

Τα πρώτα χρόνια του Haydn στην υπηρεσία των Eszterházy (1761-1765)

Η πλειονότητα των αργών μερών σε μορφές σονάτας αυτής της χρονικής περιόδου συναντάται στο συμφωνικό ρεπερτόριο, το οποίο και θα μας απασχολήσει εκτενώς, αφού όμως πρώτα διεξέλθουμε τα ανάλογα δείγματα γραφής στις (ολιγάριθμες) πιανιστικές σονάτες καθώς και στα τρίο και κουαρτέττα εγχόρδων που χρονολογούνται έως το 1765 περίπου. Για συστηματικούς λόγους, η διερεύνηση αυτή θα ξεκινήσει από τις διμερείς μορφές σονάτας και κατόπιν θα στραφούμε προς τις τριμερείς.

Διμερείς λοιπόν μορφές σονάτας βρίσκουμε σε τέσσερα *τρίο εγχόρδων* (“divertimenti” για δύο βιολιά και μπάσσο) των ετών 1762 έως 1765 (κατά πάσα πιθανότητα). Στο παλαιότερο από αυτά, στο *τρίο σε Ρε-μείζονα* Hob. V: 15, το εναρκτήριο Adagio ανοίγει με δύο κύριες θεματικές ιδέες που φθάνουν σε τέλεια και μισή πτώση στα μ. 4 και 7, αντιστοίχως. Ακολουθεί ένα ισομέγεθες μεταβατικό τμήμα (μ. 8-14), το οποίο όχι μόνο διαφοροποιείται μοτιβικά από την κύρια ομάδα της *εκθέσεως*, αλλά και στρέφεται αποφασιστικά προς την τονικότητα της δεσπόζουσας προτού καταλήξει σε μισή πτώση στο μ. 14. Έτσι, η Λα-μείζονα εδραιώνεται οριστικά στο πλάγιο θέμα των μ. 15-23, το οποίο δομείται ως εννεάμετρη πρόταση (2 + 2 + 5 μέτρων). Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ακολουθεί άμεσα στα μ. 24-27, με υπαινικτικές μόνο αναφορές στο υλικό της κύριας θεματικής ομάδος,¹⁰³ και με αφετηρία την λα-ελάσσονα στρέφεται γρήγορα προς την μι-ελάσσονα. Η αρμονική πάντως περιπλάνηση δεν σταματά παρά μόνο στο μ. 33, όπου γίνεται πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας: παράλληλα, στα μ. 28-33 διαμορφώνεται ένα ακόμη μελωδικό τόξο μέσω της επιλεκτικής αξιοποίησης μοτίβων του πλαγίου θέματος, ως επί το πλείστον. Κατόπιν τούτου, στα μ. 34-44 ο Haydn επανέρχεται στην αρχική Ρε-μείζονα για να επανεκθέσει το πλάγιο θέμα, το οποίο όμως αναπτύσσει περαιτέρω και επιπλέον το διευρύνει παρεμβάλλοντας ένα απόσπασμα του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως*: τα μ. 34-36 αλυσιδοποιούν το μ. 15, τα μ. 37-40 αντιστοιχούν στα μ. 8-11 και τελικά τα μ. 41-44 επαναφέρουν το τελευταίο τετράμετρο της πρώτης ενότητας (μ. 20-23)! Η

¹⁰³ Κακώς ο Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 131) αναφέρεται σε επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στο σημείο αυτό, διότι η παρτιτούρα τον διαψεύδει κατηγορηματικά! Οι υπόλοιπες τοποθετήσεις του – περί της μακροδομικής διμέρειας του αργού αυτού μέρους και της ως εκ τούτου επαναφοράς της αρχικής τονικότητας με το πλάγιο θέμα – είναι βέβαια ορθές, αλλά δεν αποκαλύπτουν ούτε κατ’ ελάχιστον τις δομικές ιδιαιτερότητες της παρούσας συνθέσεως, που θα διαπιστώσουμε στην συνέχεια.

φαντασία του συνθέτη παρ' όλα αυτά δεν έχει ακόμη εξαντληθεί: στα μ. 45-48 σχηματίζει μια καταληκτική τετράμετρη φράση ως προέκταση της αμέσως προηγούμενης (μάλιστα τα μ. 47-48 επαναλαμβάνουν τα μ. 43-44, το τεράστιο κατιόν άλμα των μ. 45 και 46 όμως παραπέμπει πρωτίστως στην αντίστοιχη χειρονομία του μ. 25), με την οποία επικαλύπτεται και μια δεύτερη ανάλογη φράση στα μ. 48-51. Με άλλα λόγια, στο σημείο αυτό διαμορφώνεται σαφέστατα μια *coda* δύο αλληλεπικαλυπτόμενων τετραμέτρων, η οποία αφ' ενός μεν καταλύει την αναλογία των καταλήξεων των δύο μακροδομικών ενότητων, αφ' ετέρου όμως ενισχύει αποφασιστικά την αρχική τονικότητα στο τέλος της συνθέσεως, πιθανότατα εξαιτίας της προηγούμενης σύμμειξης του πλαγίου θέματος με τμήμα της μεταβάσεως που θέτει εν αμφιβόλω την επανεκθεσιακή λειτουργία του δευτέρου ημίσεως της δεύτερης ενότητας της διμερούς αυτής σονάτας.

Αρκετές δομικές ομοιότητες – αλλά και κάποιες διαφορές, ασφαλώς – παρουσιάζει το αρχικό Adagio του *τρίο εγχόρδων σε Μι-μείζονα* Hob. V: 19. Στην *έκθεσή* του, κατ' αρχάς, ερχόμαστε για άλλη μια φορά αντιμέτωποι με το ερμηνευτικό δίλημμα που δημιουργούν οι δύο πρώτες φράσεις, με καταλήξεις σε τέλεια (μ. 6) και μισή πτώση (μ. 10) στην αρχική τονικότητα: τα μ. 1-6α μπορούν να θεωρηθούν ως κύριο θέμα που ακολουθείται από ένα μεταβατικό τμήμα στα μ. 6-10 (με αλυσιδωτή ανάπτυξη μιας νέας μοτιβικής φιγούρας), ή αντιθέτως αμφότερα τα δύο αυτά τμήματα θα πρέπει να εκληφθούν ως μέλη μιας κύριας θεματικής ομάδος. Στο μ. 11 πάντως εισάγεται το πλάγιο θέμα στην Σι-μείζονα (που εμπεριέχει δύο διακριτά μοτιβικά στοιχεία, στα μ. 11-12 και 13-16) και ακολουθεί μια ενεργητική κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 17-19. Η δεύτερη ενότητα ανοίγει με μία μάλλον έμμεση αναφορά στο επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος και – όπως και στο προηγούμενο αργό μέρος που εξετάσαμε – από την ελάσσονα δεσπόζουσα (σι-ελάσσονα) οδηγείται σε έναν πτωτικό σχηματισμό στην φα-δίεση-ελάσσονα (μ. 20-23).¹⁰⁴ έπεται δε ανάπτυξη του ιδίου μοτίβου, με αλυσιδοποίηση (μ. 24-27), ρευστοποίηση (μ. 28-29) και έναν καταληκτικό σχηματισμό στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (μ. 30-31). Έτσι, στα μ. 32-37 μπορεί πλέον να επανεκθεθεί στην Μι-μείζονα το πλάγιο θέμα, όμως πριν την επαναφορά και της σύντομης κατακλείδας (στα μ. 42-44a) παρεμβάλλεται απρόσμενα σχεδόν ολόκληρη η δεύτερη φράση της *εκθέσεως* στα μ. 38-41 (πρβλ. μ. 6-9). Το γεγονός αυτό λοιπόν μας υποχρεώνει να επανέλθουμε στο ερμηνευτικό δίλημμα που είχε μείνει αναπάντητο έως τώρα: διότι, αν το υπό συζήτηση τμήμα θεωρηθεί τελικά ως μετάβαση, τότε στην δεύτερη ενότητα μπορεί κανείς να διαπιστώσει μια ετεροχρονισμένη επαναφορά της μετά το πλάγιο θέμα, ενώ αν αυτό αντιμετωπισθεί ως το δεύτερο σκέλος της κύριας θεματικής ομάδος, τότε η διμερής μακροδομική θεώρηση του συνόλου μοιάζει να ανατρέπεται συνολικά υπέρ μιας τριμερούς θεώρησης, με εξάλειψη της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας (αιτιολογούμενη πιθανόν δια της αποκλειστικής της αξιοποίησης στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*) και “αντικατοπτρική” *επανεκθεση* (με το πλάγιο θέμα να προηγείται εν προκειμένω της δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας). Λαμβάνοντας όμως υπ' όψιν *πρώτον* το ανάλογο φαινόμενο στο Adagio του *τρίο* Hob. V: 15 και *δεύτερον* την μάλλον μηδαμινή πιθανότητα εφαρμογής μιας “αντικατοπτρικής επανεκθέσεως” χωρίς καμμία επανεμφάνιση της αρχικής θεματικής ιδέας της *εκθέσεως* μετά το πλάγιο θέμα, κλίνω προς την πρώτη από τις δύο προτεινόμενες ερμηνείες, θεωρώντας δηλαδή τα μ. 6-10 ως μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως* που επανεκτίθεται στην δεύτερη μακροδομική ενότητα παρεμβαλλόμενο ανάμεσα στο πλάγιο θέμα και στην κατακλείδα.¹⁰⁵ Μια τελευταία ομοιότητα του Adagio του *τρίο* Hob.

¹⁰⁴ Ο Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 131) σε αυτήν την περίπτωση υποστηρίζει ότι το αρχικό (κύριο) θέμα δεν εμφανίζεται καθόλου στην έναρξη του δευτέρου τμήματος.

¹⁰⁵ Ο Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 131) εκλαμβάνει επίσης το μέρος αυτό ως διμερή μορφή σονάτας και παρατηρεί ότι η αρχική τονικότητα επιστρέφει στην δεύτερη ενότητα με το πλάγιο θέμα, δεν ασχολείται όμως καθόλου με ό,τι συμβαίνει από το σημείο αυτό και έπειτα, ούτε και με τα δομικά τμήματα της *εκθέσεως*.

V: 19 με εκείνο του Hob. V: 15 αφορά στην προσθήκη μιας σύντομης *coda*, η έναρξη της οποίας επικαλύπτεται με την τελική πτώση της κατακλείδας στο μ. 44. Στην περιορισμένη πάντως έκτασή της (μ. 44-46) περιλαμβάνεται μόνο μια απλή πτωτική χειρονομία, που κατ' ουσίαν προεκτείνει αρμονικά το προηγούμενο δομικό τμήμα· εντούτοις, γεγονός παραμένει ότι με την προσθήκη των τριών αυτών τελικών μέτρων οι δύο μακροδομικές ενότητες δεν ολοκληρώνονται ούτε και σε αυτήν την περίπτωση κατά τρόπον ανάλογο, ως είθισται.

Παρά το γεγονός ότι τα *τρίο εγχόρδων* Hob. V: 1 και 2 είναι κατά πάσα πιθανότητα λίγο μεταγενέστερα των Hob. V: 15 και 19, η δομή τους είναι σαφέστατα πιο απλή.¹⁰⁶ Στην περίπτωση του επίσης εναρκτήριου Adagio του *τρίο σε Μι-μείζονα* Hob. V: 1, η *έκθεση* συνίσταται σε ένα κύριο θέμα σε δομή περιόδου (τα μ. 1-3α παραλλάσσονται μελωδικά στα μ. 5-7α, οι πτώσεις των φράσεων γίνονται στην τονική και στην δεσπόζουσα στα μ. 4 και 8, αντιστοίχως) καθώς και σε μια λίγο μεγαλύτερη πλάγια ομάδα στην Σι-μείζονα (μ. 9-18 και 19-21). Η δευτερεύουσα αυτή τονικότητα διατηρείται στην έναρξη της δεύτερης ενότητας, όπου το δεύτερο βιολί παραθέτει την πρώτη φράση του κυρίου θέματος (μ. 22-25), η οποία αμέσως μετά αλυσιδοποιείται και παραλλάσσεται στην Μι-μείζονα από το πρώτο βιολί (μ. 26-29α)¹⁰⁷ και τελικά διευρύνεται με μία δίμετρη προέκταση (μ. 29-30) που μετατρέπει προς την φα-δίεση-ελάσσονα. Φθάνοντας ουσιαστικά στον “πυρήνα” του αναπτυξιακού αυτού τμήματος, ο Haydn ρευστοποιεί το αρχικό μοτίβο του κυρίου θέματος (μ. 31-32 στο δεύτερο βιολί, μ. 33 και 34 στο μπάσσο), συνδυάζοντάς το με ελεύθερες αντιστικτικές φωνές που κατευθύνονται σε πτώση επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 35-36. Στο σημείο αυτό θα μπορούσε πλέον να επανεκτεθεί το υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδας, πράγμα όμως που αναβάλλεται εξαιτίας της απροσδόκητης εμφάνισης του ρυθμικού παραλλάγματος της κεφαλής του κυρίου θέματος του μ. 5 στην ομώνυμη μι-ελάσσονα στο μ. 37 (δεύτερο βιολί) και της αλυσιδωτής περαιτέρω ανάπτυξής του στα μ. 38-40 (πρώτο βιολί) που οδηγεί σε νέα μισή πτώση στο περιβάλλον της μι-ελάσσονος. Έτσι, η Μι-μείζονα και η πλάγια θεματική ομάδα επανεισάγονται από κοινού μόλις στο μ. 43.¹⁰⁸ Η τμηματική αυτή “επανεκθεση” ακολουθεί το πρότυπο της *εκθέσεως* στα μ. 43-46 (πρβλ. μ. 9-12) καθώς και στα καταληκτικά μ. 52-54 (= μ. 19-21), ενδιάμεσα όμως το υλικό των μ. 13-14 αντικαθίσταται από παρεμφερές στα μ. 47-48, τα μ. 15-17 περικόπτονται και αντ' αυτών έρχεται στο προσκήνιο το μ. 18, από το οποίο κατ' αρχάς διαμορφώνεται ένα νέο πέρασμα στο μ. 49 και έπειτα η πρωτότυπη εκδοχή του “διπλασιάζεται” στα μ. 50-51· ως αποτέλεσμα όλων αυτών, το δεύτερο ήμισυ της δεύτερης αυτής μακροδομικής ενότητας (μ. 43-54) υπολείπεται συνολικά ενός μέτρου σε σχέση με το αντίστοιχο τμήμα της πρώτης ενότητας (μ. 9-21).

Με ένα Adagio ξεκινά επίσης το *τρίο εγχόρδων σε Φα-μείζονα* Hob. V: 2. Το κύριο θέμα του διαμορφώνεται – όπως και στην προηγούμενη περίπτωση – ως οκτάμετρη περίοδος, με τέλεια και μισή πτώση στα μ. 4 και 8. Ένα δίμετρο με ιδιαίτερο ρυθμικο-μοτιβικό χαρακτήρα όμως (μ. 9-10) οδηγεί στην διπλή δεσπόζουσα, διαμορφώνοντας ένα σύντομο μεταβατικό πέρασμα προς την πλάγια θεματική ομάδα στην Ντο-μείζονα, η οποία ως επί το πλείστον εξαρτάται μοτιβικά από το υλικό του κυρίου θέματος (μ. 11-14, 15-18 και 19-21). Στην δεύτερη ενότητα, τώρα, τονικοποιείται άμεσα η σολ-ελάσσονα, στο περιβάλλον της οποίας εμφανίζεται ένα τετράμετρο μελωδικό ανάπτυγμα (μ. 22-25) που εμπεριέχει

¹⁰⁶ Αξίζει μάλιστα να παρατηρήσει κανείς ότι στα απλούστερα δομικώς αργά μέρη των *τρίο* Hob. V: 1 και 2 προβλέπονται οι τυπικές επαναλήψεις των δύο ενότητων, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στα σαφώς πολυπλοκότερα αργά μέρη των *τρίο* Hob. V: 15 και 19. Το φαινόμενο αυτό μπορεί βέβαια να είναι καθαρά συμπτωματικό, μπορεί όμως και όχι.

¹⁰⁷ Πρβλ. Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 128 και 131.

¹⁰⁸ Πρβλ. ό.π., σ. 131. Δεν κατανοώ εντούτοις γιατί ο Webster (ό.π., σ. 133) θεωρεί ότι η τονική αυτή επανεκθεση της πλάγιας ομάδας δεν προετοιμάζεται· τουναντίον, υπάρχουν δύο πτώσεις στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (στα μ. 36 και 42) και ό,τι δεν επιτυγχάνεται την πρώτη φορά πραγματώνεται τελικά την δεύτερη.

χαρακτηριστικά μοτίβα από κάθε σχεδόν σημείο της *εκθέσεως* (πρβλ. τα μ. 22-23 με τα μ. 3 και 2, τα μ. 2b-3a και 4 με το μ. 10 καθώς και το μ. 3b με τα μ. 11 κ.εξ.).¹⁰⁹ Στην συνέχεια, από το βασικό μοτίβο αναπτύσσεται μια νέα μελωδική φράση στα μ. 26-27 και αλυσιδοποιείται στα μ. 28-29 εμμένοντας στην υποδεσπόζουσα Σι-ύφεση-μείζονα, ενώ ένα ακόμη τετράμετρο (μ. 30-33) αναλαμβάνει κατόπιν την διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας με την ανάπτυξη νέων μελωδικών φιγούρων στο πρώτο βιολί. Η επανέκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Φα-μείζονα είναι πλήρης (στα μ. 34-44), με ορισμένες – αν και ασήμαντες, από δομικής επόψεως – τροποποιήσεις (πρβλ. ιδίως τα μ. 39-41 με τα μ. 16-18).

Τα αργά μέρη των *κουαρτέτων εγχόρδων* opus 2, γραμμένων μέχρι το 1762, είναι πιθανότατα τα παλαιότερα σε τριμερή μορφή σονάτας μεταξύ των έργων μουσικής δωματίου της παρούσας περιόδου. Το Adagio σε Ρε-μείζονα του *κουαρτέτου σε Λα-μείζονα* opus 2 αρ. 1 / Hob. III: 7 κάνει και αυτό χρήση ενός κυρίου θέματος σε δομή οκτάμετρης περιόδου, με καταλήξεις στην τονική (μ. 4) και στην δεσπόζουσα (μ. 8). Χωρίς υφολογική αλλαγή (με διατήρηση του σολιστικού ρόλου του πρώτου βιολιού και του συνοδευτικού των υπολοοίπων εγχόρδων) παρουσιάζεται αμέσως μετά η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Λα-μείζονα, με δομή δωδεκάμετρης προτάσεως (2 + 2 + 5 + 3 μέτρων) που φθάνει σε μισή πτώση στο μ. 20· έπεται η δεύτερη πλάγια ιδέα (επίσης σε δομή προτάσεως) στα μ. 21-28 καθώς και μια τρίμετρη επικαλυπτόμενη κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 28-30. Μετά την διπλή διαστολή, η πρώτη τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται αυτούσια στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 31-34). Η *επεξεργασία* ωστόσο συνεχίζεται με ένα πέρασμα προς την υποδεσπόζουσα Σολ-μείζονα (μ. 35-38) που παραπέμπει αμφίσημα στα μ. 1 και 9 και ακολουθείται από ανάπτυξη της φιγούρας του μ. 10 στα μ. 39-44 σε συνδυασμό με αρμονική περιπλάνηση· τελικά, στα μ. 45-50 διαμορφώνεται ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, με ελεύθερο χειρισμό των συνοδευτικών μοτίβων της *εκθέσεως* που καταλήγει σε μία συγχορδία δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης με κορώνα – μια σαφέστατη δομική τομή πριν την έναρξη της *επανεκθέσεως*! Η σημασία αυτής της χειρονομίας αποκαλύπτεται βέβαια εκ των υστέρων, στην σημαντικά περικεκομμένη *επανεκθεση*: από το κύριο θέμα απομένει μόνο το πρώτο δίμετρο (μ. 51-52) που συνδέεται με ένα καινοφανές πεντάμετρο πέρασμα με συνεχείς εναλλαγές τονικής – δεσπόζουσας (μ. 53-57)· από την πρώτη πλάγια ιδέα, επίσης, μεταφέρονται στην Ρε-μείζονα μόνο τα ενδιάμεσα μ. 13-15 στα μ. 58-60 και συνδέονται με μια νέα δίμετρη πτωτική εξέλιξη στα μ. 61-62 που αναπτύσσει το ίδιο μοτιβικό υλικό· εν τέλει, μόνο η δεύτερη πλάγια ιδέα και η σύντομη κατακλείδα επανεκτίθενται χωρίς σημαντικές αλλαγές στα μ. 63-70 και 70-72. Δεδομένης λοιπόν της σχεδόν καθολικής αποκοπής των θεματικών στοιχείων που αξιοποιήθηκαν στην *επεξεργασία*, ο Haydn προαναγγέλλει με ιδιαίτερη έμφαση το σημείο έναρξης της ιδιαίτερα τροποποιημένης *επανεκθέσεως*, αποτρέποντας κάθε υπόνοια διμερούς μακροδομικού σχεδιασμού.

Στο Adagio σε Λα-μείζονα του αμέσως επόμενου *κουαρτέτου σε Μι-μείζονα* opus 2 αρ. 2 / Hob. III: 8, τουναντίον, ο Haydn συγκαλύπτει έντεχνα σχεδόν όλες τις βασικές δομικές τομές. Έτσι, καθίσταται κατ' αρχάς ιδιαίτερα δύσκολο να εντοπίσει κανείς το ακριβές σημείο όπου ολοκληρώνεται το κύριο θέμα, αφού υποψηφιότητα για κάτι τέτοιο θέτουν τα μ. 2, 4 αλλά και 5: προσωπικά, εκτιμώ ότι θα ήταν λογικότερο να θεωρήσει κανείς ότι το κύριο θέμα εκτείνεται μέχρι το μ. 4, βάσει της περιοδικότητας που αναπτύσσεται στα μ. 1-2 (τέλεια πτώση) και 3-4 (μισή πτώση), και ότι στο τέλος του (μ. 4b) επικαλύπτεται η έναρξη της μεταβάσεως, που συνίσταται σε διαλογική ανάπτυξη και περαιτέρω εξύφανση του μοτίβου που εισάγει το πρώτο βιολί στα μ. 2b και 4b, φθάνοντας τελικά σε πτώση στην διπλή

¹⁰⁹ Η παράθεση του αρχικού μοτίβου στο μ. 22 δεν επαρκεί ασφαλώς ώστε να εκληφθεί ως επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας, κατά την επιθυμία τουλάχιστον του Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 131.

δεσπόζουσα μόλις στο μ. 10. Παρ' όλα αυτά, είναι σαφές ότι τα μ. 11-15 αφιερώνονται στην έκθεση του πλαγίου θέματος στην Μι-μείζονα και ότι μετά την αυτοσχέδια καντέντσα του πρώτου βιολιού που υποδεικνύεται στο μ. 15b ακολουθεί μια δίμετρη κατακλείδα της *εκθέσεως* (μ. 16-17). Η τελική της πτώση ωστόσο, επικαλύπτεται στο μ. 18 με την παράθεση της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας (πρβλ. τα μ. 18-19a με τα μ. 1-2a), που σηματοδοτεί ασφαλώς την έναρξη της *επεξεργασίας*. Με αυτήν συνδέεται και μια επαναφορά της έναρξης της μετάβασης στα μ. 19b-20 (πρβλ. μ. 4b-5), η οποία πάντως μετατρέπει προς την σχετική φα-δίεση-ελάσσονα για την ανάπτυξη μιας σολιστικής τετράμετρης μελωδικής γραμμής στο πρώτο βιολί (μ. 21-24) που αναπλάθει ελεύθερα το μοτιβικό υλικό του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως*. Η τέλεια πτώση στην φα-δίεση-ελάσσονα στο μ. 25 επικυρώνεται περαιτέρω μέσω της παράθεσης σε αυτήν του πρώτου διμέτρου του πλαγίου θέματος (μ. 25-26), ενώ μια απλή αρμονική μετάβαση προς την αρχική τονικότητα εμφανίζεται αμέσως μετά ως μοτιβική ρευστοποίηση του επικεφαλής μοτίβου του (στα μ. 27-28). Με ιδιαίτερο επομένως ενδιαφέρον παρατηρεί κανείς την ταύτιση της δομικής οργάνωσης της παρούσας *επεξεργασίας* με το πρώτο από τα δύο κατασκευαστικά πρότυπα που αναφέρει γι' αυτήν ο Koch. Η *επανεκθεση* εισάγεται χωρίς την παραμικρή παύση στο μ. 29. Ο Haydn προβαίνει εδώ σε ένα πολύ έξυπνο τέχνασμα: ξεκινά με το υλικό του μ. 1a στο πρώτο βιολί (στο μ. 29a), κατόπιν όμως αναθέτει ξανά ολόκληρη την πρώτη φράση του κυρίου θέματος στο δεύτερο βιολί, η οποία τώρα εμφανίζεται πλέον μετατοπισμένη κατά μισό μέτρο (πρβλ. μ. 29b-30 με μ. 1-2a): ως συνέπεια αυτής της μετρικής μετατόπισης εντούτοις, στην θέση της αναμενόμενης φιγούρας του πρώτου βιολιού του μ. 2b εισάγεται απ' ευθείας το μελωδικό της παράλλαγμα του μ. 7a – σε μεταφορά στην Λα-μείζονα – και έτσι ο Haydn παρακάμπτει τελείως τα μ. 2b-6 της *εκθέσεως* (τα οποία είχαν ούτως ή άλλως εξαντληθεί στις δύο προηγούμενες ενότητες) και συνεχίζει την *επανεκθεση* με το τελευταίο τετράμετρο της μετάβασης (μ. 31-34), το πλάγιο θέμα (μ. 35-39) και την κατακλείδα (μ. 40-42, το επιπρόσθετο τελευταίο μέτρο της οποίας αντιστοιχεί φυσικά στην πτώση του μ. 18).¹¹⁰

Σε τριμερή μορφή σονάτας είναι ακόμη το Adagio σε φα-ελάσσονα του *κουαρτέτου εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 2 αρ. 4 / Hob. III: 10. Το κύριο θέμα συνίσταται σε μια πλατιά μελωδική γραμμή του πρώτου βιολιού που δίχως εμφανείς ενδιάμεσες στάσεις φθάνει σε μισή πτώση-τομή στο μ. 11. Το πλάγιο θέμα, το οποίο εισάγεται απ' ευθείας στην Λα-ύφεση-μείζονα στο μ. 12, έχει κοινά υφολογικά και μοτιβικά γνωρίσματα με το κύριο θέμα, πλην όμως διαιρείται εσωτερικά σε δύο μεγάλα μελωδικά τόξα (μ. 12-23 και 24-31) που καταλήγουν σε μισή και τέλεια πτώση, αντιστοίχως. Η *έκθεση* ολοκληρώνεται με σύντομες καταληκτικές χειρονομίες στα μ. 31-35. Μετά την διπλή διαστολή, στην *επεξεργασία* κάνουν την εμφάνισή τους χαρακτηριστικά αποσπάσματα των δύο θεμάτων: στα μ. 36-42 το πρώτο τρίμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται στην σχετική μείζονα και εξελισσόμενο κατά τρόπον διαφορετικό απ' ό,τι στην *έκθεση* καταλήγει σε τέλεια πτώση με αφετηρία το μ. 42, σχηματίζεται ένα τετράμετρο που ανάγεται στο πλάγιο θέμα (πρβλ. μ. 43-44 με μ. 27-28) και το οποίο αλυσιδοποιείται στα μ. 46-49, οδηγώντας σε ένα ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας (μ. 50-57), με στοιχεία που – εμμέσως, αυτήν την φορά – παραπέμπουν στο κύριο θέμα (ιδίως στο μελωδικό και ρυθμικό πρότυπο του μ. 2). Η ακόλουθη επανεκθεση του κυρίου θέματος είναι πλήρης και σχεδόν απαράλλακτη (μ. 58-68): κατά την τονική

¹¹⁰ Η ενσωμάτωση στοιχείων κοντσέρτου, που υποδεικνύει ο Grave (ό.π., σ. 79), δεν μπορεί να γίνει πλήρως αποδεκτή. Είναι βέβαια ολοφάνερο ότι η καντέντσα στα μ. 15b και 39b προετοιμάζεται όπως σε ένα κοντσέρτο (βλ. μ. 14b-15a και 38b-39a) και ότι η κατακλείδα που ακολουθεί (μ. 16-17 και 40-42) δίνει όντως την εντύπωση ενός *ritornello* (από δομικής και υφολογικής απόψεως): για επαρκή *ritornello* όμως δεν μπορεί να γίνει λόγος (παρά την καθυστερημένη είσοδο του πρώτου βιολιού στο μ. 2b), καθ' ότι είναι αδύνατο να επιβεβαιωθεί δομικά η ύπαρξη αυτόνομης σολιστικής *εκθέσεως* – τουναντίον, όπως τόσο ο ίδιος ο Grave (ό.π.) όσο και ο Krumpholtz (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 27) παρατηρούν, το δεύτερο βιολί συχνά επισκιάζει το πρώτο ή αναπτύσσει ισότιμο διάλογο με αυτό.

επαναφορά του πλαγίου θέματος εντούτοις, ο Haydn διατηρεί ίδια μόνο τα έξι πρώτα μέτρα εκάστου τμήματος (πρβλ. μ. 69-74 με 12-17 και μ. 79-84 με 24-29) και αντικαθιστά τα υπόλοιπα με δύο νέα τετράμετρα (μ. 75-78 και 85-88): παρ' ότι λοιπόν τόσο η ακολουθία μισής – τέλειας πτώσεως όσο και ο συνολικός αριθμός μέτρων του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως* διατηρούνται στην *επανεκθεση*, ωστόσο στην τελευταία αίρεται πλέον η αρχική ασυμμετρία των δύο μελωδικών τμημάτων του πλαγίου θέματος και επιβάλλεται μια απόλυτα ισορροπημένη εσωτερική δομή (μ. 69-78 και 79-88). Έτσι, με την μεταφορά και του καταληκτικού τμήματος της *εκθέσεως* στην φα-ελάσσονα στα μ. 88-92, ολοκληρώνεται μια όχι ιδιαίτερα τροποποιημένη *επανεκθεση*.¹¹¹

Τριμερής επίσης είναι η μακροδομή των περισσοτέρων αργών μερών των *τρίο* για δύο βιολιά και μπάσσο.¹¹² Από τα δύο έργα που τοποθετούνται χρονικά έως το 1765, το *τρίο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* Hob. V: 21 διαθέτει ένα σχετικώς σύντομο αργό πρώτο μέρος, Siciliano: adagio. Όπως κατά κανόνα συμβαίνει, το κύριο θέμα οργανώνεται ως τετράμετρο – πλην όμως ασύμμετρο εν προκειμένω – περίοδος, με τέλεια (μ. 2) και μισή πτώση (μ. 5) στην Ρε-μείζονα, ενώ το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* εκτείνεται στα μ. 6-10 αξιολοιώντας στο περιβάλλον της Λα-μείζονος το βασικό μοτίβο ολόκληρου του μέρους. Η *επεξεργασία* ανοίγει στα μ. 11-12 με ένα πέρασμα προς την σχετική σι-ελάσσονα, όπου και αναπτύσσει εν συντομία πρώτα την (καταληκτική) φιγούρα του μ. 10a στα μ. 13-14 και έπειτα υλικό του πλαγίου θέματος στα μ. 15-16. Με την τέλεια πτώση στην σι-ελάσσονα στο μ. 17 αρχίζει μια διαδικασία επαναφοράς της αρχικής τονικότητας (στα μ. 17-18), που καταλήγει στην επανεκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 19-23 με μικρές εσωτερικές αναπτύξεις (ιδίως στα μ. 22-23a) δίχως βέβαια δομικές συνέπειες. Έπεται φυσικά η τονική επαναφορά και του πλαγίου θέματος, η οποία όμως διευρύνεται με μια εσωτερική επανάληψη των μ. 26b-28a στα μ. 28b-30a σε επτά συνολικά μέτρα (μ. 24-30).

Σύγχρονο του παραπάνω έργου είναι κατά πάσα πιθανότητα και το *τρίο σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. V: 13, που ανοίγει επίσης με ένα Adagio, αν και αρκετά εκτενέστερο του προηγούμενου. Το κύριο θέμα συνίσταται σε ένα τετράμετρο και ένα επιπρόσθετο δίμετρο με καταλήξεις στην τονική (στα μ. 4 και 6). Τα μ. 7-10 διαμορφώνουν με αφετηρία το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος μια μετάβαση προς την πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως*, η οποία στην τονικότητα της Φα-μείζονος παρουσιάζει δύο ξεχωριστές ιδέες, στα μ. 11-17 (εν είδει προτάσεως) και 18-22 (εν είδει περιόδου). Μετά την διπλή διαστολή, ο Haydn παραθέτει το πρώτο δίμετρο του κυρίου θέματος παρηλλαγμένο στην φα-ελάσσονα (μ. 23-24) και ακολούθως στρέφεται στην ντο-ελάσσονα (μ. 25-26): από εκεί ξεκινά μια διαδικασία αλυσιδοποίησης και ρευστοποίησης μοτίβων του κυρίου θέματος (στο πρώτο βιολί), που υπό την συνοδεία της ρυθμικής φιγούρας δεκάτων-έκτων της πρώτης πλάγιας ιδέας στο δεύτερο βιολί καταλήγει μέσα από αρμονική περιπλάνηση σε πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στο μ. 36. Η *επανεκθεση* δεν μεταβάλλεται όσον αφορά στο κύριο θέμα (μ. 37-42), αλλά η μετάβαση αντικαθίσταται από ένα νέο δίμετρο (μ. 43-44) και στην τονική μεταφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος σημειώνονται μερικές ουσιώδεις τροποποιήσεις: η πρώτη ιδέα της (μ. 45-50) συντομεύεται κατά ένα μέτρο, εξαιτίας της σύμπτυξης των μ. 15-16 στο μ. 49, ενώ η δεύτερη διευρύνεται σε οκτώ μέτρα (μ. 51-58), χάρη στην εμβόλιμη προσθήκη ενός καταληκτικού τριμέτρου (μ. 55-57) με ιδιαίτερα ζωηρό-καταληκτικό χαρακτήρα (πρβλ. τουναντίον τα μ. 51-54 με τα 18-21 και το μ. 58 με το μ. 22).

¹¹¹ Η ταύτιση βεβαίως των καταλήξεων της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* δεν υποδηλώνει κανενός είδους διμερή μακροδομική οργάνωση, όπως αφήνει να εννοηθεί ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 255. Ανούσιο επίσης βρίσκω το λακωνικό σχόλιο του Barrett-Ayres (ό.π., σ. 19), ότι το μέρος αυτό προσανατολίζεται προς την μορφή σονάτας παρά προς την μορφή του κοντσέρτου.

¹¹² Το γεγονός αυτό πάντως δεν μπορεί να απολυτοποιηθεί, όπως κάνει ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 223), αφού διαπιστώσαμε ήδη ότι και η διμερής μορφή σονάτας εφαρμόζεται σε αρκετές περιπτώσεις αργών μερών στο είδος του τρίο εγχόρδων.

Στα ενδεχομένως λίγο μεταγενέστερα *trío εγχόρδων* Hob. V: 3, 4, 10 και 12 περιλαμβάνεται ένα αργό πρώτο μέρος σε ελάσσονα τρόπο, το Adagio του *trío σε σι-ελάσσονα* Hob. V: 3. Το εξάμετρο κύριο θέμα δίνει το στίγμα ολόκληρου του μέρους: το πρώτο βιολί έχει καθαρά σολιστικό ρόλο, ενώ τα άλλα δύο έγχορδα περιορίζονται στην λιτή αρμονική συνοδεία του. Μετά την τέλεια πτώση στο μ. 6, το επικεφαλής μοτίβο λαμβάνεται ως αφετηρία για τον σχηματισμό μιας επίσης εξάμετρης μεταβάσεως (μ. 7-12), η οποία μέσω της υποδεσπόζουσας μι-ελάσσονος οδηγεί στην σχετική Ρε-μείζονα για την έκθεση των πλαγίων θεματικών ιδεών (μ. 13-18 και 19-21), που πάντως συνίστανται αποκλειστικά σε καταληκτικές φιγούρες και περάσματα και όχι σε μελωδικής φύσεως υλικό. Η *επεξεργασία* ξεκινά με μια τμηματική παράθεση του κυρίου θέματος στην σχετική μείζονα (μ. 22-24) που με ιδιαίτερα περίτεχνες φιγούρες φθάνει τελικά σε τέλεια πτώση στο μ. 26. Η σύντομη όμως αλυσιδοποίηση του επικεφαλής μοτίβου στα μ. 27-30 οδηγεί χωρίς μεγάλη καθυστέρηση ξανά στην αρχική τονικότητα και σε μισή πτώση στο μ. 31. Εντούτοις, η *επανέκθεση* καθυστερείται από ένα εξάμετρο πέραςμα που διαμορφώνει έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σι-ελάσσονος στα μ. 32-37. Έτσι η επαναφορά του κυρίου θέματος λαμβάνει χώραν μόνο στα μ. 38-42 (πρβλ. μ. 1-5) και με αποκοπή της τελικής του πτώσεως στο μ. 6 καθώς και ολόκληρης της μεταβάσεως συνδέεται άμεσα με την πρώτη πλάγια ιδέα, η οποία εδώ αναπτύσσεται με αρκετή ελευθερία σε σχέση με την *έκθεση* (μ. 43-49), προτού τελικά η δεύτερη ιδέα μεταφερθεί χωρίς μεταβολές στην σι-ελάσσονα (μ. 50-52 = μ. 19-21).

Το μοναδικό αργό εσωτερικό μέρος του είδους κατά την διάρκεια αυτής της περιόδου είναι το Adagio cantabile σε Λα-ύφεση-μείζονα του *trío εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. V: 4. Το κύριο θέμα αποτελείται από μια οκτάμετρη και μια τετράμετρη μελωδική φράση του πρώτου βιολιού που αμφότερες καταλήγουν σε τέλεια πτώση. Μοτιβικά ανανεωμένη, η ακόλουθη μετάβαση (μ. 13-18) καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, προετοιμάζοντας την είσοδο του πλαγίου θέματος στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 19-27) καθώς και μιας επικαλυπτόμενης με αυτό σύντομης κατακλείδας (μ. 28-30). Στην ίδια πάντοτε τονικότητα παρατίθεται μετά την επανάληψη της *εκθέσεως* ολόκληρη η πρώτη φράση του κυρίου θέματος (μ. 31-38), ενώ το – όχι πολύ μεγαλύτερο – δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας* (μ. 39-48) αναπτύσσει μελωδικά το ίδιο υλικό και μέσω της σχετικής φα-ελάσσονος (μ. 42) και της υποδεσπόζουσας Ρε-ύφεση-μείζονος (μ. 45) καταλήγει τελικά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Στην *επανέκθεση*, τώρα, η αρχική οκτάμετρη φράση εμφανίζεται अपαράλλακτη για τρίτη φορά στα μ. 49-56, το δεύτερο τετράμετρο όμως τμήμα του κυρίου θέματος αλλάζει πορεία και καταλήγει σε μισή πτώση (μ. 57-60), προκειμένου το πλάγιο θέμα να ακολουθήσει απ' ευθείας στην Λα-ύφεση-μείζονα. Εδώ όμως υπάρχει μια έκπληξη: ο Haydn μετά τα πρώτα μέτρα του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 61-66 με μ. 19-24) παραλλάσσει σημαντικά την κατάληξή του (πρβλ. μ. 67-69 με μ. 25-27) και το προεκτείνει ελεύθερα, οδηγώντας μάλιστα σε μια αυτοσχέδια σολιστική καντέντσα του πρώτου βιολιού στο μ. 79! Μόνο λοιπόν μετά την δεκάμετρη αυτή προσθήκη, επανεκτίθεται παρηλλαγμένη και η κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 80-82. Η εκπληκτική αυτή διεύρυνση του πλαγίου θέματος έρχεται να αποκαταστήσει σε κάποιον βαθμό την ισορροπία του προς το κύριο, που επικρατεί τόσο στην *έκθεση* όσο και στην *επεξεργασία*: αν μάλιστα χωρίσει κανείς την *έκθεση* σε δύο ανισομεγέθη τμήματα με αναλογία τρία προς δύο (κύριο θέμα συν μετάβαση = 18 μέτρα, πλάγιο θέμα συν κατακλείδα = 12 μέτρα), τότε μπορεί να παρατηρήσει ότι στην *επανέκθεση* η αναλογία αυτή ανατρέπεται πλήρως υπέρ του δευτέρου ημίσεως (12 έναντι 22 μέτρων).

Το *trío εγχόρδων* σε Φα-μείζονα Hob. V: 10 ξεκινά με ένα αρκετά εκτενές Adagio (cantabile). Το δεκάμετρο κύριο θέμα διαθέτει πλούσιο μελωδικό και ρυθμικό υλικό και χωρίς σημαντικές ενδιάμεσες τομές καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 10. Εκπορευόμενο επίσης από το επικεφαλής μοτίβο (πρβλ. μ. 11 με 1), αλλά εξελισσόμενο κατά τρόπον τελείως διαφορετικό σε δομικό και υφολογικό επίπεδο, το πλάγιο θέμα εκτίθεται απ' ευθείας στην Ντο-μείζονα στα μ. 11-21 και συνδέεται με μια ήσυχη (piano) κατακλείδα στα μ. 22-24. Ο

χειρισμός του επικεφαλής μοτίβου στην έναρξη της *επεξεργασίας* είναι αντιστικτικός, αφού αυτό εμφανίζεται πρώτα στο δεύτερο βιολί (μ. 25-26a) και στην συνέχεια σε *stretto* στο πρώτο βιολί (μ. 26), προτού οδηγηθεί σε ένα πέρασμα προς την σχετική ρε-ελάσσονα στα μ. 27-28. Η νέα αυτή τονικότητα εδραιώνεται στα μ. 29-33, με την ανάπτυξη υλικού από το κύριο θέμα (ιδίως από το μ. 2): μετά την τέλεια πτώση στην ρε-ελάσσονα όμως, το πρώτο βιολί διαμορφώνει ένα μελωδικό σχήμα με εξάηχα δεκάτων-έκτων που παραπέμπουν πρωτίστως στο πλάγιο θέμα και δημιουργεί μετατροπική αλυσίδα με περαιτέρω εξύφανση (μ. 34-43), η οποία κατευθύνεται με ακατάπαυστη ρυθμική ενέργεια προς την τελική πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Στην *επανεκθεση*, το κύριο θέμα υφίσταται εσωτερική διεύρυνση: μετά τα έξι πρώτα μέτρα (πρβλ. μ. 44-49 με 1-6), το μοτίβο των μ. 6b-7a αναπτύσσεται αυτόνομα στα μ. 49b-55, έως ότου καταλήξει στον γνώριμο από την *έκθεση* πτωτικό σχηματισμό (πρβλ. μ. 56-57 με 9-10). Το πλάγιο θέμα, αντιθέτως, συντομεύεται κατά τι, επειδή τα μ. 15-18 αντικαθίστανται από νέα τρίμετρη εξέλιξη (στα μ. 62-64) του τετραμέτρου 58-61 (πρβλ. μ. 11-14) και ακολουθούνται από την (σημαντικά παρηλλαγμένη) επαναφορά των μ. 19-21 στα μ. 65-67 καθώς και της κατακλείδας της *εκθέσεως* στην Φα-μείζονα (μ. 68-70). Στην περίπτωση του αργού αυτού μέρους φαίνεται επομένως ότι η δομική χαλαρότητα των θεμάτων στην *έκθεση*, αφ' ενός, αλλά και η τάση της *επεξεργασίας* να δώσει μεγαλύτερη βαρύτητα στην ανάπτυξη στοιχείων που εξάγονται μόνο εμμέσως από το μοτιβικό απόθεμα της *εκθέσεως*, αφ' ετέρου, δημιουργούν στον Haydn την αναγκαιότητα της ενσωμάτωσης αναπτυξιακών διαδικασιών και στην ενότητα της *επανεκθέσεως*.

Η πραγμάτευση των αργών μερών των τριών εγχόρδων του Haydn ολοκληρώνεται με το εναρκτήριο *Adagio* του *τρίο σε Μι-μείζονα* Hob. V: 12. Στην *έκθεσή* του διακρίνονται αρκετά τμήματα με ξεχωριστό περιεχόμενο και χαρακτήρα: το κύριο θέμα εκτείνεται μέχρι την τέλεια πτώση του μ. 7, ακολουθούμενο από μια ιδιαίτερα εκτενή μετάβαση σε δομή προτάσεως (2 + 2 + 4 + 3 μέτρων) και πτώση στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 8-18), ενώ στην πλάγια θεματική ομάδα στην Σι-μείζονα διακρίνονται τουλάχιστον τρεις διαφορετικές ιδέες, μια πολύ ενεργητική (μ. 19-24), μια ηπιότερη (μ. 25-32) και μια καταληκτική προέκταση (μ. 33-35). Μετά την προβλεπόμενη επανάληψη της *εκθέσεως*, το πρώτο διμέτρο της *επεξεργασίας* (μ. 36-37) παραπέμπει στα μ. 1-2, από εκεί και ύστερα όμως το επικεφαλής μοτίβο διατηρείται μόνο ως συνοδευτική φιγούρα και το πρώτο βιολί εξυφαίνει μια νέα μελωδική γραμμή που μέσω της φα-δύση-ελάσσονος (μ. 40) κατευθύνεται προς την σχετική ντο-δύση-ελάσσονα (στα μ. 41-45). Σε αυτήν την τονικότητα-στόχο της κεντρικής ενότητας αναπτύσσονται κατόπιν ελεύθερα ορισμένα μοτίβα από την πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* (πρβλ. τα μ. 46-49 με τα μ. 20 κ.εξ., ενώ τα μ. 50-51 ταυτίζονται σχεδόν με τα μ. 29-30). Αμέσως μετά όμως φθάνουμε σε ένα κρίσιμο μακροδομικό σημείο: στα μ. 52-55 επανεμφανίζεται το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος στο δεύτερο βιολί συνοδεύοντας ένα νέο μελωδικό ανάπτυγμα του πρώτου βιολιού, με το οποίο η ντο-δύση-ελάσσονα αποσταθεροποιείται και σε ελάχιστο χώρο πραγματοποιείται μια μετατροπία προς την αρχική Μι-μείζονα, για μια “κολοβή” επανεκθεση του κυρίου θέματος – από το τρίτο του μέτρο – στα μ. 56-60 (= μ. 3-7). Τί ακριβώς έχει συμβεί; Εύλογα θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ο Haydn απλώς περικόπτει τα δύο πρώτα μέτρα του κυρίου θέματος (που εκ των υστέρων δίνουν μάλλον την εντύπωση ενός εισαγωγικού τμήματος) και ξεκινά απ' ευθείας με την μελωδική γραμμή που αναπτύσσει το πρώτο βιολί από το μ. 3 κ.εξ. Μήπως όμως θα ήταν ακόμη πληρέστερη μια ερμηνεία που θα έκανε λόγο για ελεύθερη ανάπλαση του πρώτου διμέτρου στα μ. 52-55 με λειτουργία προετοιμασίας της *επανεκθέσεως*; Κρίνοντας και από την τόσο στενή – μελωδική και αρμονική – σύνδεση των μ. 52-55 με τα μ. 56-60, θεωρώ ότι στο σημείο αυτό όντως μπορεί να εντοπισθεί μια λειτουργική μετάπτωση του αρχικού διμέτρου σε συνδετικό πέρασμα από την *επεξεργασία* προς την *επανεκθεση*, με απώτερη φυσικά συνέπεια την έναρξη της τελευταίας από «κάποιο άλλο κύριο μελωδικό τμήμα [του κυρίου θέματος]», σύμφωνα με την σχετική διατύπωση του Koch (*Versuch* III, § 103). Η

περαιτέρω πορεία της επανεκθέσεως του υπό εξέταση Adagio είναι πάντως πολύ εξαρτημένη από τα δεδομένα της εκθέσεως. Η μετάβαση (μ. 61-72) διαιρείται σε δύο τμήματα: τα μ. 61-64 αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 8-11 της εκθέσεως, αλλά το εμβόλιμο μ. 65 συμβάλλει στην μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη των μ. 12-18 στα μ. 66-72, προκειμένου το ύστερο αυτό τμήμα της μεταβάσεως με μικρές παραλλαγές να καταλήξει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Τέλος, ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται σχεδόν απaráλλακτη στην Μι-μείζονα στα μ. 73-89.

Στο πιανιστικό ρεπερτόριο της ίδιας περιόδου εντοπίζονται δύο μόνο δείγματα αργού μέρους, αμφότερα μάλιστα σε τριμερή μορφή σονάτας. Το Andante σε Σολ-μείζονα της σονάτας σε Ντο-μείζονα Hob. XVI: 3 / WU 14 αρχίζει με ένα τυπικό οκτάμετρο κύριο θέμα σε δομή περιόδου, με πτώσεις στην τονική (μ. 4) και στην δεσπόζουσα (μ. 8). Ακολουθεί άμεσα η πλάγια ομάδα στην Ρε-μείζονα, που περιλαμβάνει αρκετές διακριτές θεματικές ιδέες προοδευτικής δεξιοτεχνίας (μ. 9-11, 12-15, 16-22 και 23-27).¹¹³ Η επεξεργασία πραγματώνει τον πρώτο τύπο κατασκευής του Koch: με αφητηρία την πρώτη φράση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 28-31) και την αλυσιδοποίησή της στην αρχική τονικότητα (μ. 32-35), οδηγείται σε μια μετατροπική αλυσίδα επί τη βάσει ενός χαρακτηριστικού ρυθμικού μοτίβου της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 35-40· πρβλ. μ. 17 και 20-22) και επικυρώνει την σχετική μι-ελάσσονα με παράθεση τμήματος της ίδιας (πρβλ. μ. 41-44 με 12-15) που προεκτείνεται πτωτικά διαμορφώνοντας μια ισχυρή τέλεια πτώση στα μ. 45-47. Έπειτα, τα μ. 48-52 συνιστούν προφανέστατα ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την επανέκθεση, αναπτύσσοντας το υλικό των μ. 9-12a (με έμφαση μάλιστα στην – μέχρι στιγμής – ανεκμετάλλευτη φιγούρα εξαήχου δεκάτων-έκτων του μ. 11). Η επανέκθεση, τέλος, αντιστοιχεί πλήρως στην έκθεση, παραλλάσσοντας ελαφρώς μόνο την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (μ. 57-60) και μεταφέροντας αυτούσια τα περιεχόμενα της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Σολ-μείζονα (μ. 61-79).¹¹⁴

Η σονάτα σε μι-ελάσσονα Hob. XVI: 47bis / WU 19, από την άλλη πλευρά, εμφανίζει ως αρχικό μέρος ένα Adagio σε τριμερή μορφή σονάτας.¹¹⁵ Το οκτάμετρο κύριο θέμα διαθέτει και σε αυτήν την περίπτωση περιοδική δομή, με τέλεια και μισή πτώση στα μ. 4 και 8, αντιστοίχως. Κατόπιν τομής, εισάγεται το πλάγιο θέμα στην σχετική Σολ-μείζονα, το οποίο έχει δομή προτάσεως (μ. 9-15a), αλλά το τελευταίο τμήμα του παραλλάσσεται αυτόνομα στην συνέχεια και διευρύνεται λειτουργώντας ως κατακλείδα της εκθέσεως (μ. 15b-19). Μετά την επανάληψη της εκθέσεως, η επεξεργασία παρουσιάζει κατ' αρχάς ένα παράλλαγμα του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στην Σολ-μείζονα (μ. 20-21) που αλυσιδοποιείται (μ. 22-23) μετατρέποντας προς την μι-ελάσσονα, απ' όπου ακολούθως ξεκινά μια νέα αλυσίδα με αξιοποίηση του μοτίβου του μ. 3a (στα μ. 24-27) που καταλήγει σε μισή πτώση στα μ. 28-29. Η επανέκθεση, τώρα, του κυρίου θέματος παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: παρ' ότι αυτό εκτείνεται εδώ σε οκτώ μέτρα, όπως δηλαδή και στην έκθεση, μόνο το αρχικό του τρίμετρο επανεμφανίζεται αυτούσιο (πρβλ. μ. 30-32 με 1-3), ενώ η εξέλιξή του αντικαθίσταται από νέα ανάπτυξη του υλικού του που καταλήγει σε τέλεια πτώση-τομή στο μ. 37. Ακόμη πιο δραματικές ωστόσο είναι οι τροποποιήσεις που υφίσταται το πλάγιο θέμα κατά την επανέκθεσή του: το πρώτο τετράμετρο απαλείφεται τελείως και στην θέση του το μ. 13 αναπτύσσει μια νέα δίμετρη φράση στα μ. 38-39, πριν την επαναφορά των μ. 13-15a στην

¹¹³ Η Wackernagel (ό.π., σ. 76-77) υποδεικνύει την μοτιβική συνάφεια των δύο πρώτων πλαγίων θεματικών ιδεών προς την εναρκτήρια και την καταληκτική χειρονομία του κυρίου θέματος καθώς και την αδιάλειπτη διαδικασία εξαγωγής κάθε νέας ιδέας από την εκάστοτε προηγούμενη.

¹¹⁴ Απλή αναφορά στην τριμέρεια της μακροδομής κάνει ο Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 305 και 306.

¹¹⁵ Πρβλ. την απλή μορφολογική υπόδειξη των William Stein Newman (*The Sonata in the Classic Era*, W. W. Norton & Company, New York – London 1983 [third edition], σ. 158), Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 188) και Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 194 και 312).

μι-ελάσσονα (στα μ. 40-42a): από τα καταληκτικά μέτρα της *εκθέσεως*, επίσης, δεν απομένει παρά η φιγούρα του μ. 15b, η οποία όμως στην *επανεκθεση* αντιμετωπίζεται ως αφορμή για τον σχηματισμό ενός νέου καταληκτικού τμήματος που ολοκληρώνεται στην δεσπόζουσα (μ. 42b-47). Έτσι φθάνει στο τέλος του το μέρος αυτό και – δίχως επανάληψη της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* – συνδέεται άμεσα με το ακόλουθο Allegro.¹¹⁶ Πρέπει εντούτοις να αποσαφηνισθεί σε ποιο βαθμό τα προαναφερθέντα φαινόμενα οφείλονται σε αυτήν την άμεση σύνδεση του Adagio με το επόμενο μέρος της *σονάτας* ή είναι ανεξάρτητα από αυτήν. Η απουσία επαναλήψεως των δύο τελευταίων ενοτήτων (εν αντιθέσει προς την πρώτη) μπορεί πράγματι να αποδοθεί με ασφάλεια σε αυτήν την σκοπιμότητα. Από την άλλη όμως, δεν νομίζω ότι η σημαντική ανακατασκευή των δύο θεμάτων στην *επανεκθεση* μπορεί μονοσήμαντα να χρεωθεί επίσης σε αυτήν: διότι η συνολική έκταση της *επανεκθέσεως* υπολείπεται της *εκθέσεως* ενός μόνο μέτρου (18 έναντι 19), γεγονός που σίγουρα δεν επιτρέπει σε κανέναν να ισχυρισθεί ότι ο Haydn προβαίνει σε περικοπή τμημάτων της *εκθέσεως* προκειμένου να καταστήσει συνοπτικότερη ή ελλειπτική την *επανεκθεση*! Ως εκ τούτου καταλήγω στο συμπέρασμα ότι η δομική πληρότητα διασφαλίζεται στην προκειμένη περίπτωση – παρά την σημαντική αναδόμηση της τρίτης ενότητας – και πως αυτό που εν τέλει εκλείπει είναι μονάχα η αρμονική ολοκλήρωση του κομματιού αυτού.¹¹⁷

Για τα τρία αργά μέρη των κοντσέρτων αυτής της περιόδου, ο Haydn επιλέγει ισάριθμα διαφορετικά δομικά πρότυπα. Μια ευσύνοπτη εφαρμογή της διμερούς μορφής *σονάτας* κοντσέρτου, κατ' αρχάς, συναντάμε στο Adagio (molto) σε Φα-μείζονα του *κοντσέρτου για βιολί σε Ντο-μείζονα* Hob. VIIa: 1. Ως *ritornello* εμφανίζεται εδώ μόνο ένα (ταυτόσημο) τρίμετρο στην έναρξη και την κατάληξη του μέρους (μ. 1-3 και 30-32), το οποίο παρά την εξ αρχής σύμπραξη σολίστα και ορχήστρας διαφοροποιείται αισθητά από οτιδήποτε παρουσιάζεται ενδιάμεσα, λειτουργώντας έτσι ως σύντομος “πρόλογος” και “επίλογος”.¹¹⁸ Δομικό στοιχείο κοντσέρτου συνιστά επίσης η προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας στα μ. 27b-29,¹¹⁹ όπου όμως και πάλι το σολιστικό όργανο είναι αυτό που δίνει το έναυσμα (καθώς και το θεματικό υλικό: μια κλίμακα) για την περαιτέρω ορχηστρική κορύφωση στην συγχορδία της τονικής σε δεύτερη αναστροφή. Κατά συνέπεια, στα μ. 4-27a εκτυλίσσεται μια (απλή) διμερής μορφή *σονάτας*, με τα έγχορδα της ορχήστρας να διαμορφώνουν ένα συνεχές διακριτικό υπόστρωμα της σολιστικής μελωδίας με *pizzicati*. Η *έκθεση* συνίσταται σε ένα κύριο θέμα δύο φράσεων (με τέλεια και μισή πτώση στην Φα-μείζονα, στα μ. 5 και 7), καθώς και σε μια πλάγια θεματική ομάδα στην Ντο-μείζονα, η οποία εμπεριέχει τρία σύντομα μελωδικά τμήματα, που φθάνουν σε μισή (μ. 8-10), τέλεια (μ. 11-12) και τέλεια πτώση (μ.

¹¹⁶ Πρβλ. Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 225) καθώς και Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 312).

¹¹⁷ Πρόκειται επομένως για μια πραγμάτωση του δεύτερου τύπου άμεσης διασύνδεσης δύο μερών, όπως υποστηρίχθηκε και στο δεύτερο παράρτημα του πρώτου κεφαλαίου της παρούσας εργασίας.

¹¹⁸ Ο Howard Chandler Robbins Landon – τόσο στην συμβολή του “The concertos: Their musical origin and development”, στο: H. C. Robbins Landon – Donald Mitchell (επιμ.), *The Mozart Companion*, Rockliff, London 1956, σ. 241, όσο και στην μονογραφία του *Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 516 – αντιμετωπίζει το μακροδομικό αυτό πλαίσιο ως τα εξωτερικά τμήματα μιας τριμερούς ασματικής μορφής! Με αυτόν τον τρόπο βέβαια, αποφεύγει έντεχνα να ασχοληθεί ειδικότερα με την οργάνωση της “μεσαίας” ενότητας, την οποία χαρακτηρίζει απλώς ως ένα είδος σερενάτας για σόλο βιολί ή *arioso*, που ξεκινά από την τονική και κατόπιν μετατροπιών επιστρέφει πάλι σε αυτήν. Εξίσου ανεπαρκής είναι και η προσέγγιση του Michael Thomas Roeder, *Das Konzert*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 4), Laaber 2000, σ. 163, αφού και εδώ γίνεται απλώς λόγος για ένα μέρος που συνολικά είναι γραμμένο σε ύφος *arioso* και το οποίο περιστοιχίζεται από ένα δραματικής υφής ορχηστρικό *crescendo* που συνδυάζεται με ένα ανιόν πέραςμα του σόλο βιολιού. Ο μόνος που παρουσιάζει τα πράγματα στην σωστή τους διάσταση είναι εν τέλει ο Odenkirchen (ό.π., σ. 62 και 64), ο οποίος διακρίνει εδώ δύο εξωτερικά τμήματα *tutti* που περιβάλλουν ισάριθμες εσωτερικές σολιστικές ενότητες.

¹¹⁹ Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 120.

13-15), αντιστοίχως.¹²⁰ Η δεύτερη ενότητα, αμέσως μετά την τελική πτώση της *εκθέσεως*, στρέφεται στην ντο-ελάσσονα, αλλά αναπτύσσοντας κατά τρόπον ελεύθερο το επικεφαλής μοτίβο της πρώτης πλάγιας ιδέας κατευθύνεται μέσω της σολ-ελάσσονος (μ. 16-18) προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στο μ. 19. Η αρμονία αυτή προεκτείνεται από εκεί και ύστερα στο τρίμετρο 20-22, με μελωδικό υλικό που παραπέμπει πρωτίστως σε μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος, και λύνεται στην Φα-μείζονα στα μ. 23-24 και 25-27a, όπου και επανεκτίθενται οι δύο τελευταίες ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 11-12 και 13-15a).¹²¹ Εντούτοις, η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα (μ. 8-10) δεν επανεκτίθεται ποτέ στην τονική και αυτό συνιστά οπωσδήποτε μια ενδιαφέρουσα συνθετική επιλογή που, κατά την γνώμη μου, δεν εξηγείται επαρκώς μόνο από το γεγονός της εκμετάλλευσης του υλικού της ιδέας αυτής στο αναπτυξιακό εναρκτήριο τμήμα της δεύτερης ενότητας. Αντιθέτως, έχω την αίσθηση ότι η επιλογή του Haydn υπαγορεύεται κυρίως από την αναλογική έκταση των δύο σολιστικών ενοτήτων (μ. 4-15 και 16-27), σε συνδυασμό ίσως και με την αρκετά ισοροπημένη κατανομή της δεύτερης ενότητας σε δύο τμήματα “αναπτυξιακής” και “επανεκθεσιακής” λειτουργίας (στα μ. 16-22 και 23-27).

Στο περίφημο *κοντσέρτο για βιολοντσέλλο σε Ντο-μείζονα* Hob. VIIb: 1, το Adagio τίθεται στην Φα-μείζονα και ακολουθεί το τριμερές μακροδομικό πρότυπο. Σε αντίθεση με την προηγούμενη περίπτωση, εδώ το εναρκτήριο ritornello διαθέτει σημαντική έκταση και περιεχόμενα: στα μ. 1-7 παρουσιάζεται το κύριο θέμα που καταλήγει σε μισή πτώση στην Φα-μείζονα, ενώ στα μ. 8-15 ακολουθεί στην ίδια τονικότητα το πλάγιο θέμα της συνθέσεως.¹²² Στην σολιστική *έκθεση*, τώρα, το κύριο θέμα διευρύνεται κατά δύο μέτρα, εξαιτίας της διπλής παράθεσης του αρχικού του διμέτρου πρώτα από τα βιολιά της ορχήστρας και κατόπιν από το σολιστικό όργανο (στα μ. 16-17 και 18-19),¹²³ και τροποποιώντας την κατάληξή του φθάνει σε τέλεια πτώση στο μ. 24. Στην συνέχεια επαναλαμβάνονται τα πέντε πρώτα μέτρα του (πρβλ. μ. 25-29 με 16-20), αλλά η περαιτέρω εξέλιξη στρέφεται ολοφάνερα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας για μια μισή πτώση σε αυτήν στο μ. 34 (που συνδυάζεται μάλιστα με μια σύντομη ορχηστρική παρεμβολή): τα μ. 25-34 επομένως λειτουργούν περισσότερο ως μετάβαση προς το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* παρά ως δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος. Κατόπιν, στα μ. 35-42 ολόκληρο το πλάγιο θέμα του ritornello εκτίθεται στην Ντο-μείζονα από το τσέλλο, μόνο που η πρωτότυπη οκτάμετρη δομή πρότασης διευρύνεται εδώ σε 11 μέτρα, λόγω της τμηματικής επανάληψης των καταληκτικών μέτρων 39-41 στα μ. 43-45. Η απατηλή πτώση στο μ. 46 δίνει ακολούθως την ευκαιρία στο ορχηστρικό σώμα να παρέμβει μεσολαβητικά, προκειμένου στα μ. 47-50 να προστεθεί ένα τετράμετρο σολιστικό “πέρασμα” (με την έννοια που αποδίδει στον όρο αυτό ο Galeazzi), προτού το δεύτερο ritornello παρουσιάσει το κατ’ εξοχήν καταληκτικό θέμα της *εκθέσεως* στα μ. 51-56.¹²⁴

Η δεύτερη σολιστική ενότητα ανοίγει στα μ. 57-65 με μια πλήρη (και ελάχιστα παρηλλαγμένη) παράθεση του κυρίου θέματος – στην σολιστική του εκδοχή – στην δευτερεύουσα τονικότητα. Ο “πυρήνας” της *επεξεργασίας* (μ. 66-79) αφιερώνεται στην

¹²⁰ Πρβλ. σχετικά και τις συνοπτικές υποδείξεις του Odenkirchen, ό.π., σ. 64 και 136-137.

¹²¹ Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 64 και 136-137) ασχολείται μόνο με τον βασικό αρμονικό σχεδιασμό της δεύτερης μακροδομικής ενότητας και δεν αναφέρεται καθόλου στα θεματικά της περιεχόμενα.

¹²² Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 62 και 63) ονομάζει το πρώτο αυτό ritornello “ορχηστρική έκθεση” και παρατηρεί επιπλέον ότι τα δύο βασικά θέματα παρουσιάζουν μοτιβικές συγγένειες μεταξύ τους.

¹²³ Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 62 και ιδίως 66.

¹²⁴ Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 62 και 63) αντιμετωπίζει τα μ. 47-50 και 51-56 ως πρώτο (σολιστικό) και δεύτερο (ορχηστρικό) καταληκτικό θέμα της *εκθέσεως*, αντιστοίχως. Η εκτίμησή του είναι αναμφίβολα ορθή, αν και στερείται του ιστορικού θεωρητικού υποβάθρου που έχει αποκτηθεί στην παρούσα μελέτη και που ειδικά σε αυτήν την περίπτωση αποδεικνύεται εξαιρετικά χρήσιμο μέσο ερμηνευτικής προσέγγισης του κλασσικού ρεπερτορίου: το δεξιοτεχνικό “πέρασμα” των μ. 47-50 συνιστά όντως ένα καταληκτικό στοιχείο, παράλληλα όμως και μια διαμεσολάβηση ανάμεσα στο πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* και στην ορχηστρική κατακλείδα της.

διεξοδική ανάπτυξη σολιστικών μοτίβων που παραπέμπουν εξίσου στο κύριο και στο πλάγιο θέμα (για το τελευταίο, πρβλ. ιδίως το πολύ έντονο μοτίβο των μ. 68b-69a κ.εξ. με τα μ. 38b-39a) και από την ντο-ελάσσονα κατευθύνεται στην σχετική ρε-ελάσσονα, όπου και παραμένει επί μακρόν (μ. 70 κ.εξ.), μέχρι την τέλεια πτώση του μ. 80.¹²⁵ Από εδώ ξεκινά συγχρόνως η διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας με ένα σαφώς πιο ήρεμο σολιστικό πέρασμα (μ. 80-88) που καταλήγει στην δεσπόζουσα της Φα-μείζονος. Χωρίς την εμφάνιση ενός τρίτου ritornello στο σημείο αυτό, εισάγεται κατόπιν άμεσα η τρίτη σολιστική ενότητα, της *επανεκθέσεως*.¹²⁶ Το κύριο θέμα (πρβλ. μ. 89-96a με 16-23a) υφίσταται εδώ μια μικρή μόνο παραλλαγή στην κατάληξή του (μ. 96b-97a), προκειμένου να φθάσει σε μισή πτώση και να συνδεθεί έτσι άμεσα με την ορχηστρική παρεμβολή που προαναγγέλλει το πλάγιο θέμα (πρβλ. μ. 97 με 34). Το τελευταίο επανεκτίθεται στην Φα-μείζονα σχεδόν ολόκληρο (πρβλ. μ. 98-107 με 35-44), στην θέση όμως της πτωτικής χειρονομίας του μ. 45 εμφανίζεται μια τετράμετρη προέκταση του πλαγίου θέματος στα μ. 108-111 που λειτουργεί ως σολιστική προετοιμασία της καντέντσας.¹²⁷ Προς αναπλήρωση πάντως της ημιτελούς πτωτικής κατάληξης του πλαγίου θέματος στην *επανεκθεση*, το καταληκτικό ritornello επαναλαμβάνει και ολοκληρώνει την ίδια διαδικασία μετά την σολιστική καντέντσα,¹²⁸ παραθέτοντας αυτούσιο το τελικό πεντάμετρο του εναρκτήριου ritornello (μ. 11-15) στα μ. 112-116 και παράλληλα αγνοώντας το υλικό της ορχηστρικής κατακλείδας της *εκθέσεως* (μ. 51-56) που – όπως και το σολιστικό “πέρασμα” των μ. 47-50 – δεν επανεκτίθεται πουθενά!

Καινοτομία για τον Haydn συνιστά η μορφή του Adagio σε Λα-μείζονα του *κοντσέρτου για κόρνο σε Ρε-μείζονα* Hob. VIIId: 3 που ανήκει, όπως θα καταδειχθεί στην συνέχεια, στον δομικό τύπο σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*. Το αργό αυτό μέρος ανοίγει με ένα εντυπωσιακά εκτενές ritornello,¹²⁹ που παραθέτει στην αρχική πάντοτε τονικότητα το κύριο (μ. 1-7 και 8-12) και το πλάγιο θέμα (μ. 13-15) καθώς και μια καταληκτική θεματική ομάδα (μ. 16-24 και 25-27), η πλήρης επανάληψη της οποίας στα μ. 106-“117” (στην παρτιτούρα καταγράφονται μόνο τα μ. 106-107 που αντιστοιχούν στα μ. 16-17 και υποδεικνύεται η “Dal Segno $\text{\textcircled{X}}$ [al Fine]” επανάληψη των μ. 18-27) διαμορφώνει εν τέλει και το μεγαλύτερο τμήμα του καταληκτικού ritornello. Η σολιστική *έκθεση* αρχίζει με το κύριο θέμα, το οποίο σε σχέση με το ritornello περιορίζεται μεν στην πρώτη μόνο φράση του (πρβλ. μ. 28-34 με 1-7), αλλά διευρύνεται σε δεκαοκτάμετρη περίοδο που φθάνει σε τέλεια και μισή πτώση στα μ. 35 και 45, αντιστοίχως. Ακολουθεί το πλάγιο θέμα στην Μι-μείζονα, που συνίσταται σε δύο ξεχωριστά τετράμετρα: τα μ. 46-49 βασίζονται στο υλικό των μ. 13-15, ενώ τα μ. 50-53 διαμορφώνουν το μοναδικό γνήσιο σολιστικό πέρασμα στην γραμμή του κόρνου, η οποία ως επί το πλείστον διπλασιάζει εκείνη των πρώτων βιολιών. Αντιλαμβανόμενος όμως την ανισορροπία της αρμονικής δομής της *εκθέσεως* αυτής (όπου 18

¹²⁵ Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 63) παρατηρεί επίσης την εμφάνιση στοιχείων αμφοτέρων των θεμάτων της *εκθέσεως* στην ενότητα της *επεξεργασίας*, αδυνατεί όμως να συλλάβει την σημασία της τονικότητας της ρε-ελάσσονος στο πλαίσιο της μεσαίας αυτής μακροδομικής ενότητας και θεωρεί (εκπροσωπώντας την κύρια τάση της θεωρίας του 20^{ου} αιώνας ως προς αυτό το ζήτημα) ότι εδώ απλώς προεκτείνεται η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας με κάποιες ενδιάμεσες αρμονικές παρεκκλίσεις.

¹²⁶ Η απουσία ενός ενδιάμεσου ritornello οφείλεται α) στο ότι η μετάβαση προς την *επανεκθεση* ανατέθηκε στον σολίστα και β) στο γεγονός ότι η σολιστική εκδοχή του κυρίου θέματος (μ. 16-24), χωρίς να απομακρύνεται ιδιαίτερα από την αντίστοιχη ορχηστρική (μ. 1-7), είναι πληρέστερη και μάλιστα εκκινεί από μια ορχηστρική “παρεμβολή”, που στα μ. 89-90 μπορεί να προσδώσει την σημαντική μακροδομικά αίσθηση της “τριπλής επαναφοράς” της αρχικής τονικότητας, του κυρίου θέματος και του ορχηστρικού συνόλου.

¹²⁷ Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 62) τονίζει με ιδιαίτερη έμφαση την στενή αλληλεξάρτηση της τρίτης σολιστικής ενότητας προς την πρώτη (δηλαδή της *επανεκθέσεως* από την *έκθεση*), η οποία βέβαια συνιστά και την ειδοποιό διαφορά της τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου από την διμερή που – όπως έχουμε διαπιστώσει – εφαρμόζεται συχνότερα στα αργά μέρη των κοντσέρτων του Haydn μέχρι το 1765.

¹²⁸ Πρβλ. περίπου Odenkirchen, ό.π., σ. 63.

¹²⁹ Πρβλ. τον θαυμασμό του Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 515), ο οποίος πάντως δεν ασχολείται καθόλου με την ουσία του ζητήματος.

μέτρα αφιερώνονται στην αρχική τονικότητα και μόλις 8 στην δευτερεύουσα), ο Haydn συνεχίζει με ένα σχετικώς εκτενές ενδιάμεσο *ritornello* (15 μέτρων), το οποίο επικυρώνει επαρκέστατα την τονικότητα της δεσπόζουσας, με ανάπλαση του υλικού του κυρίου θέματος σε καταληκτικές πτωτικές ιδέες (μ. 54-57, 58-60 και 61-65) και μεταφορά του τελικού τριμέτρου του εναρκτήριου *ritornello* στα μ. 66-68 (= μ. 25-27). Στην θέση, τώρα, μιας μεσαίας μακροδομικής ενότητας, εισάγεται μονάχα ένα πεντάμετρο σολιστικό συνδετικό πέρασμα (μ. 69-73), το οποίο επιτυγχάνει την επαναφορά της Λα-μείζονος στα μ. 74 κ.εξ. από κοινού με την πλήρη επανέκθεση του σολιστικού κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 74-91 με 28-45). Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η αντικατάσταση της σολιστικής τετράμετρης εκδοχής του πλαγίου θέματος (μ. 46-49) από την ορχηστρική τρίμετρη εκδοχή (μ. 13-15) στα μ. 92-94, που ακολουθείται από την τονική (και αρκετά παρηλλαγμένη) μεταφορά του “περάσματος” των μ. 50-53 στα μ. 95-98 καθώς και από την ορχηστρική προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας στα μ. 99-105 (που βασίζεται σε ελεύθερη αρμονική εξέλιξη των μ. 22-23 του εναρκτήριου *ritornello*). Συνοψίζοντας επομένως τα κύρια μακροδομικά χαρακτηριστικά αυτού του κομματιού, θα μπορούσαμε να σταθούμε: *πρώτον*, στην μεγάλη έκταση που καταλαμβάνουν τα τρία *ritornelli* ($27 + 15 + 19 = 61$ μέτρα) σε σχέση με τις δύο σολιστικές ενότητες ($26 + 30 = 56$ μέτρα),¹³⁰ εμπεριέχοντας μάλιστα πολύ υλικό που δεν αξιοποιείται καθόλου στις τελευταίες (π.χ. μ. 8-12 και 16-27)· και *δεύτερον*, στην απουσία κεντρικής ενότητας *επεξεργασίας*, που σε συνδυασμό με το γεγονός ότι στο μ. 74 εντοπίζεται το σημείο της “διπλής επαναφοράς” οδηγεί μονοσήμαντα στην ερμηνεία των μ. 69-73 ως συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση.¹³¹

Δομικά είτε υφολογικά χαρακτηριστικά κοντσέρτου εμφανίζονται αρκετά συχνά και σε αργά μέρη συμφωνιών της περιόδου 1761-1765. Ένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικό δείγμα γραφής μας προσφέρει το *Adagio* σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 36, όπου μια τριμερής μορφή σονάτας οργανώνεται επί τη βάση εναλλαγών ανάμεσα σε σύντομα ορχηστρικά *ritornelli* και σε σολιστικά τμήματα για βιολί και τσέλλο. Ας προσεχθεί όμως ότι τα *ritornelli* αυτά εισάγονται πάντοτε με το αρχικό θέμα (μ. 1-2, 5b-6, 14b-15a, 17b-20a, 30-31a και 37b-38a) σε διάφορα κρίσιμα σημεία των τριών μακροδομικών ενότητων, παραπέμποντας έτσι μάλλον στην αρχή του κοντσέρτου του μπαρόκ (της “μορφής *ritornello*”) παρά στα δεδομένα του κοντσέρτου της κλασικής περιόδου.¹³² Έχει λοιπόν ενδιαφέρον να διαπιστώσουμε πού ακριβώς παρεμβάλλονται στην πορεία της σύνθεσης και πώς λειτουργούν αυτές οι ορχηστρικές αναφορές στο κύριο θέμα. Κατ’ αρχάς, τα δύο πρώτα *ritornelli* οριοθετούν την έναρξη και την ολοκλήρωση του κυρίου θέματος της *εκθέσεως*, καθώς ενδιάμεσα η βασική ιδέα του κυρίου θέματος εμφανίζεται ελαφρώς παρηλλαγμένη και στα δύο σολιστικά όργανα (μ. 3-5a). Ο διάλογος του βιολιού με το τσέλλο στα μ. 7-11a διαμορφώνει ένα μεταβατικό πέρασμα, το οποίο συνδέεται άμεσα με το πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα των μ. 11b-14a· η παρεμβολή του αρχικού θέματος στα μ. 14b-15a σηματοδοτεί επομένως την έναρξη της κατακλείδας της *εκθέσεως* που εκτείνεται με την συμμετοχή και των δύο σολιστών μέχρι το μ. 17a. Η ενότητα της *επεξεργασίας* αρχίζει φυσιολογικά και αυτή με ένα *ritornello* (μ. 17b-20a) στην τονικότητα της δεσπόζουσας, το οποίο μάλιστα είναι το μοναδικό που εμπεριέχει όλο το υλικό του πρώτου (πρβλ. μ. 17b-18a με 1 και μ. 19 με 2) με περαιτέρω ανάπτυξη. Ακολουθεί η σολιστική ανάπτυξη της αρχικής ιδέας (μ. 20b-22a· πρβλ. μ. 3-4), ενός μοτίβου από την μετάβαση της *εκθέσεως* (μ. 22b-25a· πρβλ. μ. 9b-11a) καθώς

¹³⁰ Εννοείται ότι τα μ. 69-73 συνυπολογίζονται στην δεύτερη σολιστική ενότητα, ενώ τα μ. 99-105 στο τρίτο *ritornello*.

¹³¹ Κακώς λοιπόν ο Odenkirchen (ό.π., σ. 136-137) εντάσσει το μέρος αυτό στον τύπο της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου, αφού καθίσταται απολύτως εμφανές ότι το κύριο θέμα δεν επανεκτίθεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας αλλά στην αρχική.

¹³² Landon, *Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 562.

και της καταληκτικής φιγούρας της σολιστικής εκδοχής του κυρίου θέματος (στα μ. 25b-27a· πρβλ. μ. 5a), που διερχόμενη από πολλούς αρμονικούς σταθμούς καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μ. 27-29, χωρίς αυτήν την φορά σαφείς μοτιβικές αναφορές στα περιεχόμενα της *εκθέσεως*. Έτσι, το *ritornello* των μ. 30-31a (= μ. 5b-6) συνιστά το μοναδικό αντιπροσωπευτικό τμήμα του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επανεκθέσεως* (αφού τα μ. 1-5a δεν επανεμφανίζονται σε κανένα άλλο σημείο από εδώ και στο εξής, πιθανότατα λόγω της εξάντλησής τους στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*), ενώ η αλυσιδωτή εξέλιξη μέρους της μεταβάσεως στα μ. 31b-34a (πρβλ. συγκεκριμένως τα μ. 31b-32 με τα μ. 7-8a) οδηγεί εν τέλει στην πλήρη επαναφορά του πλαγίου θέματος (στα μ. 34b-37a) καθώς και της κατακλείδας (πρβλ. μ. 37b-40 με 14b-17a) στην Σι-ύφεση-μείζονα. Κατά συνέπεια, στην δεδομένη περίπτωση η τριμερής μορφή σονάτας συνιστά την βασική διαμορφωτική αρχή, η οποία πάντως συνδυάζεται γόνιμα και με την αρχή του κοντσέρτου του μπαρόκ: άρα, εδώ εντοπίζεται πράγματι μια αναδρομή στην “μορφή *ritornello*”, αν και ενσωματωμένη λειτουργικά στις δομικές προδιαγραφές της σύγχρονης μορφής σονάτας του κλασικισμού.

Αντίστοιχες υποψίες περί συνύπαρξης δομικών χαρακτηριστικών κοντσέρτου και σονάτας εγείρονται στο *Andante* σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 30, για σόλο φλάουτο, ένα ζεύγος όμποε και έγχορδα. Το εναρκτήριο “*ritornello*” των μ. 1-8, περιοδικής δομής με κατάληξη στην τονική, αποδεικνύεται εντούτοις ότι συνιστά ήδη το κύριο θέμα της *εκθέσεως* μιας τριμερούς μακροδομής, στον βαθμό που η είσοδος του φλάουτου στα μ. 9-12 διαμορφώνει με το δεδομένο υλικό ένα μεταβατικό τμήμα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, στην οποία από το μ. 13 κ.εξ. εκτίθενται οι ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος: εδώ, τα όμποε (μ. 13-17) και το φλάουτο (μ. 18-20) έρχονται κατ’ αρχάς σε διάλογο με τα έγχορδα, προτού ένα σχετικώς εκτενές και αμιγώς ορχηστρικό πέρασμα (μ. 21-26) οδηγήσει σε μια καταληκτική ιδέα όπου επανεμφανίζονται μόνο τα όμποε (μ. 27-29). Μετά την διπλή διαστολή, το σώμα των εγχόρδων παραθέτει εν είδει δευτέρου “*ritornello*” την πρώτη τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος στην Ρε-μείζονα (μ. 30-33)· με την είσοδο των δύο όμποε όμως, στα μ. 34-35 γίνεται μετατροπία προς την σχετική μι-ελάσσονα, από την οποία αμέσως μετά το φλάουτο – κατόπιν μακράς σιγής – ξετυλίγει το πιο εντυπωσιακό σολιστικό πέρασμά του (μ. 36-44) και μέσω αρμονικής αλυσίδας καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Η *επανεκθεση* που ακολουθεί διατηρεί την πρώτη φράση του κυρίου θέματος (“*ritornello*”) στην Σολ-μείζονα (μ. 45-48), συγχωνεύει όμως την δεύτερη με το μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως* (σε μεταφορά εν μέρει στην υποκείμενη πέμπτη και εν μέρει στην υπερκείμενη τετάρτη), όπως φαίνεται και από την εσπευσμένη είσοδο του φλάουτου στο μ. 49 (πρβλ. μ. 49-50 με 5-6 και μ. 51-54 με 9-12). Η *επανεκθεση*, τέλος, της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Σολ-μείζονα (μ. 55-71) έχει ελάχιστες μελωδικές παραλλαγές και διατηρεί τις ενορχηστρωτικές επιλογές της *εκθέσεως* για κάθε ξεχωριστό τμήμα, με μόνη εξαίρεση τον διπλασιασμό της γραμμής των πρώτων βιολιών από το φλάουτο στα οκτώ τελευταία μέτρα. Συμπέρασμα: παρά την ύπαρξη ενός “*ritornello*” στην έναρξη και των τριών μακροδομικών ενοτήτων ή ακόμη την άκρως σολιστική χροιά του δευτέρου τμήματος της *επεξεργασίας* (μ. 36-44), η μορφή παραμένει κατ’ αρχήν μια απλή τριμερής σονάτα με μερική ενσωμάτωση στοιχείων κοντσέρτου· για μορφή σονάτας κοντσέρτου όμως δεν μπορεί να γίνει λόγος σε καμία περίπτωση.¹³³

Το ίδιο ισχύει και για τα αργά μέρη των συμφωνιών Hob. I: 24 και 7, παρά την σολιστική καντέντσα που καθένα εξ αυτών διαθέτει. Στο *Adagio* σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 24, κατά πρώτον, όσο και αν ο σολιστικός ρόλος του φλάουτου είναι αδιαμφισβήτητος, ο περιορισμός των εγχόρδων της ορχήστρας σε καθαρά

¹³³ Ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 570) πιστεύει ότι εδώ συνδυάζονται σε μια υβριδική μορφή στοιχεία κοντσέρτου για φλάουτο και *divertimento* για όμποε και έγχορδα: εντούτοις, οι παρατηρήσεις αυτές αφορούν μόνο στην υφολογική ταυτοποίηση του συγκεκριμένου μέρους και αφήνουν ανεπιρρέαστη – όπως καταδείχθηκε – την δομική του πλευρά.

συνοδευτική-υποστηρικτική λειτουργία αίρει κάθε δυνατότητα εναλλαγής τμημάτων tutti – solo, με μόνη εξαίρεση την διαδικασία προετοιμασίας της καντέντσας στα μ. 52-53 που βεβαίως από μόνη της δεν επαρκεί για την θεώρηση της διμερούς αυτής μορφής σονάτας υπό το πρίσμα της μορφής κοντσέρτου.¹³⁴ Κατά συνέπεια, η έκθεση ξεκινά με ένα οκτάμετρο αρμονικώς ολοκληρωμένο κύριο θέμα, συνεχίζεται με ένα μεταβατικό τμήμα στα μ. 9-14a με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα, από εκεί συνεχίζεται απ' ευθείας με ένα πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα στα μ. 14b-20 και ολοκληρώνεται με την τρίμετρη κατακλείδα των μ. 21-23. Στην δεύτερη ενότητα, εξ άλλου, τα ίδια περιεχόμενα εμφανίζονται σε διαφορετικά αρμονικά συμφραζόμενα: η πρώτη φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται παρηλλαγμένη δύο φορές, πρώτα στην Ρε-μείζονα (μ. 24-27) και αμέσως μετά στην Σολ-μείζονα (μ. 28-31),¹³⁵ ένα μεταβατικό τμήμα βασισμένο στο ίδιο υλικό μετατρέπεται από την Ντο-μείζονα προς την μι-ελάσσονα (μ. 32-36a), ενώ το πλάγιο θέμα εμφανίζεται και αυτό δύο φορές, πρώτα ελαφρώς παρηλλαγμένο και περικεκομμένο στην σχετική μι-ελάσσονα στα μ. 36b-40 (πρβλ. μ. 14b-17 και 20) και έπειτα με μεγαλύτερες τροποποιήσεις αλλά πλήρες και από την μι-ελάσσονα (στα μ. 41b-43a· πρβλ. μ. 14b-16a) στην Σολ-μείζονα (στα μ. 43b-48· πρβλ. μ. 16b-19 συν την διεύρυνση της πτωτικής διαδικασίας του μ. 20 στο δίμετρο 47-48).¹³⁶ Η νέα μελωδική φράση του φλάουτου στα μ. 49-51 μπορεί μεν να θεωρηθεί ως ελεύθερη προέκταση του πλαγίου θέματος και της αρχικής τονικότητας, παράλληλα όμως λειτουργεί και ως προπομπός της ορχηστρικής προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας στα μ. 52-53· σε κάθε περίπτωση πάντως, μετά την σύντομη αυτή παρεμβολή (μ. 49-53) η δεύτερη ενότητα ολοκληρώνεται όπως και η πρώτη, με την τονική μεταφορά της τρίμετρης κατακλείδας στα μ. 54-56.

Η κατάσταση περιπλέκεται ακόμη περισσότερο στο αργό μέρος της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 7, δεδομένου του ότι εδώ – πέραν του ενόργανου κοντσέρτου – ισχυρή είναι η ανάκληση στοιχείων και από τον χώρο της φωνητικής μουσικής. Το μέρος αυτό είναι σύνθετο, αποτελούμενο αφ' ενός μεν από ένα μετατροπικό Recitativo: adagio – allegro – adagio (μ. 1-29) και αφ' ετέρου από ένα Adagio σε Σολ-μείζονα σε τεχνοτροπία διπλού κοντσέρτου για βιολί και τσέλλο (μ. 30-82)· στο σύνολο λοιπόν, τα δύο αυτά μεγάλα τμήματα δημιουργούν πρωτίστως την αίσθηση μιας ολοκληρωμένης φωνητικής σκηνης, με recitativo accompagnato και ντουέττο.¹³⁷ Το Recitativo συνιστά ουσιαστικά μια εκτενή εισαγωγή στο Adagio και η δομική του οργάνωση είναι εξίσου ελεύθερη με τον αρμονικό του σχεδιασμό: τα μ. 1-7 κατευθύνονται από την ντο-ελάσσονα προς την σολ-ελάσσονα, στα μ. 8-12 ακολουθείται η αντίστροφη πορεία, στα μ. 13-19 (Allegro) προσεγγίζεται για δεύτερη φορά η σολ-ελάσσονα, αλλά τελικά η μετατροπική πορεία των μ. 20-29 (Adagio) καταλήγει σε τέλεια πτώση στην σι-ελάσσονα. Δεδομένου λοιπόν ότι το πρώτο μέρος της συμφωνίας βρίσκεται στην τονικότητα της Ντο-μείζονας και το δεύτερο παγιώνεται από το μ. 30 κ.εξ. στην Σολ-μείζονα, η τονική πλοκή του εισαγωγικού αυτού τμήματος δείχνει να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στις ομώνυμες ελάσσονες τονικότητες, προτού στραφεί προς μια

¹³⁴ Ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 568) πάντως δεν διστάζει να κάνει λόγο για ένα “ritornello” στο σημείο αυτό, αν και παραδέχεται ότι είναι το μοναδικό.

¹³⁵ Πρβλ. Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 128 και ιδίως 130.

¹³⁶ Ο Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 129 και 130) έχει λίγο διαφορετική άποψη όσον αφορά στο σημείο επαναφοράς της αρχικής τονικότητας, καθώς αντιλαμβάνεται τα μ. 41-44 ως μεταβατικά (με την πρώτη ιδέα του πλαγίου θέματος, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει) και θεωρεί ότι η Σολ-μείζονα επανεισάγεται στα μ. 45 κ.εξ. (με την δεύτερη ιδέα του πλαγίου θέματος). Λίγο παρακάτω όμως (ό.π., σ. 133), παρατηρεί ότι η τονική αυτή επαναφορά δεν προετοιμάζεται, γεγονός μάλιστα που καθιστά αρκετά “ρευστή” την αρμονική δομή της δεύτερης μακροδομικής ενότητας και ενισχύει την συνολική διμερή έποψη της μορφής. Και πράγματι, η Σολ-μείζονα επανεισάγεται στο μ. 43 με μια “τονική μετάπτωση” στο πλαίσιο μιας αλυσίδας, χωρίς την παραμικρή αρμονική προετοιμασία. Αυτό όμως αναιρεί τις προηγούμενες παρατηρήσεις του Webster, καθ’ ότι το μ. 45 δεν συνιστά το σημείο επαναφοράς της αρχικής τονικότητας, πολλώ δε μάλλον ούτε καν της συγχορδίας της τονικής!

¹³⁷ Βλ. σχετικά: Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 241· Barrett-Ayres, ό.π., σ. 72· και ιδίως Webster, *Haydn's “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 191-193.

περισσότερο απομεμακρυσμένη για την δημιουργία μιας τονικής σχέσεως τρίτης (σι-ελάσσονα – Σολ-μείζονα), που είναι γνώριμη στην φωνητική μουσική ως διαμεσολάβηση ανάμεσα σε ένα *recitativo* και μια άρια.

Η δομική οργάνωση του ακόλουθου *Adagio*, εξ άλλου, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* στην Σολ-μείζονα εκτείνεται στα μ. 30-34, όπου το σόλο βιολί έχει τον πρώτο λόγο, το σόλο βιολοντσέλλο εισάγεται μόνο στην πορεία (στα μ. 33-34), ενώ τα περάσματα των δύο φλάουτων στα μ. 30 και 34 πλαισιώνουν το δομικό αυτό τμήμα. Ο διάλογος των δύο σολιστικών εγχόρδων στα μ. 35-37 με νέο μοτιβικό υλικό και η αντιπαράθεσή τους με τα δύο φλάουτα στο μ. 38 οδηγούν το μεταβατικό αυτό τμήμα σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 39, για να ακολουθήσουν στα μ. 40-43a το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα (με το αρχικό μοτίβο να εισάγεται τέσσερις φορές, πρώτα από τα φλάουτα και κατόπιν από τους δύο σολίστες) και στα μ. 43b-45 μια συμπαγής ορχηστρική κατακλείδα εν είδει *ritornello*. Από εκεί και ύστερα όμως, δύο ερμηνευτικές προσεγγίσεις είναι δυνατές, επί τη βάσει είτε της διμερούς είτε της τριμερούς μορφής σονάτας. Σύμφωνα λοιπόν με την διμερή έποψη, κατ' αρχάς, στα μ. 46-59 παρατίθεται και αναπτύσσεται το υλικό του πρώτου “ημίσεως” της *εκθέσεως*: συγκεκριμένα, η επαναφορά του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 46-47¹³⁸ ακολουθείται από ανάπτυξη του υλικού του στο περιβάλλον της λα-ελάσσονος (μ. 48-50) και της Ντο-μείζονος (μ. 51-52), από μια ελαφρώς παρηλλαγμένη παράθεση των μ. 32-33 του κυρίου θέματος – και μάλιστα στην αρχική τονικότητα – στα μ. 53-54 και από περαιτέρω αλυσιδωτή ανάπτυξή τους (στα μ. 55-57)¹³⁹ που καταλήγει σε επαναφορά στην υποκείμενη πέμπτη του καταληκτικού διμέτρου της μετάβασης στα μ. 58-59 (πρβλ. μ. 38-39) και ως εκ τούτου σε πτώση στην δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος. Έτσι, στα μ. 60-63a επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα το πλάγιο θέμα και μετά την παρεμβολή της ορχηστρικής προετοιμασίας της καντέντσας (μ. 63b-64), αλλά και της ίδιας της καντέντσας για βιολί και τσέλλο (πλήρως καταγεγραμμένης στα μ. 65-80), το μέρος ολοκληρώνεται με μια συνοπτική τονική επαναφορά της κατακλείδας της *εκθέσεως* στα μ. 81-82 (πρβλ. μ. 81b-82 με 44b-45).¹⁴⁰ Για την τριμερή θεώρηση, αντιθέτως, η *επεξεργασία* καλύπτει μόνο τα μ. 46-52, ενώ από το μ. 53 ξεκινά η *επανεκθεση* με αποκοπή του αρχικού μελωδικού τμήματος του κυρίου θέματος και δευτερεύουσα ανάπτυξη που υποκαθιστώντας το μεγαλύτερο μέρος του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως* συνδέει άμεσα το επανεκτιθέμενο απόσπασμα του κυρίου θέματος με την πτωτική κατάληξη της μετάβασης! Ποιά όμως από τις δύο αυτές εκδοχές είναι εν τέλει η “ορθότερη”; Η απάντηση είναι σίγουρα πολύ δύσκολη. Ως προς τις αναλογίες των ενοτήτων (μη συνυπολογίζοντας ασφαλώς την δεκαεξάμετρη σολιστική καντέντσα), τόσο η διμερής θεώρηση (16 και 21 μέτρα) όσο και η τριμερής (16, 7 και 14 μέτρα) παρουσιάζουν εύλογες ανισοροπίες: από θεματικής επόψεως, η απουσία της “διπλής επαναφοράς” ευνοεί την μακροδομική διμέρεια, χωρίς βέβαια και να την αποδεικνύει· σε αρμονικό επίπεδο, εξ άλλου, είναι γεγονός ότι η Σολ-μείζονα επανεισάγεται στο μ. 53 ουσιαστικά απροετοίμαστη (πράγμα που ενισχύει την διμερή θεώρηση),¹⁴¹ ωστόσο από εκείνο το σημείο και έπειτα εδραιώνεται δίχως καμμία αμφισβήτηση από άλλα τονικά κέντρα (κάτι που ισχυροποιεί την τριμερή μακροδομική

¹³⁸ Πρβλ. Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 130.

¹³⁹ Ο Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 129 και 130) διακρίνει στα μ. 54b-55a μια παρηλλαγμένη επαναφορά του μ. 30, αυτό όμως είναι σίγουρα υπερβολικό: η επανεμφάνιση των εναρκτήριων φιγούρων των φλάουτων στο σημείο αυτό είναι συμβατή με την αναπτυξιακή διαδικασία που λαμβάνει εδώ χώραν και ως εκ τούτου δεν υποδηλώνει συνθετική πρόθεση επαναφοράς της ενάρξεως του κυρίου θέματος.

¹⁴⁰ Εσφαλμένα ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 72) κάνει λόγο για δίμετρη *coda* που ανάγεται στην μορφή του κοντσέρτου, αν και εμμέσως ενισχύει με αυτό την θεώρηση των δύο κατακλείδων ως ενδιάμεσου και καταληκτικού *ritornello* μιας μορφής κοντσέρτου, αντιστοίχως. Πρβλ. επίσης τον σαφή χαρακτηρισμό του τελικού διμέτρου ως σύντομου καταληκτικού *tutti* εκ μέρους του Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 241, καθώς και *Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 557.

¹⁴¹ Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 133.

έποψη). Ο Webster τείνει τελικά προς την διμέρεια της μορφής, διατηρώντας όμως και κάποιες επιφυλάξεις.¹⁴² Προσωπικά, θα υποστηρίξω την τριμερή ερμηνεία, στηριζόμενος πρωτίστως στην αρμονική σταθερότητα των μ. 53 κ.εξ., αλλά και με την επίγνωση ότι το συγκεκριμένο Adagio δεν μας επιτρέπει ασφαλώς να προβούμε σε μια οριστική και απόλυτη τοποθέτηση επί του θεωρητικού αυτού διλήμματος. Όσον αφορά δε στο ζήτημα της επίδρασης του κοντσέρτου σε αυτήν την μορφή σονάτας, έχω την γνώμη ότι η απουσία εναρκτήριου ritornello είναι καταλυτική για την αδυναμία θεώρησης του μέρους αυτού ως σονάτας κοντσέρτου, έστω και αν οι καταλήξεις της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* πληρούν τις προδιαγραφές του σύνθετου αυτού δομικού τύπου.

Στην *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 6 συναντάμε επίσης ένα αργό σύνθετο μέρος, καθ' ότι ένα Andante σε τεχνοτροπία κοντσέρτου για βιολί και τσέλλο περιβάλλεται από εισαγωγικό και καταληκτικό Adagio με τελειώς διαφορετικό περιεχόμενο. Το εισαγωγικό Adagio έχει έκταση 13 μέτρων και συνιστά μια παρωδία μαθημάτων μουσικής εκτέλεσης αλλά και σύνθεσης:¹⁴³ στην αρχή, τα πρώτα βιολιά της ορχήστρας προσπαθούν διστακτικά να παίξουν ένα ανιόν εξάχορδο με αφετηρία το ρε¹, φθάνουν όμως στο σι-ύφεση¹ (στο μ. 3) και αυτό “εξοργίζει” τον δάσκαλο, ο οποίος σολιστικά επιδεικνύει με έντονες χειρονομίες τον σωστό φθόγγο σι-αναίρεση¹ στα μ. 4-5· το δεύτερο μάθημα αφιερώνεται στον αντιστικτικό συνδυασμό του ιδίου αυτού εξάχορδου (παιγμένου τώρα στην άνω οκτάβα από το σόλο βιολί) με μια πυκνότερη ρυθμικά – αλλά και κάπως αδέξια – μελωδική γραμμή στα βαθύφωνα έγχορδα της ορχήστρας καθώς και με παράλληλες έκτες και τρίτες στις δύο ομάδες βιολιών (μ. 6-8)· η επόμενη άσκηση αφορά στον μελωδικό εμπλουτισμό (με αρπισμούς από το σόλο βιολί και τα δεύτερα βιολιά της ορχήστρας) δύο κατιουσών βηματικών γραμμών σε απόσταση τρίτης (μ. 9-13), διαδικασία που ολοκληρώνεται με δύο συγχορδίες δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης της Σολ-μείζονος ως προετοιμασία του Andante. Τα αποτελέσματα της “διδασκαλίας” φαίνονται στο καταληκτικό Adagio, εκτάσεως 9 μέτρων (μ. 104-112), όπου πλέον η ανιούσα και η κατιούσα βηματική πορεία ενώνονται σε ένα μεγάλο μελωδικό τόξο στα πρώτα βιολιά, το οποίο συνδυάζεται αντιστικτικά με παράλληλες τρίτες στα δεύτερα βιολιά (που μάλιστα στα μ. 107-111 εισάγονται σε διαφορά φάσεως από τα πρώτα δημιουργώντας καθυστερήσεις, διαφωνίες και λύσεις) καθώς και με μια πολύ πιο ώριμη και στιβαρή – αυτήν την φορά – γραμμή μπάσσου· η χειραφέτηση εν τέλει της γραμμής της βιόλας στα μ. 107 κ.εξ. από τα τσέλλα και το κοντραμπάσσο και η παρεπόμενη κατάκτηση της τετραφωνίας έρχεται να επισφραγίσει την σημαντική πρόοδο που έχει εν τω μεταξύ επιτευχθεί στην εκμάθηση της συνθετικής τεχνικής.

Ας αφήσουμε όμως τώρα αυτά τα “μουσικοπαιδαγωγικής” υφής ζητήματα για να επικεντρώσουμε την προσοχή μας στα δομικά χαρακτηριστικά του κεντρικού Andante σε Σολ-μείζονα. Η εναλλαγή ανάμεσα σε τμήματα tutti (μ. 14-17, 22-25, 44-47, 73-74, 77-78, 81-82 και 86) και solo υπαινίσσεται βέβαια την αρχή του κοντσέρτου, αλλά τελικά δεν την εκπληρώνει σε ικανοποιητικό βαθμό: θα μπορούσε επομένως να γίνει λόγος μάλλον για “υπολείμματα ορχηστρικών ritornelli” που ενσωματώνονται σε μια τριμερή μορφή σονάτας – για την οποία μάλιστα προβλέπονται και οι τυπικές επαναλήψεις των μακροδομικών της ενοτήτων. Η εναλλαγή αυτή πάντως έχει κάποια σημασία σε τοπικότερο επίπεδο, όσον αφορά δηλαδή στην διαμόρφωση του πρώτου ημίσεως της *εκθέσεως*, όπου τόσο το κύριο θέμα όσο και η ακόλουθη μετάβαση εμφανίζονται πρώτα σε μια απέριτη ορχηστρική εκδοχή (μ. 14-17 και 22-25) και αμέσως μετά σε μελωδική παραλλαγή του υλικού τους από το σόλο βιολί (στα μ. 18-21 και 26-29). Η πλάγια θεματική ομάδα, αντιθέτως, που εισάγεται σε επικάλυψη με την κατάληξη της μεταβάσεως στο μ. 29 στην Ρε-μείζονα, αφιερώνεται σχεδόν αποκλειστικά στην σύμπραξη των δύο σολιστικών εγχορδών (μ. 29-32, 33-40 και 41-43). Στην *επανεκθεση*,

¹⁴² Ο.π., σ. 129.

¹⁴³ Πρβλ. Landon, *Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 555· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 191-193 και 241.

εξ άλλου, ο Haydn πυκνώνει τις εναλλαγές tutti – solo των δύο πρώτων δομικών τμημάτων, με εσωτερικές αναδιατάξεις στο κύριο θέμα (πρβλ. τα μ. 73-80 με τα μ. 14-15, 18-19, 16-17 και 20-21) και ανακατασκευή σημαντικού μέρους της μεταβάσεως (μόνο τα μ. 22-23 μεταφέρονται στην υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 81-82, ενώ τα μ. 83-85 και 86 είναι καινούργια): η τονική επαναφορά της πλάγιας ομάδος, τουναντίον, ακολουθεί χωρίς αλλαγές στα μ. 87-101, ενώ τα μ. 102-103 διαμορφώνουν μια λιτή μετάβαση προς το καταληκτικό Adagio. Ενδιάμεσα, η ενότητα της *επεξεργασίας* αρχίζει με μια ελαφρώς παρηλλαγμένη παράθεση του κυρίου θέματος από την ορχήστρα (μ. 44-47· πρβλ. μ. 14-17) και το σόλο τσέλλο (μ. 48-51· πρβλ. μ. 18-21) στην τονικότητα της δεσπόζουσας, και μετά από ένα σύντομο πέρασμα του σολιστικού βιολιού (μ. 52-55) συνεχίζεται από την σχετική μι-ελάσσονα (στα μ. 56 κ.εξ.) με αλυσιδωτή ανάπτυξη φιγούρων της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*, η μετατροπική πορεία της οποίας καταλήγει τελικά σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Σολ-μείζονος στα μ. 67-72.

Σε τέσσερα ακόμη αργά μέρη συμφωνιών της ίδιας πάντοτε περιόδου η τεχνοτροπία του κοντσέρτου περιορίζεται αποκλειστικά στον τρόπο γραφής, δίχως δηλαδή να υπεισέρχονται εδώ δομικά γνωρίσματα κοντσέρτου (*ritornelli* είτε σολιστικές καντέντες). Το Adagio σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 31, για παράδειγμα, διαθέτει αρκετά σολιστικά όργανα – βιολί, βιολοντσέλλο καθώς και δύο ζεύγη κόρνων (!) – οι εναλλαγές μεταξύ των οποίων επέχουν ενορχηστρωτική-δομική σημασία στο πλαίσιο αυτής της διμερούς μορφής σονάτας, αφού κάθε όργανο συνδέεται με συγκεκριμένα θεματικά στοιχεία. Η *έκθεση* ανοίγει με μια κύρια θεματική ομάδα που συνίσταται σε δύο ξεχωριστές ιδέες, μία για σόλο βιολί (μ. 1-4) και μία για το δεύτερο ζεύγος κόρνων *σε σολ* (μ. 5-7), αμφοτέρως με καταλήξεις στην τονική. Στα μ. 8-12 το υλικό της πρώτης κύριας ιδέας (με το βιολί και πάλι στο προσκήνιο) μετασχηματίζεται σε μετάβαση προς την Ρε-μείζονα, προκειμένου να ακολουθήσει η πλάγια θεματική ομάδα που διαιρείται σε τρία (τουλάχιστον) επιμέρους τμήματα: στο πρώτο από αυτά (μ. 13-20) το πρώτο ζεύγος κόρνων *σε ρε* παραχωρεί σταδιακά την πρωτοκαθεδρία στο σόλο βιολί, στο επόμενο (μ. 21-26) το βιολί μετέχει σε διάλογο με το σόλο τσέλλο που τελικά έχει τον τελευταίο λόγο, όπως και στο τελευταίο τμήμα (μ. 27-35), όπου ο τσελλίστας επιδεικνύει την δεξιοτεχνία του έπειτα από δύο σύντομες επικυρώσεις της δευτερεύουσας τονικότητας από το σύνολο των εγχόρδων *σε rianissimo*. Μετά την διπλή διαστολή, επανεισάγεται στην Ρε-μείζονα η αρχή της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας από το πρώτο ζεύγος κόρνων (πρβλ. μ. 36-37a με 13-14a), ακολουθούμενη από ένα σύντομο δεξιοτεχνικό πέρασμα του ίδιου ζεύγους (μ. 37b-38) και από μια εξίσου συνοπτική υπόμνηση της δεύτερης κύριας ιδέας στην Σολ-μείζονα από το δεύτερο ζεύγος κόρνων και τα έγχορδα (πρβλ. μ. 39-40 με το μ. 5 εις διπλούν). Στην συνέχεια, το σόλο βιολί υπενθυμίζει τρόπον τινά την δική του θεματική συνεισφορά, με ανάκληση της αρχικής ιδέας στα μ. 41-42a στην υποδεσπόζουσα· κατόπιν στροφής προς την λα-ελάσσονα όμως (μ. 42b-43), το σόλο τσέλλο αναπτύσσει το υλικό της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας σε συνδυασμό και με το σόλο βιολί (μ. 44-51), μετατρέποντας προς την σχετική μι-ελάσσονα, η οποία επικυρώνεται πτωτικά με μια αναφορά στην έναρξη της τρίτης πλάγιας ιδέας στα μ. 52-54 (πρβλ. μ. 52-53 με 27-28), ενώ αμέσως μετά (μ. 55-58) οι καταληκτικές χειρονομίες του τσέλλου των μ. 32-34 της *εκθέσεως* μετουσιώνονται σε μετατροπική αλυσίδα για ολόκληρο το σώμα των εγχόρδων που επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα. Έτσι, στην Σολ-μείζονα επανεκτίθενται στην συνέχεια επιλεκτικά και δίχως ουσιώδεις μεταβολές αφ' ενός μεν η μετάβαση (πρβλ. μ. 59-63 με 8-12) και αφ' ετέρου οι δύο τελευταίες πλάγιες θεματικές ιδέες (πρβλ. μ. 64-69 με 21-26 και μ. 70-78 με 27-35). Όσα λοιπόν θεματικά στοιχεία της *εκθέσεως* δεν επανεκτίθενται στο δεύτερο ήμισυ της δεύτερης μακροδομικής ενότητας έχουν ήδη παρατεθεί αποσπασματικά στο αναπτυξιακό πρώτο ήμισυ, με μόνη εξαίρεση το πέρασμα του σολιστικού βιολιού των μ. 16-19, που εκ των υστέρων βέβαια θα πρέπει να θεωρηθεί ως δευτερεύον συστατικό της *εκθέσεως*. Ας προσεχθεί ωστόσο

και το γεγονός ότι οι δύο θεματικές ιδέες που ανατίθενται σε αμφοτέρα τα ζεύγη κόνων εμφανίζονται τόσο στην πρώτη όσο και στην έναρξη της δεύτερης ενότητας στην ίδια πάντοτε τονικότητα: η δεύτερη κύρια ιδέα εκτελείται από τα κόννα σε σολ στην Σολ-μείζονα (μ. 5-7 και 39-40), ενώ η πρώτη πλάγια ιδέα παίζεται από τα κόννα σε ρε στην Ρε-μείζονα (μ. 13 κ.εξ. και 36-37a). Φαίνεται λοιπόν ότι η γνωστή τεχνική αδυναμία του “κουρδίσματος” των κόνων καθόρισε σε σημαντικό βαθμό τις μακροδομικές επιλογές του Haydn στο συγκεκριμένο κομμάτι.

Στο Andante σε Ντο-μείζονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* Hob. I: 8, επίσης, η τεχνοτροπία του κοντσέρτου χρησιμεύει ουσιαστικά μόνο ως πρόφαση για την εκλεπτυσμένη ενορχήστρωση μιας τυπικής τριμερούς μορφής σονάτας,¹⁴⁴ που προβλέπει δύο σόλο βιολιά, σόλο τσέλλο, σόλο φαγγόττο και έγχορδα. Έτσι, το κύριο θέμα της *εκθέσεως* εκφέρεται αρχικά από τα δύο σολιστικά βιολιά (μ. 1-4) και επαναλαμβάνεται από το τσέλλο και το φαγγόττο (μ. 6-9), ενώ οι δύο ομάδες βιολιών της ορχήστρας προσθέτουν σύντομες προεκτάσεις της συγχορδίας της τονικής με μια παρεστιγμένη φιγούρα στο τέλος εκάστης φράσεως (στα μ. 5 και 10). Στα μ. 11-14 τα δύο βιολιά παρουσιάζουν μια – εξαγόμενη από την αμέσως προηγούμενη – φράση με κατάληξη στην δεσπόζουσα, που λειτουργεί ως μετάβαση για μια μακροσκελή πλάγια (και εν μέρει καταληκτική) ομάδα θεμάτων στην τονικότητα της Σολ-μείζονας, όπου και πάλι βέβαια οι ξεχωριστές ιδέες διακρίνονται πρωτίστως με ενορχηστρωτικά μέσα: στα μ. 15-18 έρχονται στο προσκήνιο και τα δύο ζεύγη σολιστικών οργάνων, παραχωρώντας έπειτα τα πρωτεία στο πρώτο σολιστικό βιολί (μ. 19-23 και 27b-29) και ενδιάμεσα στο τσέλλο (μ. 24-27a), ενώ μετά από ένα πέρασμα για ολόκληρη την ορχήστρα (μ. 30-33), που προεκτείνεται στα δύο σολιστικά βιολιά (στα μ. 34-35), ακολουθούν έντονοι καταληκτικοί σχηματισμοί με αντιπαραθέσεις των τριών σολιστικών εγχόρδων προς την υπόλοιπη ορχήστρα (μ. 36-38, 39-44 και 45-48). Η παράθεση του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επεξεργασίας* γίνεται επίσης εις διπλούν, πρώτα από το ζεύγος τσέλλου-φαγγόττου στην Σολ-μείζονα (μ. 49-53· πρβλ. μ. 1-5) και κατόπιν από το ζεύγος των σολιστικών βιολιών στην Ντο-μείζονα (μ. 54-58· πρβλ. μ. 6-10). Κατόπιν σύντομης ανάπτυξης του αρχικού μοτίβου στο πρώτο σόλο βιολί (μ. 59-65) και μέσω της ρε-ελάσσονος, στα μ. 66-69 επανεισάγεται στην σχετική λα-ελάσσονα η καταληκτική ιδέα των μ. 39-42, ακολουθούμενη από ελεύθερη αλυσιδωτή ανάπτυξη και συμπλοκή καταληκτικών στοιχείων της *εκθέσεως* στα μ. 70-74 (πρβλ. μ. 36 κ.εξ.) που καταλήγει σε μια εξίσου ευφάνταστη αναδιάταξη μέρους του θεματικού αποθέματος της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 75-85 (πρβλ. μ. 26-27 και 30-33), με την οποία και επικυρώνεται πτωτικά ο τρίτος τονικός πυλώνας της συνολικής μακροδομής. Η σύνδεση με την *επανεκθεση* επιτυγχάνεται από εκεί και ύστερα με ένα σχετικώς σύντομο – αλλά πολύ επιβλητικό, χάρη και στον παρεστιγμένο ρυθμό του – πέρασμα *tutti* στα μ. 86-91, η επαναφορά όμως του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα συμπύσσεται σε επτά μόνο μέτρα, καθ’ ότι η αρχική τετράμετρη ιδέα στα μ. 92-95 επικαλύπτεται με την επανάληψή της από το ζεύγος τσέλλου-φαγγόττου στα μ. 95-96 (πρβλ. μ. 6-7), η οποία μάλιστα εξελίσσεται διαφορετικά και στα μ. 97-98 φθάνει σε μισή πτώση, καθιστώντας έτσι περιττή και την μετάβαση της *εκθέσεως* (το μ. 98 αντιστοιχεί εξ άλλου στο μ. 14). Οι δομικές τροποποιήσεις κατά την επανεκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα, τουναντίον, είναι λιγότερο δραστικές και αφορούν σχεδόν αποκλειστικά στις καταληκτικές της ιδέες: τα μ. 33-35 απαλείφονται, τα μ. 36-38 αντικαθίστανται από το μοτιβικώς συγγενές δίμετρο 117-118, ενώ το τελικό τετράμετρο (μ. 45-48) διευρύνεται τώρα σε πεντάμετρο δια της προσθήκης του προτελευταίου μ. 128.

Μια απλούστερη υφολογικά περίπτωση συναντάμε στο *Adagio cantabile* σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 13, όπου το σολιστικό βιολοντσέλλο

¹⁴⁴ Πρβλ. Barrett-Ayres, ό.π., σ. 72.

συνοδεύεται καθ' όλην την διάρκεια από τα έγχορδα της ορχήστρας.¹⁴⁵ Η μορφή βέβαια είναι και σε αυτήν την περίπτωση μια τριμερής σονάτα, όχι ιδιαίτερα μεγάλης εκτάσεως. Κάπως ιδιότυπη ωστόσο είναι η οργάνωση της *εκθέσεως*: στα μ. 1-4α διακρίνεται ασφαλώς το κύριο θέμα (που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση), στην συνέχεια όμως ακολουθεί ένα πολύ εκτενές μεταβατικό τμήμα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 4b-9), η οποία τελικά επικυρώνεται με ένα σχετικώς σύντομο πλάγιο θέμα στα μ. 10-12. Στην *επεξεργασία*, ο Haydn παραθέτει πλήρες – αν και αρκετά παρηλλαγμένο σε κάποια σημεία – το κύριο θέμα στην Ρε-μείζονα (μ. 13-16α) και ακολούθως σχηματίζει δύο νέες μελωδικές φράσεις με ελεύθερη ανάπλαση του υλικού της *εκθέσεως*, οι οποίες καταλήγουν στην σχετική μι-ελάσσονα (μ. 16b-18) και στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (μ. 19-21), αντιστοίχως. Έτσι, στα μ. 22-24 επανεκτίθεται στην Σολ-μείζονα σχεδόν ολόκληρο το κύριο θέμα (πρβλ. μ. 1-3) που με μια συνοπτικότερη δευτερεύουσα ανάπτυξη στο μ. 25α συνδέεται άμεσα με το δεύτερο ήμισυ της μεταβάσεως σε μεταφορά στην υποκειμένη πέμπτη στα μ. 25b-28 (πρβλ. μ. 6b-9), προκειμένου να ακολουθήσει φυσιολογικά η τονική επαναφορά και του πλαγίου θέματος στα μ. 29-31. Το κύριο δομικό γνώρισμα, επομένως, του συγκεκριμένου κομματιού έγκειται στην διαμόρφωση μιας τριμηματικής *εκθέσεως*, παρά την σχετική στενότητα του διαθέσιμου χώρου.

Στην *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 72 ο Haydn εκμεταλλεύεται επίσης τις υφολογικές προδιαγραφές ενός κοντσέρτου για το Andante σε Σολ-μείζονα, δημιουργώντας εν προκειμένω μια επίφαση “διπλού κοντσέρτου” για βιολί και φλάουτο, με επουσιώδη όμως ορχηστρική συνοδεία.¹⁴⁶ Οι ρόλοι των δύο σολιστικών οργάνων είναι ασφαλώς αλληλένδετοι με την δομική οργάνωση της τριμερούς αυτής σονάτας. Στην *έκθεση* λοιπόν, τόσο το τετράμετρο κύριο θέμα όσο και η (μοτιβικώς εξαρτημένη από αυτό) δίμετρη μετάβαση παρουσιάζονται δύο φορές, πρώτα από το βιολί (στα μ. 1-4 και 9-10) και κατόπιν από το φλάουτο μία οκτάβα υψηλότερα (στα μ. 5-8 και 11-12), για να ακολουθήσει το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα που συνδυάζει σολιστικό πέρασμα του φλάουτου (μ. 13-14), διάλογο μεταξύ των δύο σολιστών (μ. 15 και 17) καθώς και καταλήξεις σε ταυτοφωνία (μ. 16 και 18-19). Η *επεξεργασία* συνίσταται εν πολλοίς σε μια παραφθορά της *εκθέσεως*, αφού εδώ παρατίθενται χωρίς εσωτερικές επαναλήψεις αφ' ενός το κύριο θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 20-23· πρβλ. μ. 1-4) και αφ' ετέρου το πλάγιο στην σχετική μι-ελάσσονα (μ. 27-30α· πρβλ. μ. 13-14 και 15b-16). Ανάμεσά τους εμφανίζεται ένα τρίμετρο μεταβατικό πέρασμα (μ. 24-26) βασισμένο στην ανιούσα καταληκτική φιγούρα του μ. 17b, το οποίο επανέρχεται εν είδει αλυσίδος και στο τέλος της μεσαίας μακροδομικής ενότητας (στα μ. 30b-34), προκειμένου να οδηγήσει πίσω στην Σολ-μείζονα για μια αυτούσια *επανεκθεση* (μ. 35 κ.εξ.), όπου διατηρούνται όλες οι εσωτερικές επαναλήψεις της *εκθέσεως* και η μετάβαση με το πλάγιο θέμα μεταφέρονται απλώς στην υπερκειμένη τετάρτη (μ. 43-46 και 47-53) με επουσιώδεις αλλαγές (πρβλ. ιδίως μ. 51-52α με 17-18α).

Η πλειονότητα ωστόσο των συμφωνιών της ίδιας περιόδου δεν περιέχει καθόλου στοιχεία κοντσέρτου. Απομένουν λοιπόν προς εξέταση 16 αργά μέρη, εκ των οποίων τρία μόνο σε διμερή μακροδομή που μπορούν να μας απασχολήσουν κατά προτεραιότητα στο σημείο αυτό. Μεταξύ αυτών, το Andante σε Ρε-μείζονα της *συμφωνίας σε Λα-μείζονα* Hob. I: 14 έχει (κατ' εξαίρεσιν) απασχολήσει εκτενώς την διεθνή βιβλιογραφία, κυρίως λόγω του ότι προήλθε από την διεύρυνση ενός προϋπάρχοντος απλού δεκαεξάμετρου θέματος παραλλαγών στο *divertimento για 6 όργανα σε Ντο-μείζονα* Hob. II: 11.¹⁴⁷ Εκείνο πάντως που έχει

¹⁴⁵ Ορθώς λοιπόν ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 563) αναφέρεται μόνο σε τεχνοτροπία κοντσέρτου για τσέλλο και όχι σε τέτοιου είδους μορφή.

¹⁴⁶ Ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 564) αναφέρεται σε ανάμειξη στοιχείων διπλού κοντσέρτου και *divertimento*, δίχως όμως να υποδεικνύει σαφέστερα σε τί συνίσταται η τεχνοτροπία του *divertimento*.

¹⁴⁷ Το γεγονός αυτό υπέδειξε κατ' αρχάς ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 183-184), ο οποίος όμως ασχολήθηκε μόνο με το πρώτο δεκαεξάμετρο του συμφωνικού μέρους, για να καταδείξει ακριβώς

μεγαλύτερη σημασία για την παρούσα έρευνα είναι η ομοφωνία των μελετητών ως προς την διμερή μακροδομική οργάνωση του Andante της συμφωνίας.¹⁴⁸ Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* είναι οκτάμετρο, με τέλεια και μισή πτώση στα μ. 4 και 8, αντιστοίχως. Ακολουθεί η πλάγια θεματική ομάδα στην Λα-μείζονα, η οποία συνίσταται σε πολλά επιμέρους τμήματα (μ. 9-12, 13-17, 18-22) που ωστόσο δεν φθάνουν σε καλώς αρθρωμένη τέλεια πτώση πριν το μ. 23, όπου και διακρίνεται μια πεντάμετρη κατακλείδα (μ. 23-27).¹⁴⁹ Η δεύτερη ενότητα ανοίγει με μια διπλή παράθεση του κυρίου θέματος, πρώτα στην Λα-μείζονα (μ. 28-31· πρβλ. μ. 1-4) και έπειτα στην Ρε-μείζονα (στα μ. 32-34), όπου μάλιστα συνδυάζεται το παράλλαγμα των μ. 5-6 της δεύτερης φράσεως της *εκθέσεως* με το μ. 3 της πρώτης, αλλά δεν ακολουθεί πτώση.¹⁵⁰ Αντ' αυτής, το μ. 33 επαναλαμβάνεται και αλυσιδοποιείται στα μ. 35-37, οδηγώντας στην σχετική σι-ελάσσονα για την παράθεση των μ. 13-17 της πλάγιας θεματικής ομάδος (στα μ. 38-42) και σε επικύρωση του τονικού αυτού κέντρου με μια τέλεια πτώση στα μ. 43-44 (πρβλ. εκ νέου το μ. 15 καθώς και το μ. 27).¹⁵¹ Στα μ. 45-48, τέλος, ο Haydn συνδυάζει αποσπάσματα από την έναρξη της πλάγιας ομάδος (μ. 9-10) και την κατάληξη του κυρίου θέματος (μ. 7-8) για την δημιουργία ενός μεταβατικού τμήματος που επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα, προκειμένου να επανεκτεθεί πλήρως σε αυτήν η πλάγια θεματική ομάδα και η κατακλείδα στα μ. 49-67.¹⁵²

Η αντιστοίχιση της δομικής οργάνωσης του μέρους αυτού με την θεωρία του Koch για την μορφή σονάτας, όπως εν προκειμένω προτείνει η Sisman, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον διότι σε τελική ανάλυση αποδεικνύεται ψευδής, τουλάχιστον ως προς την μακροδομική της πλευρά: στην διμερή αυτή σονάτα, το πρώτο μιν ήμισυ της δεύτερης ενότητας (μ. 28-48) ακολουθεί “πιστά” τις προδιαγραφές της δεύτερης “κύριας περιόδου” του τριμερούς τύπου (με την αξιοποίηση αμοφτέρων των “θεμάτων” και – πρωτίστως – με την πτωτική επικύρωση της σχετικής ελάσσονος), ενώ το δεύτερο ήμισυ (μ. 49-67) είναι προφανώς συμβατό μόνο με τα δεδομένα του διμερούς τύπου (καθώς επανεκτίθεται μονάχα το πλάγιο θέμα), ο οποίος όμως – ως γνωστόν – υποτίθεται ότι δεν τονικοποιεί άλλη τονικότητα κατά την πορεία επαναπροσέγγισης της κύριας στο πρώτο ήμισυ της δεύτερης “κύριας περιόδου”!¹⁵³ Αυτό το φαινόμενο όμως, της τονικοποίησης ενός τρίτου τονικού κέντρου στο αναπτυξιακό τμήμα της δεύτερης ενότητας του διμερούς τύπου σονάτας, το έχουμε ήδη συναντήσει και σε άλλα έργα (μουσικής δωματίου) του Haydn αυτής της περιόδου· πράγμα που σημαίνει ότι η θεωρία του Koch αποδεικνύεται απρόσμενα “δύσκαμπτη” για ένα – μικρό έστω – μέρος του υπό εξέτασιν ρεπερτορίου. Εδώ λοιπόν

την διαφορετική μεταχείριση του δεδομένου υλικού του *divertimento* στην ίδια έκταση. Μια συνολική θεώρηση του Andante, σε συνάρτηση μάλιστα και με το μοντέλλο σύνθεσης του Koch, προσέφερε αργότερα η Elaine Rochelle Sisman, στο άρθρο της “Small and Expanded Forms: Koch’s Model and Haydn’s Music”, *The Musical Quarterly* 68/4, 1982, σ. 461-465. Πρβλ. επίσης Nicholas Cook, *Analysis through Composition: Principles of the Classical Style*, Oxford University Press, New York 1996, σ. 118.

¹⁴⁸ Βλ. συγκεκριμένα: Tobel, *ό.π.*, σ. 150· Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, *ό.π.*, σ. 248· Sisman, “Small and Expanded Forms...”, *ό.π.*, σ. 462-465· Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, *ό.π.*, σ. 128· Cook, *ό.π.*, σ. 118.

¹⁴⁹ Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. κυρίως Sisman, “Small and Expanded Forms...”, *ό.π.*, σ. 461 και 462-463. Πρβλ. επίσης Elaine Rochelle Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Harvard University Press, Cambridge – London 1993, σ. 94, καθώς και Cook, *ό.π.*, σ. 118.

¹⁵⁰ Πρβλ. Sisman, “Small and Expanded Forms...”, *ό.π.*, σ. 461 και 464-465· Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, *ό.π.*, σ. 128 και 130.

¹⁵¹ Πρβλ. περίπου Sisman, “Small and Expanded Forms...”, *ό.π.*, σ. 461 και 464-465.

¹⁵² Πρβλ. Sisman, “Small and Expanded Forms...”, *ό.π.*, σ. 461, 463 και 464-465· Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, *ό.π.*, σ. 130· Cook, *ό.π.*, σ. 118.

¹⁵³ Αντιθέτως η Sisman (“Small and Expanded Forms...”, *ό.π.*, σ. 461 και 463), χωρίς πολλή περίσκεψη, αναμειγνύει τα δεδομένα που ισχύουν για την σονάτα “τριών κύριων περιόδων” και “δύο κύριων περιόδων”, στον βαθμό που εκλαμβάνει τα μ. 28-48 ως ενότητα *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας και τα μ. 49-67 ως ενότητα *επανεκθέσεως* άνευ επαναφοράς του κυρίου θέματος, δυνατότητα όμως την οποία ο Koch προσδίδει σαφέστατα μόνο στον διμερή τύπο σονάτας!

φαίνεται ότι ο διευρυμένος τονικός σχεδιασμός που προτείνει για την διμερή μορφή σονάτας ο Riepel συμπληρώνει στην πραγματικότητα ένα κενό στην θεώρηση του Koch¹⁵⁴ και με αυτήν την αφορμή λοιπόν, θα μπορούσε πλέον να επιβεβαιωθεί ότι πέραν του αμιγώς τριμερούς και διμερούς τύπου σονάτας, αλλά και της διασταυρώσεώς τους που αναφέρεται υπαινικτικά από τον Koch (*Versuch* III, § 104) – τριμερής τύπος σονάτας με λανθάνουσα αρμονική διμέρεια ή με *επεξεργασία* που χειραφετείται από την *επανεκθεση* μόνο σε θεματικό επίπεδο – υφίσταται μία ακόμη (αντιστρόφως ανάλογη) περίπτωση διασταυρώσεως, ενός κατ' αρχήν διμερούς (από θεματικής επόψεως) τύπου σονάτας, ο οποίος όμως ενσωματώνει έναν τριμερή μακροδομικό αρμονικό σχεδιασμό – όπως δηλαδή στο μέρος που μόλις εξετάσαμε, όπου στην δεύτερη ενότητα επικυρώνεται πτωτικά ένας ενδιάμεσος τονικός σταθμός (V → vi → I).

Τέτοιου είδους προβληματισμοί δεν εγείρονται, αντιθέτως, στην περίπτωση του Andante σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 9, όπου τόσο η θεματική όσο και η αρμονική συνιστώσα συντείνουν σε μια διμερή μακροδομική οργάνωση. Η *έκθεση* αποτελείται από δύο θεματικές ομάδες: η κύρια, στην Σολ-μείζονα, συνίσταται σε τρία τρίμετρα τμήματα (μ. 1-3, 4-6, 7-9), εκ των οποίων μόνο το τελευταίο καταλήγει σε μισή πτώση, προκειμένου να ακολουθήσει αδιαμεσολάβητα η πλάγια θεματική ομάδα στην Ρε-μείζονα (μ. 10-13, 14-17, 18-20) καθώς και μια κατακλείδα στα μ. 21-25. Η δεύτερη ενότητα ξεκινά τυπικά με την παράθεση της πρώτης κύριας ιδέας στην τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 26-28, η οποία με την μεσολάβηση της καταληκτικής φιγούρας των μ. 22 και 24 στο μ. 29 εμφανίζεται αμέσως μετά και στην αρχική τονικότητα (μ. 30-32).¹⁵⁴ Από εκεί και ύστερα, στα μ. 33-41 αναπτύσσεται το υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος κατά τρόπον συνδυαστικό (πρβλ. λόγου χάριν στα μ. 33-35 την μελωδική γραμμή των μ. 10 και 12 με την φιγούρα του μπάσσου στα μ. 14-17) και με τελικό στόχο την δεσπόζουσα της αρχικής Σολ-μείζονος, προκειμένου στα μ. 42-57 να επανεκτεθεί σε αυτήν με επουσιώδεις τροποποιήσεις οτιδήποτε είχε αρχικά εκτεθεί στην τονικότητα της δεσπόζουσας (πρβλ. μ. 10-25).¹⁵⁵

Η τελευταία περίπτωση διμερούς μορφής σονάτας στο συμφωνικό ρεπερτόριο της περιόδου 1761-1765 αφορά στο εναρκτήριο Andante moderato της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* Hob. I: 18.¹⁵⁶ Η δομή της *εκθέσεως* παρουσιάζει ενδιαφέρον ως προς την διασύνδεση των τριών πρώτων τμημάτων της με την ενορχηστρωτική παράμετρο: το κύριο θέμα, παρουσιαζόμενο από τα δεύτερα βιολιά, εκτείνεται μέχρι την τέλεια πτώση του μ. 5a' στο ίδιο σημείο εισάγονται τα πρώτα βιολιά, με μια “τονική απάντηση” του θέματος (εν είδει φούγκας) που στο μ. 8 στρέφεται προς την διπλή δεσπόζουσα, για την παρουσίαση της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στην Ρε-μείζονα στα μ. 9-12, όπου παράλληλα κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση και τα ζεύγη όμποε και κόρνων. Η πλάγια ομάδα συνεχίζεται εντούτοις με ένα τμήμα ανάπτυξης του βασικού μοτίβου του κυρίου θέματος που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση (στα μ. 13-20a), ακολουθεί δε ένα πέρασμα στον αντίθετο τρόπο, με δραματικές δυναμικές μεταπτώσεις και κατάληξη σε μισή πτώση (μ. 20b-24a), και τελικά παρουσιάζεται μια καταληκτική ιδέα που επικυρώνει σαφώς την δευτερεύουσα τονικότητα (στα μ. 24b-29). Η δεύτερη ενότητα ακολουθεί περίπου την ίδια θεματική διαδοχή, αλλά με αντίστροφη αρμονική πορεία. Έτσι, στα μ. 30-33 επανεμφανίζεται το κύριο θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας (αλλά στα πρώτα βιολιά) και με την μεσολάβηση ενός ελεύθερου μέτρου (μ. 34) δίνεται μια ημιτελής “πραγματική απάντηση” από τα δεύτερα βιολιά στα μ. 35-37.¹⁵⁷ Αμέσως μετά, στα μ. 38-45a, η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα παρατίθεται στην περιοχή της υποδεσπόζουσας (πρβλ. μ. 38-40 με 9-11) και επεκτείνεται ελεύθερα με στόχο μια πτώση στην δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος. Ούτε όμως και η

¹⁵⁴ Πρβλ. Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 128 και 130.

¹⁵⁵ Πρβλ. ό.π., σ. 130.

¹⁵⁶ Για την μακροδομή, πρβλ. Tobel (ό.π., σ. 150) καθώς και Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 128).

¹⁵⁷ Πρβλ. Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 128 και 130.

επαναφορά της δεύτερης πλάγιας ιδέας είναι ιδιαίτερα “ορθόδοξη”, αφού λαμβάνει χώραν στα μ. 45b-57a σε μια αρκετά παρηλλαγμένη και διευρυμένη – συγχρόνως – εκδοχή (πρβλ. ιδίως τα μ. 50-53 και 57a με τα μ. 16-20a).¹⁵⁸ Ως εκ τούτου, μόνο οι δύο τελευταίες θεματικές ιδέες της *εκθέσεως* επανεκτίθενται στην αρχική τονικότητα χωρίς αλλαγές (πρβλ. μ. 57b-61a και 61b-65 με τα μ. 20b-24a και 24b-28), και ίσως σε αυτό ακριβώς το γεγονός να οφείλεται και η επέκταση της καταληκτικής ιδέας σε μια σημαντικής εκτάσεως *coda* στα μ. 66-72 και 73-75. Παρατηρούμε επομένως ότι στην δεδομένη περίπτωση οι λειτουργίες της ανάπτυξης και της επανεκθέσεως δεν κατανέμονται τόσο καθαρά σε ένα πρώτο και σε ένα δεύτερο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας (ως είθισται), αλλά αλληλοδιαπλέκονται εντός της από την έναρξή της, σχεδόν, και μέχρι τα τρία τέταρτα της συνολικής της διαδρομής.¹⁵⁹

Περνώντας τώρα στα αργά μέρη των υπόλοιπων συμφωνιών της περιόδου 1761-1765 σε μορφή τριμερούς σονάτας, μπορούμε να εξετάσουμε τις τεχνικές προδιαγραφές τους σε χρονολογική κυρίως βάση, ξεκινώντας από τέσσερις συμφωνίες που γράφηκαν έως το 1762. Η *έκθεση* του Andante, ma non troppo σε φα-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* Hob. I: 17 περιλαμβάνει ένα οκτάμετρο κύριο θέμα που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση, μια δεκάμετρη μετάβαση που σταδιακά προσεγγίζει την σχετική μείζονα καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της (μ. 9-18), καθώς και μια εκτενέστερη πλάγια θεματική ομάδα στην Λα-ύφεση-μείζονα, η πρώτη ιδέα της οποίας εξάγεται από το κύριο θέμα (μ. 19-28· βλ. ιδίως το πρώτο δίμετρο), ενώ η δεύτερη σχετίζεται μοτιβικώς με το υλικό της μεταβάσεως (μ. 29-38). Η *επεξεργασία* είναι περίπου ίσης εκτάσεως με την *έκθεση* και αρκετά αναπτυξιακού χαρακτήρος, παρ' ότι μάλλον στατική από αρμονικής επόψεως. Το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος καθίσταται εξ αρχής αντικείμενο αλυσιδοποίησης (μ. 39-44) που κατευθύνεται προς μία μισή πτώση στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας στα μ. 45-46· ακολουθεί όμως άμεσα μια δεύτερη διαδικασία αλυσιδοποίησης, με ένα παράλλαγμα του πρώτου διμέτρου της μεταβάσεως στα μ. 47-52 που οδηγεί σε ένα τμήμα επανεπικύρωσης της Λα-ύφεση-μείζονος στα μ. 53-61, αποτελούμενο από ελεύθερη ανάπλαση στοιχείων του κυρίου θέματος (πρβλ. π.χ. μ. 53 με 3) αλλά και της μετάβασης (πρβλ. μ. 56 κ.εξ. με 9). Έπειτα, στα μ. 62-67, ο Haydn στρέφεται εκ νέου προς την ντο-ελάσσονα συνδυάζοντας άλλα (καταληκτικά) μοτίβα των δύο πρώτων τμημάτων της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 62-63 με 16-17 καθώς και μ. 64 κ.εξ. με 7-8) και τελικά διαμορφώνει ένα πέρασμα προς την *επανεκθεση* (στα μ. 68-75), αξιοποιώντας για άλλη μια φορά το πρώτο δίμετρο της μεταβάσεως και καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Η τρίτη μακροδομική ενότητα, που ξεκινά με την αυτούσια επανεκθεση του κυρίου θέματος στην φα-ελάσσονα στα μ. 76-83, διαφοροποιείται από την πρώτη σε δύο μόνο σημεία: στην τονική μεταφορά της μεταβάσεως από το τρίτο της μέτρο και έπειτα (πρβλ. μ. 86 κ.εξ. προς μ. 11 κ.εξ.) και στην δραστική συρρίκνωση της πρώτης πλάγιας ιδέας στην έναρξη και το τέλος της (πρβλ. μ. 94-95 με 19-20 και μ. 96-97 με 27-28) – εν αντιθέσει προς την δεύτερη, που επανεκτίθεται πλήρης στην αρχική τονικότητα στα μ. 98-107.

Αρκετές ομοιότητες – κυρίως ως προς την *επανεκθεση* – εντοπίζονται στο Andante cantabile σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 20. Η *έκθεση*, εντούτοις, οργανώνεται κατά τρόπον απλούστερο: το κύριο θέμα είναι μια οκτάμετρη πρόταση που φθάνει σε μισή πτώση και ακολουθείται αδιαμεσολάβητα από την πλάγια θεματική ομάδα στην Ρε-μείζονα, η οποία περιλαμβάνει μια πληθώρα θεματικών ιδεών στα μ. 9-18, 19-19-26a, 26b-33 και 34-36. Στην *επανεκθεση*, τώρα, το κύριο θέμα επανέρχεται πλήρες στα μ. 59-66, η πλάγια ομάδα όμως υφίσταται δραστικές περικοπές, αφού μετά την επαναφορά της

¹⁵⁸ Ο Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 129 και 130) υποστηρίζει επίσης ότι η αρχική τονικότητα συμπίπτει με την δεύτερη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος, όμως οι αντιστοιχίσεις μέτρων που αναφέρει (μ. 55 με 13 και μ. 45 με 1b) είναι τελείως παράλογες.

¹⁵⁹ Η ερμηνεία αυτή εξηγεί θαυμάσια και την απουσία “επανεκθέσεως” της πρώτης πλάγιας ιδέας, που για τον Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 130) παραμένει εν τέλει ένα άλυτο μυστήριο.

πρώτης θεματικής της ιδέας στην Σολ-μείζονα στα μ. 67-76 (ας προσεχθούν εξ άλλου οι μικρές – αλλά τόσο ουσιαστικές – αρμονικές αλλαγές στο πρώτο της τετράμετρο σε σχέση με τα αντίστοιχα μ. 9-12), η δεύτερη διακόπτεται γρήγορα και συνδέεται με την κατάληξη της τρίτης (πρβλ. μ. 77-79 με 19-21 και μ. 80-81 με 31-33 σε μετρική συμπύκνωση), για να ακολουθήσει περαιτέρω μόνο η βραχύτατη καταληκτική χειρονομία των μ. 82-84 (πρβλ. 34-36). Η σημαντική αυτή απάλειψη τμήματος της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* δεν βρίσκει πάντως – όπως και στην αμέσως προηγούμενη περίπτωση – καμμία αιτιολόγηση στην ενότητα της *επεξεργασίας*, καθ’ ότι ούτε εκεί εμφανίζεται το υλικό των μ. 22-30.¹⁶⁰ Αντιθέτως, στα μ. 37-44 το κύριο θέμα παραλλάσσεται στο περιβάλλον της Ρε-μείζονος, και κατόπιν μισής πτώσεως στην αρχική τονικότητα επανεισάγονται τα μ. 19-20 στα μ. 45-46, για να ακολουθήσει σύντομη ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος με κατεύθυνση προς την λα-ελάσσονα (μ. 47-51) και επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας μέσω της υποδεσπόζουσας της (στα μ. 51-58).

Στο Andante σε ρε-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 19, ο Haydn γράφει μια *έκθεση* στην οποία το κύριο θέμα (περιοδικής δομής, με δύο καταλήξεις στην τονική στα μ. 6 και 12) είναι αρκετά εκτενέστερο του πλαγίου, που ακολουθεί στην σχετική Φα-μείζονα στα μ. 13-17 και 18-21. Στην *επανεκθεση* λοιπόν, αποφασίζει να εξισορροπήσει κάπως την κατάσταση, επαναφέροντας μόνο το δεύτερο ήμισυ του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 43-48 με 7-12), το οποίο και συνδέει στενότερα – μέσω μισής πτώσεως – με την τονική επαναφορά του πλαγίου θέματος στα μ. 49-57. Στην περίπτωση αυτή, βέβαια, το σημείο της “διπλής επαναφοράς” διασφαλίζεται ούτως ή άλλως από το δεύτερο ήμισυ του κυρίου θέματος, χωρίς επομένως να τίθεται εν αμφιβόλω η σαφήνεια της μακροδομικής τριμέρειας του κομματιού αυτού. Ενδιάμεσα, στην ενότητα της *επεξεργασίας*, αμέσως μετά την διπλή διαστολή ξεκινά μια αλυσιδωτή ανάπτυξη της αρχικής φράσεως του κυρίου θέματος στα μ. 22-28, που με συνοπτικές διαδικασίες κατευθύνεται από την σχετική μείζονα προς μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η “ψευδής επανεκθεση” του μ. 29,¹⁶¹ περαιτέρω, δίνει το έναυσμα για έναν θαυμάσιο αντιστικτικό συνδυασμό αντιπροσωπευτικών μοτίβων των δύο θεμάτων της *εκθέσεως* στα μ. 30-32, προτού το πλάγιο θέμα επικρατήσει πλήρως στα μ. 33-39 για μια σαφή επικύρωση της τονικότητας της υποδεσπόζουσας (σολ-ελάσσονα). Η σύνδεση με την *επανεκθεση*, από εκεί και ύστερα, πραγματοποιείται με ένα επικαλυπτόμενο τετράμετρο (μ. 39-42) που φθάνει στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος, προαναγγέλλοντας παράλληλα το μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του Andante σε σολ-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 108, η *έκθεση* του οποίου είναι ελάχιστα μεγαλύτερη του συνόλου της *επεξεργασίας* και της (συνοπτικότητας) *επανεκθέσεως*! Το κύριο θέμα εκτίθεται στα δέκα πρώτα μέτρα με την μορφή ενός τρίφωνου fugato: το “θέμα” (ή “sogetto”) εισάγεται πρώτα στα δεύτερα βιολιά από κοινού με το αντίθεμα στα υπόλοιπα βαθύφωνα έγχορδα (μ. 1-3), η “απάντηση” δίνεται από τα πρώτα βιολιά στα μ. 4-6 (με το αντίθεμα στα δεύτερα βιολιά να συμπληρώνει τον δίφωνο αντιστικτικό ιστό),¹⁶² ενώ η τρίτη του είσοδος σε βιόλες, τσέλλα και κοντραμπάσσο ακολουθεί στα μ. 7-8 (με το αντίθεμα στα πρώτα βιολιά και ελεύθερη αντίστιξη στα δεύτερα) με δίμετρη πτωτική προέκταση και κατάληξη στην δεσπόζουσα (μ. 9-10). Το πλάγιο θέμα εμφανίζεται κατόπιν τομής απ’ ευθείας στην σχετική Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 11-18 και οργανώνεται ως πρόταση. Στην *επεξεργασία*, η κεφαλή του “θέματος” και του αντιθέματος (μ. 19· πρβλ. μ. 1) συνδέεται άμεσα με την

¹⁶⁰ Παρά τις περί του εναντίου διαβεβαιώσεις του Landon, *Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 296.

¹⁶¹ Πρβλ. Webster, “Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 128.

¹⁶² Ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 288) πιστεύει ότι τα έξι πρώτα μέτρα του αργού αυτού μέρους ακολουθούν την τεχνολογία της τρίο-σονάτας του μπαρόκ· η άποψη αυτή δεν αντίκειται ασφαλώς στην δομική τους οργάνωση εν είδει fugato, σε κάθε περίπτωση όμως η ορθότητά της ελέγχεται στον βαθμό που η σιγή του “μπάσσο” στα μ. 4-6 δεν είναι καθόλου συμβατή με τις προδιαγραφές μιας πραγματικής τρίο-σονάτας.

αλυσιδοποίηση ενός μοτίβου του πλαγίου θέματος στα μ. 20-22a (πρβλ. περίπου τα μ. 13b-15), που δίχως να εγκαταλείψει το περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος οδηγεί σε ένα δεύτερο τμήμα ανάπτυξης (στα μ. 22b-26), όπου συνδυάζονται αντιστικτικά και σε περαιτέρω αλυσιδοποίηση χαρακτηριστικά μοτίβα αμφοτέρων των θεμάτων (πρβλ. μ. 1b και 11), φθάνοντας τελικά σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η επανέκθεση που ακολουθεί είναι μόλις η μισή σε έκταση σε σχέση με την έκθεση. Ο Haydn συμπυκνώνει το (οκτάμετρο) *fugato* του κυρίου θέματος σε δύο μόλις μέτρα εν είδει *stretto* της κεφαλής του “*sogetto*” και του αντιθέματος (μ. 27-28) και προσθέτει άλλο ένα δίμετρο με φιγούρες δεκάτων-έκτων (μ. 29-30) που κατ’ ουσίαν υποκαθιστά τα μ. 9-10 της *εκθέσεως*. Εξίσου υπαινικτική όμως είναι και η επανέκθεση του πλαγίου θέματος στην σολ-ελάσσονα, καθώς συνίσταται σε επαναφορά μόνο της έναρξης (πρβλ. μ. 31-32 με 11-12) και της κατάληξής του (πρβλ. μ. 34b-35 με 17b-18), ενώ το “εσωτερικό” του (που είχε εν μέρει αξιοποιηθεί και στην *επεξεργασία*) εδώ αντικαθίσταται από επανάληψη των μ. 29-30a στα μ. 33-34a, δια της οποίας επιτυγχάνεται αφ’ ενός μεν μια έμμεση μοτιβική αναφορά στα περιεχόμενα της *εκθέσεως* και αφ’ ετέρου η πραγμάτωση μιας πλήρους πτωτικής ακολουθίας – όπως δηλαδή και στην *έκθεση*, αλλά σε πολύ στενότερο χώρο.

Από τα αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας των συμφωνιών Hob. I: 12 και 40 του έτους 1763 ξεχωρίζει το *Adagio* σε μι-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Μι-μείζονα* Hob. I: 12, καθ’ ότι πρόκειται για ένα από τα ελάχιστα εκείνα δείγματα γραφής σε ελάσσονα τρόπο στον πρώιμο Haydn που αξιοποιούν ως δευτερεύουσα τονικότητα όχι την σχετική μείζονα αλλά την ελάσσονα δεσπόζουσα.¹⁶³ Έτσι, το κύριο θέμα της *εκθέσεως* ολοκληρώνεται στο μ. 11 σε μισή πτώση στην μι-ελάσσονα, ακολουθεί ένα μεταβατικό πέρασμα στα μ. 12-19 που φθάνει στην διπλή δεσπόζουσα και τελικά στα μ. 20-27 παρουσιάζεται το πλάγιο θέμα στην σι-ελάσσονα. Με μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως, στην έναρξη της *επεξεργασίας* συντελείται άμεσα μια στροφή προς την υποδεσπόζουσα λα-ελάσσονα (μ. 28-32) και κατόπιν προς την σχετική Σολ-μείζονα (στα μ. 33-36).¹⁶⁴ η πτώση σε αυτήν, όμως, επικαλύπτεται από περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού της μεταβάσεως (μ. 36-41· πρβλ. μ. 15 κ.εξ.) που μετατρέπει σταδιακά προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία και παγιώνεται στα μ. 42-43 με ανάκληση των καταληκτικών φιγούρων του κυρίου θέματος της *εκθέσεως* (μ. 10-11). Στην *επανέκθεση*, τώρα, ο Haydn προβαίνει σε σημαντικές περικοπές του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως, δια της περικοπής εσωτερικών επαναλήψεων (π.χ. των μ. 7-9) είτε αναπτύξεων του δεδομένου υλικού (βλ. μ. 12-14) και της συγχώνευσής τους σε ένα ενιαίο δωδεκάμετρο, στα μ. 44-55 (πρβλ. τα μ. 44-49a με τα μ. 1-6a και τα μ. 51-55 με τα μ. 15-19 σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη), που καταλήγει σε μισή πτώση στην σι-ελάσσονα. Το πλάγιο θέμα, αντιθέτως, διευρύνεται κατά έξι ολόκληρα μέτρα: η πρώτη φράση των μ. 20-24 μεταφέρεται δίχως αλλαγές στην αρχική τονικότητα στα μ. 56-60, η καταληκτική όμως ιδέα των μ. 25-26 αναπτύσσεται αντιστικτικά στα μ. 61-64 και επεκτείνεται εσωτερικά στην τελική ομοφωνική της παράσταση (πρβλ. μ. 65-66a με 25-26a και 68b-69 με 26b-27). Κατά συνέπεια, η ισορροπία ανάμεσα στα επιμέρους τμήματα της *εκθέσεως* και της *επανέκθεσης* ανατρέπεται υπέρ του πλαγίου θέματος στην τελευταία, ενόσω η συνολική έκταση των δύο εξωτερικών ενοτήτων παραμένει σχεδόν η ίδια (27 έναντι 26 μέτρων).

Στο *Andante più tosto Allegretto* σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* Hob. I: 40 τα τμήματα της *εκθέσεως* διατηρούν τέτοια μοτιβική και υφολογική ομοιογένεια, η οποία σε συνδυασμό με την απουσία σαφών πτωτικών τομών καθιστά αρκετά δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ τους. Παρ’ όλα αυτά, το κύριο θέμα συνίσταται σε μια επτάμετρη πρόταση με κατάληξη στην τονική που επαναλαμβάνεται στα μ. 8-14 και συνδέεται με μια επίσης

¹⁶³ Πρβλ. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 249.

¹⁶⁴ Για την μοτιβική εξάρτηση του πρώτου αυτού τμήματος της *επεξεργασίας* από το κύριο ιδίως θέμα, βλ. επίσης Landon, *Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 562.

επτάμετρη μετάβαση (στα μ. 15-21) που φθάνει στην διπλή δεσπόζουσα, ενώ η πλάγια ομάδα στην Φα-μείζονα αποτελείται από αρκετές μικρότερες θεματικές ιδέες που διαμορφώνουν δύο ευρύτερα τμήματα στα μ. 22-35 και 36-45. Η *επεξεργασία* παραθέτει κατ' αρχάς ολόκληρο το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 46-52 και κατόπιν τομής (παύση με κορώνα) επαναλαμβάνει το πρώτο του τετράμετρο στην σχετική σολ-ελάσσονα (μ. 53-56), αναπτύσσοντας όμως διαφορετικά την εξέλιξή του που φθάνει σε μισή πτώση στο μ. 60. Ακολουθεί δε μια πλήρης παράθεση ολόκληρου του πρώτου τμήματος της πλάγιας θεματικής ομάδος στην σχετική ελάσσονα στα μ. 61-74 (πρβλ. μ. 22-35) καθώς και μια σύντομη διαδικασία επαναφοράς της αρχικής τονικότητας στα μ. 75-78, με το ίδιο πάντοτε θεματικό υλικό.¹⁶⁵ Στην *επανεκθεση*, πάντως, ο Haydn προβαίνει σε μια πολύ έξυπνη κίνηση: το κύριο θέμα δεν εμφανίζεται πλέον στην αρχική του μορφή (όπως στα μ. 1-7, 8-14 και 46-52), αλλά στην περισσότερο αναπτυξιακή εκδοχή που απεκόμισε στην πορεία της *επεξεργασίας*, η οποία μάλιστα διευρύνεται κατά ένα ακόμη μέτρο (πρβλ. μ. 79-85a με 53-59a και μ. 86b-87 με 59b-60) και με κατάληξη στην δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος (πρβλ. επίσης το μ. 87 με το μ. 21) καθιστά πλέον περιττή και την μετάβαση της *εκθέσεως*! Έτσι, ακολουθεί άμεσα η τονική επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 88-101 και 102-110, με μια πολύ μικρή διαφορά στα μ. 102-104, όπου η ανιούσα αλυσίδα των αντίστοιχων μ. 36-39 μετατρέπεται σε κατιούσα, συντομεύοντας κατά ένα μέτρο την προσέγγιση της συγχορδίας της τονικής (στα μ. 105 και 40, αντιστοιχώς). Δεν θα έπρεπε λοιπόν να μείνει ασχολίαστο το γεγονός ότι, δεδομένης της ομοιόμορφης κατανομής του θεματικού υλικού και στις τρεις μακροδομικές ενότητες, ο συνθέτης επιδίδεται σε μια συνεπή και συνεχή εξέλιξη του κυρίου θέματος από την *έκθεση* στην *επεξεργασία* και τελικά στην *επανεκθεση* (σε 7, 8 και 9 μέτρα, αντίστοιχα), δυναμικοποιώντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια στατική και παρατακτική – εν πολλοίς – κατασκευαστική λογική.

Στο επίκεντρο της θεωρητικής συζήτησης που έχει μέχρι τώρα αναπτυχθεί για το αργό πρώτο μέρος (Adagio) της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 22 του 1764, τίθεται η εισήγηση του Landon περί ανάμειξης μορφών χορικού πρελουδίου και σονάτας.¹⁶⁶ Είναι γεγονός ότι το κύριο θέμα της *εκθέσεως* δίνει όντως την αίσθηση ενός χορικού – οι φράσεις του οποίου παρουσιάζονται εναλλάξ από ζεύγη γαλλικών και αγγλικών κόρνων (βλ. μ. 1-2, 5-6 και 8b-9 έναντι μ. 3-4 και 7-8a) και συνοδεύονται από τα έγχορδα – ίσως όμως δεν θα έπρεπε να διαφύγει της προσοχής μας και η περιοδική δόμηση ολόκληρου του εννιάμετρου αυτού τμήματος, τα συστατικά στοιχεία του οποίου (“μοτίβο α”: μ. 1-2 και 5-6· “μοτίβο β”: μ. 3-4· “μοτίβο γ”: μ. 7-9) πρόκειται να παίξουν σημαντικό ρόλο στην *επεξεργασία*, όπως θα διαπιστώσουμε. Παρά την στροφή προς την Σι-ύφεση-μείζονα ήδη στα μ. 7-9, τα μ. 10-13 λειτουργούν περισσότερο ως μετάβαση από το κύριο προς το πλάγιο θέμα, τόσο σε αρμονικό (προέκταση της συγχορδίας της δεσπόζουσας της “νέας τονικότητας”) όσο και σε υφολογικό-ενορχηστρωτικό επίπεδο (στον βαθμό που ο διπλασιασμός της κύριας μελωδικής γραμμής των αγγλικών κόρνων από τα βιολιά φέρνει σταδιακώς στο προσκήνιο τα έγχορδα). Έτσι, το πλάγιο θέμα εκτίθεται από τα έγχορδα (με ελάχιστη ηχητική υποστήριξη από τα πνευστά) στην τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 14-22.¹⁶⁷ Η *επεξεργασία* αφιερώνεται αποκλειστικά

¹⁶⁵ Αδυνατώ να κατανοήσω τον λόγο για τον οποίο ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 564) ισχυρίζεται ότι η δεύτερη ενότητα δεν επαναλαμβάνει το αρχικό υλικό, σε μια τόσο υποδειγματική περίπτωση διαμόρφωσης της *επεξεργασίας* ως “τροποποιημένης εκθέσεως”.

¹⁶⁶ Βλ. κυρίως Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 258-259, και δευτερευόντως *Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 566. Παρεμφερής είναι και η προσέγγιση της Weber-Bockholdt, ό.π., σ. 154-155. Ο Webster (*Haydn's “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 235), αντιθέτως, απορρίπτει τόσο την μορφή χορικού πρελουδίου (από κοινού με την υπόθεση ότι το θέμα που εκφέρεται από τα πνευστά σχετίζεται με κάποιο λειτουργικό μέλος) όσο και αυτήν της σονάτας, δίχως όμως να προσφέρει περαιτέρω εξηγήσεις και – πολύ περισσότερο – την δική του άποψη για την δομική οργάνωση του μέρους αυτού.

¹⁶⁷ Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 258-259) είναι σαφής ως προς την τοποθέτηση του πλάγιου θέματος στα μ. 14-22 (το περιεχόμενο του οποίου μάλιστα χαρακτηρίζει ως “επεισοδιακό υλικό”,

στην ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος: το μοτίβο “α” εισάγεται αρχικά στα μ. 23-24 από τα πρώτα βιολιά στην δευτερεύουσα τονικότητα και έπεται το “β” στα μ. 25-26, 27-28 και 29-30, αλυσιδοποιημένο και συνδυαζόμενο με ένα αντίθεμα στα δεύτερα βιολιά που δημιουργεί καθυστερήσεις και λύσεις που παραπέμπουν στα μ. 12-13 της *εκθέσεως*.¹⁶⁸ Στην συνέχεια επανεμφανίζεται το μοτίβο “α” στα αγγλικά κόρνα στην Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 30b-32) και στην φα-ελάσσονα (μ. 33-34), ακολουθούμενο από ανάπτυξη του “γ” με συγκοπές και πτωτικό σχηματισμό στην σολ-ελάσσονα (μ. 35-39), στην οποία και εισάγεται για άλλη μια φορά το “α” στα γαλλικά κόρνα (στα μ. 40-41),¹⁶⁹ προτού μια σύντομη μετάβαση προς την *επανεκθεση* (παραγόμενη εκ νέου από το μοτίβο “γ” με συγκοπές, στα μ. 42-43) σηματοδοτήσει το τέλος της μεσαίας μακροδομικής ενότητας. Η επανεκθεση του κυρίου θέματος είναι αυτούσια ως προς τα έξι πρώτα μέτρα (στα μ. 44-49), αλλά το μοτίβο “γ” – εκμεταλλευόμενο τις “εμπειρίες” που απέκομισε από την *επεξεργασία* (συγκοπές) – εμφανίζεται εδώ μόνο στα έγχορδα (στα μ. 50-53) και συνδέεται ομαλότερα με την τονικώς μετατοπισμένη μετάβαση στα μ. 54-57 (πρβλ. μ. 10-13).¹⁷⁰ Τέλος, η επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Μι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 58-66a) συνδέεται με μια καταληκτική παράθεση του μοτίβου “α” εν είδει *coda* στα μ. 66b-68,¹⁷¹ που παρουσιάζεται για πρώτη και μοναδική φορά από τα αγγλικά και τα γαλλικά κόρνα σε ταυτοφωνία, ως επιστέγασμα της σύνθεσης.

Στην σκιά του προηγούμενου έργου έχει αντιθέτως παραμείνει το Andante σε Ντο-μείζονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* Hob. I: 23, που γράφηκε το ίδιο έτος. Στην προκειμένη περίπτωση, το κύριο θέμα οργανώνεται ως αρμονικώς κλειστή οκτάμετρη περίοδος, ενώ η ανάπτυξη του υλικού του στα μεταβατικά μ. 9-14 οδηγεί στην διπλή δεσπόζουσα, προκειμένου στα μ. 15-24, 25-28, 29-35, 36-38 και 39-41 να εκτεθούν σε ευρύ χώρο οι ποικίλες θεματικές ιδέες της πλάγιας ομάδος στην τονικότητα της Σολ-μείζονος. Η *επεξεργασία* ξεκινά με μια παράθεση της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας (πρβλ. μ. 42-45 με 5-8) και ακολούθως ρευστοποιεί το υλικό της στο περιβάλλον της σχετικής λα-ελάσσονας – με υπαινικτικές μάλιστα αναφορές και στην πλάγια θεματική ομάδα (πρβλ. μ. 50-51 και 53 με 36b-37) – καταλήγοντας σε μισή πτώση στα μ. 52 και 54. Η λα-ελάσσονα επικυρώνεται περαιτέρω με την παράθεση των μ. 25-28 στα μ. 55-58 που οδηγεί σε μία τέλεια πτώση, ενώ με την αμέσως επόμενη θεματική ιδέα των μ. 29-30 ο Haydn δημιουργεί ένα μετατροπικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* (μ. 59-65), φθάνοντας όμως απροσδόκητα στον τονικό του στόχο ήδη στα μ. 64-65, προτού δηλαδή επανεμφανισθεί το κύριο θέμα. Η μικρή αυτή υπονόμηση της “διπλής επαναφοράς” δεν εμποδίζει πάντως την έναρξη της *επανεκθέσεως* με την πρώτη μόνο φράση του κυρίου θέματος στα μ. 66-69 που συνδέεται με μια εντυπωσιακή δευτερεύουσα ανάπτυξη του υλικού

επειδή ακριβώς δεν εμπεριέχει αναφορές στο αρχικό θέμα εν είδει χορικού), αλλά αφήνει ανοικτό το κατά πόσον το κύριο θέμα εκτείνεται μέχρι το μ. 9 ή το μ. 10 και δεν αποσαφηνίζει εν τέλει ποιά είναι η λειτουργία των μ. 10-13 στο πλαίσιο της *εκθέσεως*.

¹⁶⁸ Στην αποδέσμευση του “χορικού” από τα πνευστά και στην διαπλοκή των μοτίβων “β” και “γ” με την συγκοπική φιγούρα των μ. 12-13, η Weber-Bockholdt (ό.π., σ. 154 και 155) αντιλαμβάνεται το κύριο “καθήκον” της *επεξεργασίας*, κατά την διάρκεια της οποίας το “χορικό” χάνει την ακαμψία που είχε στην *έκθεση* και “λυτρώνεται” τρόπον τινά δια της ενσωμάτωσής του στην συνολική ύφανση.

¹⁶⁹ Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 259) αναφέρεται αποκλειστικά στις εμφανίσεις του μοτίβου “α” εντός της *επεξεργασίας* στις τονικότητες της V, IV, ii και iii βαθμίδος, τις οποίες μάλιστα σε άλλη περίπτωση (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 566) ερμηνεύει υπό την αρχή του *ritornello* του κοντσέρτου του όψιμου μπαρόκ.

¹⁷⁰ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 259) αντιμετωπίζει τα μ. 44-49 ως συντομευμένη επανεκθεση του κυρίου θέματος και τα μ. 50-57 ως μετατροπικό πέρασμα, όμως η άποψη αυτή έρχεται σε προφανή αναντιστοιχία με την ερμηνεία των μ. 7-9 και 10-13 στην *έκθεση*, τα οποία παρουσιάζουν ανάλογο αρμονικό χειρισμό. Σωστά λοιπόν η Weber-Bockholdt (ό.π., σ. 154) παρατηρεί την διαφοροποίηση του τελικού τμήματος του κυρίου θέματος στην *επανεκθεση* (μ. 50-53) σε σχέση με τα μ. 7-9 της *εκθέσεως*.

¹⁷¹ Πρβλ. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 259.

της μεταβάσεως μέχρι το μ. 78 (πρβλ. εντούτοις τα μ. 71-73 με τα μ. 10-12). Από εκεί και ύστερα, η επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα πραγματοποιείται χωρίς ουσιώδεις μεταβολές στα μ. 79-105.

Μεταξύ των υπολοίπων συμφωνιών που γράφηκαν μέχρι το 1765, η *συμφωνία σε ρε-ελάσσονα* Hob. I: 34 είναι η μόνη που διαθέτει αργό εναρκτήριο μέρος (Adagio) σε τριμερή μορφή σονάτας. Παρά την μεγάλη του έκταση, η ουσία του κυρίου θέματος συνοψίζεται στη πρώτη τετράμετρη φράση του, ενώ τα υπόλοιπα μέτρα (5-18) εξυφαίνουν μια σταδιακή κατιούσα πορεία μέχρι την τελική μισή πτώση. Η άμεση τονικοποίηση της Φα-μείζονος και η είσοδος των όμποε σηματοδοτούν ακολούθως την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος, ο χαρακτήρας της οποίας είναι σαφώς πιο ενεργητικός σε δυναμικό (μ. 19-22) αλλά και σε ρυθμικό επίπεδο (μ. 23-33, 34-39 και 40-42). Η πρώτη τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται στην έναρξη της *επεξεργασίας* στην σχετική μείζονα (μ. 43-46) και – κατόπιν παρεμβολής ενός σφοδρού περάσματος στα μ. 47-48 (πρβλ. την γραμμή του μπάσσου στα μ. 34-35 και 37-38) – στην υποδεσπόζουσα σολ-ελάσσονα (μ. 49-52· πρβλ. μ. 43-45 και 48), δίνοντας το έναυσμα για περαιτέρω αντιστικτική ανάπτυξη και (μετατροπική) ρευστοποίηση της φιγούρας δεκάτων-έκτων των μ. 48 και 52, από το μ. 53 μέχρι το τέλος της μεσαίας μακροδομικής ενότητας, στο μ. 66, επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Έτσι, στην *επανεκθεση*, το κύριο θέμα αναδιατυπώνεται ως οκτάμετρη περίοδος (πρβλ. μ. 67-71 με 1-5), με δύο μισές πτώσεις στα μ. 70 και 74, ενώ η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται απλώς στην ρε-ελάσσονα χωρίς ουσιαστικές τροποποιήσεις (μ. 75-98).

Στο Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 16, οι πραγματικές φωνές είναι μόλις δύο: η μελωδική γραμμή ανατίθεται στις δύο ομάδες βιολιών και σε ένα σόλο τσέλλο, ενώ η γραμμή του μπάσσου στις βιόλες και τα υπόλοιπα βαθύφωνα έγχορδα. Αξιοπεριεργη είναι επίσης η δομή του κυρίου θέματος: πρόκειται ουσιαστικά για ένα τετράμετρο (με ένα ενδιαφέρον “σταμάτημα” – τομή στο τέλος του μ. 2), το οποίο επαναλαμβάνεται στα μ. 5-9 διευρυμένο εσωτερικά κατά ένα μέτρο (πρβλ. μ. 7-8 με 3). Ακολουθεί ένα σύντομο μεταβατικό πέρασμα (μ. 10-13), που καταλήγει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, και έπειτα η πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 14-19 και 20-27). Η *επεξεργασία* ανοίγει με μια πλήρη κατ’ ουσίαν παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα (πρβλ. μ. 28-35) και συνεχίζεται με ανάπλαση υλικού της πλάγιας θεματικής ομάδος στην σχετική ντο-ελάσσονα (πρβλ. ιδίως μ. 39-40 με 14-15 καθώς και μ. 43-44 με 23), η οποία μάλιστα επικυρώνεται με μια τέλεια πτώση στο μ. 46. Η επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας πραγματοποιείται στα μ. 47-51, με εξύφανση του υλικού του μ. 14 που οδηγεί στην επανεκθεση μόνο της διευρυμένης εκδοχής του κυρίου θέματος στα μ. 52-55 (πρβλ. μ. 5-8), το οποίο με την σειρά του συνδέεται με μια αρκετά παρηλλαγμένη επαναφορά του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως* στα μ. 56-59 και εν τέλει με την μεταφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 60-73.

Η οργάνωση της *εκθέσεως* του Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε σολ-ελάσσονα* Hob. I: 39 γίνεται κατά τρόπον πολύ τετραγωνισμένο: το κύριο θέμα είναι μια αρμονικώς κλειστή οκτάμετρη περίοδος, η μετάβαση λαμβάνει την μορφή μιας οκτάμετρης προτάσεως με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 9-16) και ακολουθεί η πλάγια θεματική ομάδα με δύο ιδέες στην Σι-ύφεση-μείζονα, στα μ. 17-25 και 26-30. Μετά την διπλή διαστολή, το κύριο θέμα παρατίθεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας, πρώτα σε αποσπασματική μορφή (πρβλ. μ. 31-32 και 33-34 με μ. 1-2) – εκδηλώνοντας μια αναποφασιστικότητα, ούτως ειπείν – και τελικά πλήρες, στα μ. 35-42. Με την παρέμβαση μιας φιγούρας της μεταβάσεως στα μ. 43-44, το αρχικό δίμετρο αρχίζει κατόπιν να αναπτύσσεται στην φα-ελάσσονα (μ. 45-48), στην Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 49-50) και τελικά στην ντο-ελάσσονα, όπου πραγματοποιεί και τέλεια πτώση (μ. 51-54). Η πορεία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας λαμβάνει χώραν στα μ. 55-62, εκ νέου με

ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος, ενώ η τελική μισή πτώση προεκτείνεται στο δίμετρο 63-64, όπου και εντείνεται η αναμονή της “διπλής επαναφοράς” με μια χειρονομία “ανάκρουσης”, η οποία δικαιώνει πράγματι τις προσδοκίες που δημιουργεί όταν στα μ. 65 κ.εξ. επανεισάγεται στην Μι-ύφεση-μείζονα το κύριο θέμα. Εδώ όμως μας περιμένει μια ακόμη έκπληξη: στην θέση της περιοδικής του δόμησης, το κύριο θέμα επανεκτίθεται μόνο μέχρι το μέσον του (πρβλ. μ. 65-68 με 1-4), ενώ το δεύτερο τετράμετρό του αντικαθίσταται στα μ. 69-72 από ανάπτυξη της φιγούρας δεκάτων-έκτων του μ. 68 που καταλήγει σε μισή πτώση. Το γεγονός αυτό πάντως δεν οδηγεί τον Haydn στην απόφαση να εξαλείψει την μετάβαση· τουναντίον, την επαναλαμβάνει ολόκληρη στα μ. 73-80 προβαίνοντας σε ορισμένες αναγκαίες αλλαγές, προκειμένου αυτή να καταλήξει σε πτώση στην δεσπόζουσα και να επιτρέψει στην συνέχεια την τονική μεταφορά και της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 81-94. Φυσιολογικά, το κομμάτι θα μπορούσε να ολοκληρωθεί στο σημείο αυτό· ο συνθέτης όμως αποφασίζει να προσθέσει στα μ. 95-100 μια σύντομη *coda* με μερικές ακόμη (καταληκτικές) υπομνήσεις της κεφαλής του κυρίου θέματος στο πλαίσιο ενός ισοκράτη επί της τονικής. Η τελική αυτή συνθετική επιλογή θα μπορούσε μάλιστα να αιτιολογηθεί με δύο διαφορετικούς τρόπους: α) ως αισθητική προτίμηση ολοκλήρωσης του κομματιού όχι με τις δυναμικές εξάρσεις της πλάγιας θεματικής ομάδος αλλά με την ηρεμία που προσφέρει το κύριο θέμα, και β) ως σκόπιμη προέκταση της επανεκθέσεως, προκειμένου η έκταση των τριών ενοτήτων να ακολουθήσει αύξουσα πορεία – 30, 34 και 36 μέτρων.

Κάποτε όμως η προσθήκη μιας *coda* μπορεί να είναι απολύτως απαραίτητη στην “οικονομία” της μακροδομικής οργάνωσης ενός κομματιού. Μια τέτοια περίπτωση παρουσιάζεται επίσης στα 1765, στο Andante σε Λα-μείζονα της *συμφωνίας σε Μι-μείζονα* Hob. I: 29. Το κύριο θέμα παρουσιάζει την ιδιαιτερότητα της διάσπασης της κύριας μελωδικής γραμμής ανάμεσα στα πρώτα και στα δεύτερα βιολιά (η τεχνική αυτή δεν διαφέρει ουσιαστικά από τον “hoquetus” στην φωνητική μουσική του ύστερου Μεσαίωνα), η οποία λαμβάνει χώραν τόσο στην αρχική οκτάμετρη περίοδο όσο και στην επανάληψή της στα μ. 9-16, ενώ η ολοκλήρωση του θέματος έρχεται με μια εμφαντική καταληκτική χειρονομία στα μ. 16-18 (ως ανάπτυγμα της αντίστοιχης του μ. 8) που παίζεται μόνο από τα βαθύφωνα έγχορδα. Η ακόλουθη μετάβαση (μ. 19-22) μιμείται την πρώτη τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος, αλλά στρέφεται προς την Μι-μείζονα, στην οποία εκτίθενται κατόπιν οι δύο θεματικές ιδέες της πλάγιας ομάδος: η πρώτη από αυτές (μ. 23-28) αναπλάθει χαρακτηριστικά μοτίβα του κυρίου θέματος σε αντιστικτική αντιπαράθεση των δύο ομάδων βιολιών (που κινούνται σε παράλληλες τρίτες και έκτες) προς τα υπόλοιπα έγχορδα σε ταυτοφωνία, ενώ η δεύτερη (μ. 29-39) διατηρεί μεν την τρίφωνη γραφή, αλλά συνίσταται σε πιο ομοφωνική παράσταση με χαρακτηριστικές συγκοπές. Στην επεξεργασία διακρίνονται σαφώς τρία τμήματα: αρχικά, στα μ. 40-46 επανεισάγεται σχεδόν πλήρες το κύριο θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας (πρβλ. μ. 1-7)· τώρα όμως συνδέεται άμεσα με την ανάπτυξη της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 47-54, που μέσω αλυσιδοποίησης οδηγεί στην σχετική φα-δίεση ελάσσονα, τονικότητα στην οποία παρατίθενται κατόπιν τα πρώτα μέτρα της δεύτερης πλάγιας ιδέας της εκθέσεως (πρβλ. μ. 55-60 με 29-34) και αμέσως μετά, χωρίς καμιά υφολογική διαφοροποίηση, πραγματοποιείται η αναμενόμενη στροφή προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (μ. 61-64) για την είσοδο της επανεκθέσεως.¹⁷² Στην τρίτη λοιπόν μακροδομική ενότητα, το κύριο θέμα, δίχως υφολογικές μεταβολές, συνοψίζεται σε οκτώ μόλις μέτρα και καταλήγει σε μισή πτώση (πρβλ. μ. 65-71 με 1-7 και μ. 72 με 22), προκειμένου να ακολουθήσει απ’ ευθείας η επαναφορά στην Λα-μείζονα τόσο της πρώτης (μ. 73-78) όσο και της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας, μέχρι ενός σημείου τουλάχιστον (79-86· πρβλ. μ. 29-36). Το τελικό τρίμετρο της εκθέσεως όμως δεν επανεκτίθεται ποτέ· αντ’ αυτού, ο Haydn προσθέτει εδώ μια δεκάμετρη *coda* (μ. 87-96), τα περιεχόμενα της οποίας ταυτίζονται

¹⁷² Πρβλ. σχετικά: Landon, *Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 571.

βεβαίως με τα μ. 9-18, αλλά για πρώτη φορά η κύρια μελωδική γραμμή του κυρίου θέματος ξεδιπλώνεται σε ένα ενιαίο τόξο σε αμφοτέρες τις ομάδες βιολιών (σε απόσταση οκτάβας) και η καταληκτική χειρονομία των μ. 16-18 επεκτείνεται (στα μ. 94-96) σε ολόκληρο το σώμα των εγχόρδων! Αν κανείς επέμενε μονοδιάστατα σε μια “αυστηρότερη” δομική προσέγγιση του ίδιου φαινομένου, τότε θα μπορούσε απλώς να υποδείξει την μετάθεση μέρους του κυρίου θέματος στο τέλος της *επανεκθέσεως*. Υπάρχουν όμως δύο αντιρρήσεις ως προς αυτό: α) τα μ. 9-16 (τουλάχιστον) συνιστούν μια απλή επανάληψη του κυρίου θέματος, η επανέκθεση της οποίας στην τρίτη ενότητα ουσιαστικά περιττεύει (και έχουμε ήδη διαπιστώσει ότι ο Haydn σπανίως δεν προβαίνει σε τέτοιου είδους περικοπές στην *επανεκθεση*)· και β) στα μ. 87-94 αίρεται επιτέλους η εξ αρχής επιβαλλόμενη διάσπαση της κύριας μελωδικής γραμμής του κυρίου θέματος και με αυτόν τον τρόπο επιλύεται “θετικά” ένα έμμονο υφολογικό “πρόβλημα”. Αυτή η λειτουργία όμως – της τελικής άρσης ενός οποιουδήποτε (αρμονικού, δομικού, υφολογικού κ.λπ.) προβλήματος – είναι εν τέλει συμβατή με όσα υποστηρίζονται στην γενική θεωρία της μορφής σονάτας για τις προδιαγραφές της *coda*, και ως εκ τούτου θεωρώ ότι δύσκολα θα μπορούσε κανείς να αγνοήσει την συγκεκριμένη ερμηνευτική δυνατότητα στην δεδομένη περίπτωση (για τα μ. 87-96).

Η εξέταση των αργών μερών των συμφωνιών αυτής της περιόδου ολοκληρώνεται στο σημείο αυτό με το Poco Adagio σε Ρε-μείζονα της *συμφωνίας σε Λα-μείζονα* Hob. I: 28, η δομική οργάνωση του οποίου παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Στο πρώτο ήμισυ της *εκθέσεως*, η κύρια θεματική ομάδα (μ. 1-12) αλλά και η θεματικώς παρεμφερής μετάβαση (μ. 13-22) συνίστανται στην τακτική εναλλαγή δύο αντιθετικών στοιχείων: πρόκειται αφ’ ενός μεν για τετράμετρες φράσεις σε σχετικώς χαμηλή ηχητική περιοχή που με την σύμπραξη όλων των εγχόρδων φθάνουν σε πτώσεις στην τονική (μ. 1-4 και 7-10), στην δεσπόζουσα (μ. 13-16) και στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 19-22), και αφ’ ετέρου για δίμετρες αρμονικές προεκτάσεις των τριών πρώτων πτώσεων (στα μ. 5-6, 11-12 και 17-18), όπου μόνο οι δύο ομάδες βιολιών σε σχετικά υψηλή περιοχή εκθέτουν ένα ανάλαφρο παρεστιγμένο μοτίβο, παιγμένο staccato. Ανάλογη αντιπαράθεση ανάμεσα σε φράσεις legato και staccato υφίσταται και στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Λα-μείζονα (μ. 23-37), αν και σε αυτήν την περίπτωση η ηχητική ποιότητα του staccato πρώτα επεκτείνεται σε ολόκληρο το ορχηστρικό σώμα (στα μ. 27-29) και μετά περιορίζεται στα βιολιά με παράλληλη πύκνωση του παρεστιγμένου ρυθμού (στα μ. 30-34). Η δεύτερη λοιπόν πλάγια ιδέα που ακολουθεί στα μ. 38-45 είναι εν τέλει η μόνη εντός της *εκθέσεως* που διαθέτει υφολογική ομοιογένεια (legato, σε χαμηλή ηχητική περιοχή). Μετά την διπλή διαστολή, η *επεξεργασία* ξεκινά με μια εξάμετρη αναφορά στην έναρξη της *εκθέσεως* (μ. 46-51), με την διαφορά όμως ότι αρμονικά δίνεται έμφαση στην λειτουργία της δεσπόζουσας (της αρχικής τονικότητας, εν προκειμένω) και όχι της τονικής (όπως στα μ. 1-6). Με την ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψη των μ. 46-49 στα μ. 52-55, ο μείζων τρόπος παραχωρεί την θέση του στην ομώνυμη ρε-ελάσσονα, γύρω από την οποία περιστρέφεται ολόκληρη η περαιτέρω πορεία της *επεξεργασίας* (στα μ. 56-71), που αφιερώνεται στην ανάπτυξη του μοτιβικού υλικού της αρχικής θεματικής ιδέας. Στην *επανεκθεση*, τώρα, ο Haydn επανεισάγει στην Ρε-μείζονα την κύρια ομάδα, αντιστρέφοντας όμως την σειρά εμφάνισης των ιδεών της: έτσι, οι “αρμονικές προεκτάσεις” staccato (μ. 72-73 και 78-79· πρβλ. μ. 5-6 και 11-12) προηγούνται των τετράμετρων φράσεων με καταλήξεις σε τέλεια και μισή πτώση (στα μ. 74-77 και 80-83· πρβλ. μ. 1-4 και 7-8 συν 21-22 σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη), αντιστοίχως. Η παντελής όμως απουσία των στοιχείων της πλάγιας θεματικής ομάδος από την *επεξεργασία*, φαίνεται να είναι αλληλένδετη και με την σημαντική διεύρυνσή της στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*: η φράση λοιπόν των μ. 23-26 μεταφέρεται στην Ρε-μείζονα στα μ. 84-86 και 98, ενώ ενδιάμεσα (στα μ. 87-97) αναπτύσσεται το βασικό της μοτίβο, χωρίς πάντως να απομακρύνεται από την αρχική τονικότητα· στην συνέχεια, επανεκτίθενται κανονικά τα υπόλοιπα μέτρα της πρώτης πλάγιας ιδέας (πρβλ. μ. 99-109 με 27-37), η δεύτερη όμως ιδέα της πλάγιας ομάδος υφίσταται επίσης

μια εσωτερική διεύρυνση στα μ. 115-121, εξαιτίας της “αποτυχίας” της να φθάσει σε τέλεια πτώση στα μ. 115-116 (πρβλ. αντιθέτως τα μ. 110-114 και 122-124 με τα μ. 38-45).¹⁷³

Συνοψίζοντας λοιπόν τις αναλυτικές παρατηρήσεις που έγιναν επί των αργών μερών σε μορφές σονάτας του ρεπερτορίου της περιόδου 1761-1765, θα μπορούσαμε να επικεντρώσουμε στην προσοχή μας στα ακόλουθα σημεία:

α) Ο τριμερής τύπος σονάτας επικρατεί του διμερούς και μάλιστα σε αναλογία περίπου τρία προς ένα (ενώ παλαιότερα η αναλογία αυτή ήταν περίπου δύο προς ένα).¹⁷⁴ Η επιλογή του δομικού τύπου δεν εξαρτάται βέβαια από την χρονολόγηση ενός έργου, σε ό,τι αφορά όμως στα επιμέρους μουσικά είδη μπορούν να εξαχθούν ορισμένα ενδιαφέροντα συμπεράσματα σε σχέση και με την αμέσως προηγούμενη περίοδο (την δεκαετία του 1750): μεταξύ των ετών 1761 και 1765 λοιπόν, η διμερής μορφή σονάτας εφαρμόζεται συχνότερα σε αργά μέρη συμφωνιών και έργων μουσικής δωματίου (τρίο εγχόρδων) απ’ ό,τι μέχρι το 1760, ενώ αντιθέτως απουσιάζει τελείως από τα (ούτως ή άλλως ελάχιστα) δείγματα γραφής για πληκτροφόρο. Από την άλλη πλευρά, την πρώτη τους εμφάνιση στο υπό εξέταση ρεπερτόριο κάνουν τόσο η μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* (Hob. VIId: 3), όσο και η τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου σε αργό μέρος (Hob. VIIb: 1). Οι επαναλήψεις των ενότητων εξακολουθούν να υφίστανται ως επί το πλείστον τόσο στην διμερή όσο και στην τριμερή μορφή σονάτας, λιγότερο συχνά απουσιάζουν αμφότερες, ενώ σε μία και μοναδική περίπτωση αργού μέρους – το οποίο μάλιστα συνδέεται άμεσα με το επόμενο (Hob. XVI: 47bis / WU 19) – προβλέπεται η επανάληψη μόνο της *εκθέσεως*.¹⁷⁵

β) Η δομική οργάνωση της *εκθέσεως* δεν διαφοροποιείται ιδιαίτερα από τα δεδομένα της προηγούμενης περιόδου. Ως δευτερεύουσα τονικότητα στον μεν μείζονα τρόπο παρουσιάζεται πάντοτε η δεσπόζουσα, ενώ στον ελάσσονα τρόπο η σχετική μείζονα αντικαθίσταται από την ελάσσονα δεσπόζουσα μόνο κατ’ εξαίρεσιν, σε μία και μοναδική περίπτωση (Hob. I: 12). Εξ άλλου, τόσο στην πρώτη όσο και στην δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως* δεν πραγματοποιούνται παρεκκλίσεις προς άλλα τονικά κέντρα, ενώ ακόμη και παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο κάνουν την εμφάνισή τους πολύ σπάνια. Στην περιοχή της αρχικής τονικότητας κατά κανόνα παρουσιάζεται ένα κύριο θέμα που καταλήγει σε μισή ή τέλεια πτώση· λιγότερο συχνή, τουναντίον, είναι η διαμόρφωση μιας κύριας ομάδος θεματικών ιδεών στην πρώτη αυτή τονική περιοχή. Η δημιουργία ενός μεταβατικού τμήματος (με υλικό του κυρίου θέματος είτε νέο) εξακολουθεί να μην είναι καθόλου δεσμευτική για την *έκθεση*, αν και σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη περίοδο μπορούν εδώ να σημειωθούν δύο διαφοροποιητικές τάσεις: *πρώτον*, η μετάβαση εμφανίζεται τώρα κάπως συχνότερα και εφαρμόζεται πλέον εξίσου σε έργα σε μείζονα αλλά και σε ελάσσονα τρόπο· και *δεύτερον*, στο ένα πέμπτο περίπου των έργων που εξετάσαμε, η μετάβαση είναι ιδιαίτερα εκτενής και σημαντική σε θεματικά περιεχόμενα, ώστε να καθιστά εν τέλει την *έκθεση* “τριμηματική” – κατά κανόνα βέβαια, η μετάβαση διαμορφώνει από κοινού με το κύριο θέμα το πρώτο “ήμισυ” της ενότητας αυτής, το οποίο μάλιστα είναι στην πραγματικότητα μικρότερο (ως επί το πλείστον) σε έκταση του δευτέρου “ημίσεως”.¹⁷⁶ Το γεγονός αυτό

¹⁷³ Ο Tobel (ό.π., σ. 157) αντιμετωπίζει το φαινόμενο αυτό μεμονωμένα, ως ενσωμάτωση μιας *coda* στο τέλος της *επανεκθέσεως*. Αν ωστόσο λάβει κανείς υπ’ όψιν του και την ακόμη πιο εκτενή διεύρυνση της πρώτης πλάγιας ιδέας προηγουμένως, τότε η θεώρηση αυτή πέφτει στο κενό καθιστώντας αναγκαία την αναζήτηση μιας περισσότερο εύλογης ερμηνείας.

¹⁷⁴ Παρ’ όλα αυτά, ο Tobel (ό.π., σ. 150) επισημαίνει την εφαρμογή της διμερούς μορφής σονάτας στον Haydn αποκλειστικά σε έργα της δεκαετίας του 1760.

¹⁷⁵ Την περίοδο αυτή πραγματώνονται συνεπώς και οι τρεις εκδοχές που πολύ γενικά υποδεικνύει ο Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 309), αν και η τελευταία οφείλεται αποκλειστικά στην συγκεκριμένη πρόθεση άμεσης διασύνδεσης δύο μερών ενός έργου και επομένως συνιστά μάλλον ένα “μεμονωμένο περιστατικό”.

¹⁷⁶ Η Fillion (ό.π., σ. 480), αντιθέτως, υποστηρίζει ότι πριν το 1766 ο Haydn αξιοποιεί εξίσου τον διμερή και τον τριμερή τύπο *εκθέσεως*, θέση που δεν επιβεβαιώνεται από την παρούσα έρευνα.

σχετίζεται ασφαλώς με την πολύ συχνότερη εμφάνιση μιας πλάγιας ομάδος θεμάτων απ' ό,τι ενός απλού πλαγίου θέματος στην δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως*. Οι ιδέες της πλάγιας ομάδος ενδέχεται να συνδέονται μοτιβικά – λιγότερο ή περισσότερο άμεσα – με χαρακτηριστικά στοιχεία του κυρίου θέματος, για “μονοθεματική” όμως παράθεση μιας ολόκληρης φράσεως ή ιδέας στην δευτερεύουσα τονικότητα δεν μπορεί να γίνει λόγος, εξίσου όπως και για “θεματική αντίθεση” ή “σύγκρουση” κ.ο.κ. Στο τέλος της *εκθέσεως*, εξ άλλου, εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα – τόσο πριν όσο και μετά το 1760 – σύντομοι καταληκτικοί σχηματισμοί, πλην όμως η σύσταση μιας σαφώς διακριτής κατακλείδας είναι ανιχνεύσιμη μόνο σε περιορισμένο αριθμό έργων.

γ) Ως προς την *επεξεργασία* του τριμερούς τύπου σονάτας αυτής της περιόδου, θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει ότι υφίσταται γενικά μια τάση επικέντρωσης του Haydn σε ορισμένες “σταθερές”. Σε αρμονικό επίπεδο, η έναρξη της ενόθητος αυτής από την τονικότητα στην οποία ολοκληρώθηκε η *έκθεση* συνιστά έναν θεμελιώδη “κανόνα”,¹⁷⁷ που ανατρέπεται σε ελάχιστες (και μάλιστα μεμονωμένες) περιπτώσεις εμφάνισης της ελάσσονος δεσπόζουσας, της σχετικής ελάσσονος ή της ελάσσονος υποδεσπόζουσας στο ίδιο σημείο. Από εκεί και ύστερα, υφίστανται σε γενικές γραμμές τρεις δυνατότητες: α) στην πλειονότητα των έργων σε μείζονα τρόπο, προσεγγίζεται άμεσα ή κατόπιν σύντομης αρμονικής περιπλάνησης η τονικότητα της σχετικής ελάσσονος, η οποία και επικυρώνεται πτωτικά προτού ένα τελικό μεταβατικό τμήμα στραφεί προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας· β) σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις έργων σε ελάσσονα τρόπο και λιγότερο συχνά στον μείζονα, την εναρκτήρια τονικότητα της *επεξεργασίας* ακολουθεί τονική περιπλάνηση που δίχως να τονικοποιεί άλλη περιοχή καταλήγει απ' ευθείας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.¹⁷⁸ γ) σε ολιγάριθμες περιπτώσεις, ο Haydn τονικοποιεί την ελάσσονα υποδεσπόζουσα (στον ελάσσονα τρόπο) ή επικεντρώνεται εν σύντομία σε δυο-τρεις ενδιάμεσες τονικότητες πριν την τελική επαναπροσέγγιση της αρχικής μέσω της δεσπόζουσας της.¹⁷⁹ Κατά συνέπεια, η *επεξεργασία* διαιρείται σχεδόν πάντοτε σε τρεις ή δύο τονικές περιοχές (τμήματα), ενώ εκλείπει πλέον ο σύντομος τύπος ενός απλού “συνδετικού περάσματος” προς την *επανεκθεση*.¹⁸⁰ Ως προς την θεματική της υπόσταση, η *επεξεργασία* ανοίγει – σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα τώρα πια – με μια παράθεση του κυρίου θέματος (πλήρη, ημιτελή, παρηλλαγμένη ή έστω υπαινικτική) και συνεχίζεται είτε με περαιτέρω ανάπτυξή του (κατά κύριον λόγο μέσω αλυσιδοποίησης και λιγότερο συχνά μέσω εξύφανσης, ρευστοποίησης είτε αντιστικτικής περιπλοκής), είτε με παράθεση και ανάπτυξη ιδεών ή έστω μεμονωμένων στοιχείων από την πλάγια θεματική ομάδα, σπανιότερα δε από την μετάβαση ή την κατακλείδα της *εκθέσεως*. Οι τεχνικές της “άμεσης επαναφοράς” του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας* καθώς και της παρεμφερούς “ψευδούς επανεκθέσεως” σε μεταγενέστερο σημείο της υποχωρούν ωστόσο αισθητά κατά την παρούσα περίοδο, σε σχέση με την εφαρμογή τους έως το 1760.

δ) Η βασική πρόθεση του Haydn όσον αφορά στην *επανεκθεση* της τριμερούς μορφής σονάτας εξακολουθεί να είναι και μετά το 1760 η με κάθε μέσο τροποποίησή της σε σχέση με

¹⁷⁷ Πρβλ. Andrews, ό.π., σ. 466.

¹⁷⁸ Για τις δύο προαναφερόμενες δυνατότητες από κοινού, βλ. και Andrews, ό.π., σ. 466.

¹⁷⁹ Πρέπει να σημειωθεί ότι και στις τρεις αυτές δυνατότητες αρμονικού σχεδιασμού της *επεξεργασίας*, στο τέλος της ενόθητος αυτής υφίσταται σχεδόν πάντοτε μια πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας που “λύνεται” αμέσως μετά, στην έναρξη της *επανεκθέσεως* (πρβλ. σχετικά: Heino Schwarting, “Ungewöhnliche Repriseneintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik”, *Archiv für Musikwissenschaft* 17/2-3, 1960, σ. 170· επίσης: Beth Shamgar, “On locating the Retransition in Classic Sonata Form”, *The Music Review* 42/2, 1981, σ. 140). Αντιθέτως, η κατ' εξαίρεση “λύση” της δεσπόζουσας αυτής στην τονική λίγο πριν την έναρξη της *επανεκθέσεως* (βλ. Hob. I: 23) επισημαίνεται από τον Webster (*Haydn's “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 144) ως μια τεχνική “ασθενούς” αρμονικής διαδοχής κατά την διαδικασία προσέγγισης της *επανεκθέσεως*, η οποία μάλιστα βρίσκει εφαρμογή μόνο σε πρώιμα έργα του Haydn.

¹⁸⁰ Κατά τον Webster (*Haydn's “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 134), βέβαια, η τριμερής δόμηση της *επεξεργασίας* είναι μονοσήμαντα η επικρατέστερη στα έργα του Haydn αυτής της χρονικής περιόδου.

την *έκθεση*· γι’ αυτόν λοιπόν τον λόγο, η αυτούσια επαναφορά (και τονική μεταφορά) του συνολικού θεματικού υλικού της πρώτης ενότητας στην τρίτη πραγματώνεται σε ελάχιστες μόνο περιπτώσεις και κατά την δεύτερη αυτή περίοδο. Από τις τεχνικές θεματικής-δομικής μεταβολής που επισημάνθηκαν στο ρεπερτόριο της προηγούμενης περιόδου, συχνότερη εφαρμογή βρίσκει εδώ η αποκοπή του μεταβατικού τμήματος (κατά κύριον λόγο) ή μέρους του κυρίου θέματος είτε της πλάγιας θεματικής ομάδος. Η κυριότερη όμως διαφορά σε σχέση με το παρελθόν συνίσταται στην κάπως συχνότερη πλέον πραγμάτωση μιας “δευτερεύουσας ανάπτυξης” στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*, δια της αξιοποίησης των τεχνικών της αντικατάστασης υλικού είτε ακόμη της διεύρυνσης ενός τμήματος του κυρίου θέματος ή της πλάγιας θεματικής ομάδος, ως επί το πλείστον. Από την άλλη πλευρά, η σύμπτυξη ενός δομικού τμήματος εφαρμόζεται λιγότερο συχνά, ενώ η μετάθεση θεματικού υλικού παραμένει μια διαδικασία ελάχιστα αξιοποιήσιμη και μάλιστα σε μικροδομικό αποκλειστικά επίπεδο (αναδιάταξη των ιδεών της κύριας ή της πλάγιας θεματικής ομάδος). Όσο τροποποιημένη πάντως και αν είναι μια *επανεκθεση*, δεν περιλαμβάνει σημαντικές αρμονικές αλλαγές σε σχέση με την *έκθεση*. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι το κύριο θέμα (ή θεματική ομάδα) και η μετάβαση υπόκεινται συχνότερα σε κάποιες από τις προαναφερόμενες διαδικασίες τροποποίησης απ’ ό,τι τα περιεχόμενα του δευτέρου “ημίσεως” της *εκθέσεως*, τα οποία πάντως παραμένουν αμετάβλητα στην *επανεκθεση* μόνο στο ήμισυ των υπό εξέταση έργων.

ε) Η *coda* εμφανίζεται και στο ρεπερτόριο των ετών 1761-1765 σε ελάχιστα δείγματα τριμερούς μορφής σονάτας· συνίσταται πάντοτε σε παράθεση ή υπόμνηση χαρακτηριστικών στοιχείων του κυρίου θέματος και λειτουργεί ως προέκταση της *επανεκθέσεως* (Hob. I: 22, Hob. I: 39) είτε – ειδικότερα – της κατακλείδας (Hob. I: 29). Καινοφανής, όσο και ιδιάζουσα, είναι η οργάνωση των αργών μερών των συμφωνιών Hob. I: 6 και 7, στα οποία η μορφή σονάτας περιβάλλεται (στην πρώτη περίπτωση) ή απλώς διαδέχεται (στην δεύτερη) “σκηνές” μαθημάτων μουσικής και φωνητικού *recitativo*, αντιστοίχως· η λειτουργία των επιπρόσθετων αυτών τμημάτων, ωστόσο, δεν σχετίζεται με τις έννοιες της “εισαγωγής” και της “*coda*” ενός μέρους, καθώς πρόκειται για αυτόνομες οντότητες (θεματικά, αρμονικά, υφολογικά αλλά ακόμη και ως προς την έκτασή τους) που συγκροτούν από κοινού με το καθ’ εαυτό “αργό μέρος” σε μορφή σονάτας ένα σύνθετο συμφωνικό μέρος.

ς) Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η εξέλιξη της συνθετικής τεχνικής που εφαρμόζεται στην δεύτερη ενότητα του διμερούς τύπου σονάτας της περιόδου αυτής. Σε αρμονικό επίπεδο, κατ’ αρχάς, εντυπωσιάζει απ’ ενός μεν το γεγονός ότι σε αρκετές περιπτώσεις η έναρξη της ενότητας αυτής γίνεται από την ελάσσονα δεσπόζουσα (πράγμα που σημαίνει ότι αμέσως μετά την *έκθεση* λαμβάνει χώραν μια απότομη μετάπτωση στον αντίθετο τρόπο), και απ’ ετέρου ότι μερικές φορές το αναπτυξιακό τμήμα της ενότητας αυτής δεν οδηγείται απ’ ευθείας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, αλλά πραγματοποιεί νωρίτερα μία ισχυρή πτώση στην σχετική ελάσσονα – όπως δηλαδή κατά κανόνα συμβαίνει την ίδια περίοδο και στην *επεξεργασία* της τριμερούς μορφής σονάτας (στον μείζονα τρόπο)! Όσον αφορά στην θεματική παράμετρο, μπορεί κανείς να σταθεί κυρίως στην εξίσου συχνή παράθεση όσο και αποφυγή αναφοράς του κυρίου θέματος στην έναρξη της δεύτερης αυτής ενότητας, καθώς και στην ισορροπία ανάμεσα σε περιπτώσεις τροποποίησης και αυτούσιας μεταφοράς στην αρχική τονικότητα του δευτέρου “ημίσεως” της *εκθέσεως* στο “επανεκθεσιακό” δεύτερο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Ακόμη πιο εντυπωσιακή όμως είναι η – καθόλου αμελητέα ποσοτικά – επιλογή προσθήκης στο τέλος της δεύτερης ενότητας μιας *coda* (Hob. V: 15, Hob. V: 19, Hob. I: 18) ως προέκτασης του πλαγίου θέματος είτε της κατακλείδας και με μοτιβική συνάφεια προς αυτά – και όχι προς το κύριο θέμα, όπως στις *code* των τριμερών μορφών σονάτας· με αυτόν τον τρόπο βέβαια, ο Haydn καταλύει ουσιαστικά την πολύ χαρακτηριστική για τον συγκεκριμένο δομικό τύπο θεματική αντιστοιχία των καταλήξεων των δύο μακροδομικών ενότητων.

ζ) Στα τρία αργά μέρη των κοντσέρτων της χρονικής αυτής περιόδου ο Haydn εφαρμόζει και τους τρεις διαθέσιμους δομικούς τύπους σονάτας κοντσέρτου. Στο διμερές δείγμα γραφής (Hob. VIIa: 1), τα *ritornelli* είναι μόνο δύο και με το κοινό τους περιεχόμενο πλαισιώνουν (εν είδει σύντομου “προλόγου” και “επιλόγου”) τις δύο άμεσα συνδεόμενες μεταξύ τους σολιστικές ενότητες· ακόμη και η προετοιμασία της καντέντσας συνιστά κατ’ αρχήν μια “σολιστική” υπόθεση. Στην περίπτωση της τριμερούς μορφής σονάτας (Hob. VIIb: 1), το εναρκτήριο *ritornello* περιλαμβάνει τόσο το κύριο όσο και το πλάγιο θέμα της σολιστικής *εκθέσεως*, το δεύτερο *ritornello* λειτουργεί ως κατακλείδα της *εκθέσεως* με τελείως νέο υλικό, ενώ το καταληκτικό *ritornello* ολοκληρώνει την *επανεκθεση* με την ορχηστρική εκδοχή του πλάγιου θέματος· ανάμεσα στις σολιστικές ενότητες της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* δεν μεσολαβεί “τρίτο” *ritornello*, ενώ και εδώ η προετοιμασία της καντέντσας εκπληρώνεται με μια προέκταση της σολιστικής *επανεκθέσεως*. Τρία επίσης (και ιδιαιτέρως εκτενή) είναι τα *ritornelli* στην μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* του αργού μέρους του *κοντσέρτου για κόρνο* Hob. VIId: 3: το εναρκτήριο παραθέτει στην αρχική τονικότητα το κύριο, το πλάγιο και το καταληκτικό θέμα, το ενδιάμεσο διαμορφώνει την κατακλείδα της *εκθέσεως* με ανάπλαση υλικού του εναρκτήριου, ενώ το τελευταίο προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα και κατόπιν αυτής επαναλαμβάνει αυτούσιο το καταληκτικό μόνο θέμα του πρώτου επίσης *ritornello*· η λειτουργία του συνδετικού περάσματος από την *έκθεση* προς την *επανεκθεση*, εξ άλλου, ανατίθεται στην έναρξη της δεύτερης σολιστικής ενότητας, στην εξέλιξη της οποίας μάλιστα αποκαθίσταται και η πρωτότυπη “ορχηστρική” εκδοχή του πλάγιου θέματος αντί του σολιστικού του παραλλάγματος που είχε εμφανισθεί στην *έκθεση*. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι υφολογικά και (μεμονωμένα) δομικά χαρακτηριστικά κοντσέρτου κάνουν συχνά την εμφάνισή τους και σε αργά μέρη συμφωνιών, χωρίς όμως να πραγματώνεται πλήρως σε αυτές τις περιπτώσεις η κλασική “σύνθεση” των μορφών της σονάτας και του κοντσέρτου.