91</sup> Πολύ σωστά ο Andrews (ό.π., σ. 465 και 466) παρατηρεί ότι η σύντομη αυτή εκδοχή *επεξεργασίας* εφαρμόζεται σε ελάχιστα πρώιμα έργα του Haydn.

<sup>92</sup> Πρβλ. W. Fischer (ό.π., σ. 72) και Webster (*Haydn’s “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 134).

<sup>93</sup> Πρβλ. Andrews, ό.π., σ. 466.

<sup>94</sup> Ο Klauwell (ό.π., σ. 68) δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην περίπτωση έναρξης της *επεξεργασίας* με το καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως*, την οποία χαρακτηρίζει ως καινοτομία του Haydn που εξυπηρετεί την δεσμευτικότερη διασύνδεση των δύο πρώτων μακροδομικών ενότητων: το μόνο λάθος του είναι το ότι θεωρεί την τεχνική αυτή ως μεταγενέστερη της τυπικής εναρκτήριας παραθέσεως του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ στην πραγματικότητα η εφαρμογή της εντοπίζεται ήδη μεταξύ των πρώιμων έργων του Haydn (έστω και κατ’ εξαίρεσιν).



συχνότερα όμως συνδυάζει κάποια από τα παραπάνω στοιχεία,<sup>95</sup> ενδεχομένως δε και με νέες ιδέες. Ο χειρισμός τους ποικίλει επίσης από την απλή μεταφορά τους σε άλλη τονικότητα, την παραλλαγή, την αποσπασματοποίηση και αλυσιδοποίησή τους μέχρι την μοτιβική τους ανάπτυξη – μέσω εξύφανσης είτε ρευστοποίησης – ή τον αντιστικτικό τους συνδυασμό.<sup>96</sup> Ιδιαίτερη μνεία, τέλος, αξίζει όχι τόσο στην (συνήθη) αποσπασματική επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας* (που οφείλεται πάντοτε στην αλυσιδοποίηση της αμέσως προηγούμενης παράθεσης του ιδίου στην δευτερεύουσα τονικότητα),<sup>97</sup> όσο στην σπάνια – και γι' αυτό ακριβώς ιδιαίτερα χαρακτηριστική και ενδιαφέρουσα – τμηματική επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική (ή – έστω – στην ομώνυμη) τονικότητα σε κάποιο μεταγενέστερο σημείο της *επεξεργασίας*, που δημιουργεί όντως την αίσθηση μιας “ψευδούς επανεκθέσεως” πριν την οριστική πραγμάτωση της “διπλής επαναφοράς” στην έναρξη της τρίτης μακροδομικής ενότητας.

δ) Για την *επανεκθεση*, ο Haydn αναπτύσσει ήδη σε αυτό το πρώιμο ρεπερτόριο ένα εντυπωσιακό εύρος στρατηγικών. Η απλούστερη περίπτωση αφορά βεβαίως στην πλήρη επαναφορά του συνόλου των θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως* στην αρχική τονικότητα, ενδεχομένως και με μικρές μελωδικές, ρυθμικές ή αρμονικές παραλλαγές που όμως δεν αλλοιώνουν την δομική υπόσταση: ο Haydn ωστόσο εφαρμόζει την τεχνική αυτή σε πολύ περιορισμένο αριθμό έργων και μάλιστα φαίνεται ότι την αποφεύγει συστηματικά στα πλέον απαιτητικά μουσικά είδη, όπως π.χ. στις συμφωνίες!<sup>98</sup> Αντ' αυτής λοιπόν, προτιμά μια τροποποιημένη (σε σχέση με την *έκθεση*) *επανεκθεση*, την οποία πραγματώνει μέσω πέντε βασικών τεχνικών θεματικής-δομικής μεταβολής: αποκοπής, αντικατάστασης, σύμπτυξης, διεύρυνσης και μετάθεσης μοτίβων, ιδεών είτε ακόμη ολόκληρων θεμάτων. Η αποκοπή αφορά κατά κανόνα στο μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως*, συχνά όμως περικόπτονται μικρότερα ή μεγαλύτερα τμήματα και από τις δύο θεματικές ομάδες (ποτέ όμως οι αρχικές τους ιδέες).<sup>99</sup> Η αντικατάσταση ενός τμήματος με νέο υλικό είναι σπάνια και εντοπίζεται πρωτίστως σε μεταβατικό ή καταληκτικό υλικό. Σύμπτυξη μπορεί να γίνει σε οποιοδήποτε σημείο της *επανεκθέσεως* και να δημιουργήσει δομικές επικαλύψεις είτε (σε συνδυασμό με επιλεκτικές περικοπές υλικού) συγχωνεύσεις δομικών τμημάτων (π.χ. ένωση της αρχής του

<sup>95</sup> Πρβλ. Kretzschmar, ό.π., σ. 73.

<sup>96</sup> Τόσο ο W. Fischer (ό.π., σ. 71-73) όσο και ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 134) αναφέρονται επίσης στις περισσότερες από τις δυνατότητες αυτές, παρατηρώντας μάλιστα ότι ουσιαστικά ο Haydn εφαρμόζει την περίοδο αυτή και τους δύο τρόπους κατασκευής της *επεξεργασίας* που παρουσιάζει ο Koch, μόνο που συνήθως τους αξιοποιεί από κοινού (συνδυάζοντάς τους κατά κάποιον τρόπο στο ίδιο έργο) και λιγότερο συχνά ανεξάρτητα τον έναν από τον άλλο (δημιουργώντας άλλοτε μια “τροποποιημένη έκθεση” και άλλοτε μια εξόχως αναπτυξιακή *επεξεργασία*). Αντιθέτως, ο Ludwig Finscher, στο κεφάλαιο “Haydn's Begründung instrumentaler Gattungen”, στο: Carl Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Laaber 1994 (zweite Auflage), σ. 282, καθώς και ο Krummacker (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 20-21 και 25), εξετάζοντας τα κουαρτέτα opus 1 (και opus 2) υποστηρίζουν ότι στην ενότητα της *επεξεργασίας* το μοτιβικό υλικό της *εκθέσεως* δεν αναπτύσσεται, αλλά παραλλάσσεται, μεταφέρεται τονικά και αναδιατάσσεται· καθίσταται βεβαίως αντιληπτό ότι τα κριτήριά τους δεν ανταποκρίνονται στα δεδομένα του συνθετικού ύφους των μέσων του 18<sup>ου</sup> αιώνας, αλλά σε εκείνα του ώριμου κλασσικού ύφους.

<sup>97</sup> Βλ. σχετικά: Andrews, ό.π., σ. 466-467· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 134.

<sup>98</sup> Τουναντίον, ο Ethan Haimo, στο άρθρο του “Haydn's Altered Reprise”, *Journal of Music Theory* 32/2, 1988, σ. 336-337, παραγνωρίζοντας την πληθώρα των τροποποιήσεων που παρατηρούνται στις *επανεκθέσεις* των έργων του Haydn αυτής της περιόδου, κάνει λόγο μόνο για μικρές αλλαγές (κυρίως στο τμήμα της μετάβασης) και θεωρεί αντιπροσωπευτική των τεχνικών του πρώιμου Haydn για την *επανεκθεση* την (πολύ γενικόλογη) περιγραφή του Galeazzi! Η πρόθεση του Haimo είναι να παρουσιάσει τις ιδιαίτερες αυτές τεχνικές ως κατακτήσεις του Haydn που προέκυψαν κατά την σταδιακή ωρίμανση του ύφους του· αποδεικνύεται όμως ότι και οι *επανεκθέσεις* των πρώιμων έργων περί το 1760 δεν είναι καθόλου απλές, γεγονός που ανατρέπει εν τέλει την βασική υπόθεση εργασίας του Haimo περί μιας εξελικτικής γραμμής από το απλούστερο προς το συνθετότερο.

<sup>99</sup> Πρβλ. Kretzschmar (ό.π., σ. 73) και Klauwell (ό.π., σ. 68).

κυρίου θέματος με την κατάληξη της μεταβάσεως σε ένα τμήμα ή συγχώνευση δύο πλαγίων ιδεών σε μία μελωδική φράση). Η διεύρυνση συνίσταται κατά κανόνα σε μια “δευτερεύουσα ανάπτυξη” στην *επανεκθεση* (ως επί το πλείστον με την μορφή μιας αλυσίδας ή μιας σύντομης αντιστικτικής περιπλοκής) ή στην αρμονική προέκταση ενός τμήματος.<sup>100</sup> Συνήθως λαμβάνει χώραν εντός του κυρίου θέματος και σπανιότερα στην μετάβαση, στην πλάγια θεματική ομάδα είτε ακόμη στην κατακλείδα. Η μετάθεση, τέλος, είναι ένα μέσο που αξιοποιείται σε ελάχιστες περιπτώσεις και μπορεί να είναι μικροδομική (π.χ. αναδιάταξη των ιδεών της πλάγιας θεματικής ομάδος) ή μακροδομική (“αντικατοπτρική επανεκθεση”).<sup>101</sup> Σε αρμονικό επίπεδο, εξ άλλου, η *επανεκθεση* κινείται καθ’ όλην την διάρκειά της στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας: πέραν όμως της τονικής μεταφοράς της πλάγιας θεματικής ομάδος, ο Haydn διαμορφώνει μερικές φορές μια σύντομη απόκλιση προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας (εντός του κυρίου θέματος, της μετάβασης και σπανιότερα στο πλαίσιο της πλάγιας θεματικής ομάδος) είτε τροποποιεί ορισμένες αρμονικές-πτωτικές ακολουθίες αποβλέποντας στην ενίσχυση της τονικής.

ε) Επιπρόσθετη *coda* στο τέλος ενός αργού μέρους σε τριμερή μορφή σονάτας εμφανίζεται σε εξαιρετικές μόνο περιπτώσεις κατά την χρονική αυτή περίοδο, ως προέκταση της *επανεκθέσεως*:<sup>102</sup> στο *trío* Hob. XV: 37, μάλιστα, η διαδικασία αυτή προσλαμβάνει την μορφή προετοιμασίας σολιστικής καντέντσας και δήθεν “ορχηστρικού” κλεισίματος εν είδει κοντσέρτου, ενώ η *coda* της *συμφωνίας* Hob. I: 5 βασίζεται σε στοιχεία της κύριας θεματικής ομάδος.

ς) Στην δεύτερη ενότητα της διμερούς μορφής σονάτας διακρίνονται δύο υποενότητες με αναπτυξιακό και επανεκθεσιακό χαρακτήρα και λειτουργία. Στην πρώτη από αυτές, η εναρκτήρια επαναφορά του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα εφαρμόζεται με πολύ μεγάλη συχνότητα, αν και η έκτασή της ποικίλει σημαντικά: συνήθως το κύριο θέμα εμφανίζεται εδώ πλήρες, άλλοτε όμως περιορίζεται στην αρχική του μόνο φράση ή αντιθέτως διευρύνεται κατά τι. Στην συνέχεια ακολουθεί σχετικά σύντομη ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος, της μεταβάσεως ή ακόμη και του πλαγίου θέματος, με αρμονική πλοκή που κατευθύνεται προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (η τονικοποίηση ενδιάμεσου τονικού κέντρου με μισή ή τέλεια πτώση είναι σπάνια). Έτσι, η επαναφορά της αρχικής τονικότητας συνδυάζεται συνήθως με την μεταφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος (και των καταληκτικών στοιχείων της *εκθέσεως*) σε αυτήν, ενίοτε όμως η τμηματική αυτή “επανεκθεση” ξεκινά με το μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως*. Η τάση κατασκευής μιας “αυτούσιας επανεκθέσεως” των θεματικών στοιχείων του δεύτερου ημίσεως της *εκθέσεως* είναι περίπου ισοδύναμη της περιορισμένης έως δραστηκής τροποποίησης του επανεκτιθέμενου υλικού σύμφωνα με τις διαθέσιμες και για την *επανεκθεση* της τριμερούς μορφής σονάτας τεχνικές: στην διμερή σονάτα ωστόσο, η κατάληξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας είναι πάντοτε ταυτόσημη της πρώτης. Το εισαγωγικό και το καταληκτικό τμήμα του *opus 1* αρ. 1 / Hob. III: 1, τέλος, συνιστούν αξιομνημόνευτα επιπρόσθετα δομικά μέλη που δεν σχετίζονται κατά τα άλλα με την διμερή μακροδομή.

ζ) Τα τρία δείγματα διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου της περιόδου αυτής είναι αντιπροσωπευτικά ισάριθμων εναλλακτικών συνθετικών επιλογών. Για του λόγου το αληθές,

<sup>100</sup> Πρβλ. εν μέρει Klauwell, ό.π., σ. 68.

<sup>101</sup> Στην τελευταία υποπερίπτωση πάντως, ο W. Fischer (ό.π., σ. 70) φαίνεται να εκλαμβάνει την καθυστερημένη επαναφορά του κυρίου θέματος στο τέλος του κομματιού ως *coda* μιας σονάτας διμερούς τύπου, κάτι που συνιστά μια αρκετά προβληματική ερμηνεία του ίδιου αυτού φαινομένου.

<sup>102</sup> Ο Ludwig Finscher, στο άρθρο του “Zur Coda bei Mozart”, στο: Christoph-Hellmut Mahling (επιμ.), *Florilegium Musicologicum: Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 21), Tutzing 1988, σ. 94, θεωρεί εύλογα ότι στον Haydn (τουλάχιστον μέχρι το 1770 περίπου) η προσθήκη μιας *coda* ήταν εν πολλοίς άσκοπη, εξαιτίας της ροπής του συνθέτη προς την διαμόρφωση μιας παρηλαγμένης *επανεκθέσεως* και την συνέχιση των αναπτυξιακών διαδικασιών και μετά την ολοκλήρωση της *επεξεργασίας*. Πρβλ. επίσης Klauwell, ό.π., σ. 68.

το εναρκτήριο ritornello παρουσιάζεται α) σε εκτενή μορφή που εμπεριέχει το σύνολο σχεδόν του θεματικού υλικού του μέρους (Hob. XVIII: 1), β) σε έκταση σημαντικά μικρότερη της σολιστικής *εκθέσεως*, περιλαμβάνοντας το κύριο θέμα και ελάχιστα δευτερεύοντα μοτίβα (Hob. XVIII: 2), αλλά και γ) ως επουσιώδης “ορχηστρική εισαγωγή” (Hob. XIV: 11)· το ενδιάμεσο ritornello λειτουργεί στα τρία αυτά έργα αντίστοιχα ως κατακλείδα της *εκθέσεως* (με υλικό από το εναρκτήριο ritornello), ως συνδυασμός κατακλείδας της πρώτης ενότητας και προετοιμασίας της επομένης (και πάλι αντλώντας υλικό από το πρώτο ritornello), είτε ακόμη απουσιάζει παντελώς· το καταληκτικό ritornello, εξ άλλου, μπορεί να περιέχει το τελικό τμήμα της *επανεκθέσεως* (όπου επανεισάγεται το “πλάγιο” ορχηστρικό θεματικό υλικό που είχε εκτοπισθεί από ανάλογες σολιστικές ιδέες στην *έκθεση*), την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας (με την σύμπραξη και του σολίστα) και την πλήρη επαναφορά του καταληκτικού υλικού του εναρκτήριου ritornello (Hob. XVIII: 1), να περιορίζεται τυπικά στην προετοιμασία της καντέντσας και ακολούθως να δημιουργεί μια σύντομη ορχηστρική κατακλείδα με σολιστικό αλλά και νέο υλικό (Hob. XVIII: 2), είτε να διαμορφώνει απλώς έναν βραχύτατο “ορχηστρικό επίλογο” (Hob. XIV: 11). Οι δύο σολιστικές ενότητες, τέλος, είναι εν γένει συμβατές με τις προδιαγραφές της διμερούς μορφής σονάτας.