

Η τρίτη συνθετική περίοδος του Haydn (1766-1772)

Ως πρώτος – πλέον – αρχιμουσικός της αυλής του Eszterházy, ο Haydn φέρνει μέχρι το 1772 στο φως μια εξαιρετικής σημασίας παραγωγή, κυρίως στα είδη της συμφωνίας και του κουαρτέττου εγχόρδων. Παράλληλα όμως με την ωρίμανση του συνθετικού του ύφους, στα αργά μέρη των ενόργανων συνθέσεων του αυτής της χρονικής περιόδου παρατηρείται μια σαφής τάση δομικού πειραματισμού, εμπλουτισμού και ανανέωσης των υφιστάμενων δομικών προτύπων. Η ακόλουθη εξέταση του ρεπερτορίου γίνεται βάσει κριτηρίων χρονολογικών, ειδολογικών και μακροδομικής οργάνωσης – από την διμερή στην τριμερή μορφή σονάτας και έπειτα σε εκείνη χωρίς *επεξεργασία* (των μορφών σονάτας κοντσέρτου συμπεριλαμβανομένων), αφήνοντας για το τέλος τις πλέον ιδιόζουσες και αμφίσημες δομικά περιπτώσεις.

Στις παλαιότερες πραγματώσεις της διμερούς μορφής σονάτας αυτής της περιόδου συγκαταλέγονται δύο αργά μέρη έργων μουσικής δωματίου για πιάνο με συνοδεία εγχόρδων. Στο *Adagio* σε μι-ελάσσονα, κατ' αρχάς, του *concertino* σε Σολ-μείζονα Hob. XIV: 13, ο Haydn δίνει ένα δείγμα απόλυτα ισορροπημένης διμέρειας, με δύο ενότητες των οκτώ μέτρων. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι τα περιεχόμενα των δύο ενότητων ταυτίζονται εξ ολοκλήρου σε θεματικό επίπεδο, παρά τις μικρές μελωδικές αλλαγές που σποραδικά παρατηρούνται και ασφαλώς την αντιστρόφως ανάλογη τονική τους βάση: έτσι, το κύριο θέμα εκτίθεται αρχικά στην μι-ελάσσονα (μ. 1-2) και παρατίθεται στην έναρξη της δεύτερης ενότητος στην σχετική Σολ-μείζονα (μ. 9-10), το υλικό της μεταβάσεως στα μ. 3 και 11 είναι κατ' ουσίαν το ίδιο, και η πλάγια θεματική ομάδα στην μεν *έκθεση* παρουσιάζεται στην Σολ-

μείζονα (μ. 4-6a και 6b-8), ενώ στην δεύτερη ενότητα επανεκτίθεται χωρίς δομικές τροποποιήσεις στην αρχική τονικότητα (μ. 12-14a και 14b-16).¹⁸¹

Αρκετά πιο περίπλοκη, αντιθέτως, είναι η δομική οργάνωση του – κατά πολύ εκτενέστερου – Adagio σε Φα-μείζονα στο *concertino σε Ντο-μείζονα* Hob. XIV: 12. Η έκθεση ξεκινά με ένα κύριο θέμα σε μορφή προτάσεως που ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στο μ. 5, και συνεχίζεται με την μετάβαση των μ. 6-12, η οποία όχι μόνο επαναλαμβάνει το αρχικό δίμετρο στο πιάνο προσθέτοντας σύντομες “απαντήσεις” του πρώτου βιολιού (στα μ. 6-7), αλλά και ρευστοποιεί το μοτιβικό του υλικό (μ. 8-10), οδηγώντας τελικά σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 12. Η πλάγια θεματική ομάδα στην Ντο-μείζονα συνίσταται σε μια τετράμετρη πρώτη ιδέα (μ. 13-16) και σε μια τρίμετρη δεύτερη (μ. 17-19) που επαναλαμβάνεται ελάχιστα παρηλαγμένη και ολοκληρώνεται πτωτικά στα μ. 20-23. Στην δεύτερη ενότητα, τώρα, το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα και μάλιστα στην “διαλογική” του εκδοχή που παραπέμπει περισσότερο στην έναρξη της μετάβασης (πρβλ. μ. 24-25 με 6-7). Στο μ. 26 όμως, η εξύφανση του βασικού μοτίβου οδηγεί στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος, στην οποία εμφανίζεται παρηλαγμένη (και επίσης υπό μορφήν διαλόγου ανάμεσα στο πληκτροφόρο και στο πρώτο βιολί) η αρχή της πρώτης πλάγιας ιδέας (πρβλ. μ. 27-28 με 13-14) που ακολούθως αλυσιδοποιείται (μ. 29-31) και τελικά συνδέεται απ’ ευθείας με την επαναφορά των μ. 8-12 της μεταβάσεως στα μ. 32-36. Η μισή πτώση του μ. 36 στην αρχική τονικότητα επιτρέπει ακολούθως την τονική επαναφορά των δύο ιδεών της πλάγιας θεματικής ομάδος (πρβλ. μ. 37-43 με 13-19), αλλά η επανάληψη της δεύτερης εξ αυτών εξελίσσεται σε μια προετοιμασία σολιστικής καντέντσας για το πιάνο (στα μ. 44-47) και κατόπιν αυτής μετουσιώνεται σε μια επίφαση “καταληκτικού ritornello” (μ. 48-50· πρβλ. τα μ. 48 και 49 με τα μ. 18, 21, 42 και 45-46, ενώ το μ. 50 αντιστοιχεί στο μ. 23)!¹⁸² Στην δεδομένη λοιπόν περίπτωση, ο Haydn τροποποιεί την κατάληξη της *εκθέσεως* ενσωματώνοντας προς το τέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας ορισμένα δομικά χαρακτηριστικά κοντσέρτου, τα οποία βέβαια δεν επιρραάζουν αποφασιστικά την συνολική οργάνωση του μέρους που παραμένει μια απλή διμερής σονάτα.¹⁸³

Κάτι τέτοιο όμως δεν συμβαίνει στα αργά μέρη τριών κοντσέρτων γραμμένων έως το 1769, τα οποία ακολουθούν τις προδιαγραφές της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου. Το Largo cantabile σε Ντο-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Φα-μείζονα* Hob. XVIII: 3 διαθέτει βέβαια ένα ιδιαίζον χαρακτηριστικό: την επανάληψη μόνο της σολιστικής *εκθέσεως*,¹⁸⁴ η οποία απομονώνει κατά τρόπον τινα το εναρκτήριο ritornello, που συνίσταται στην εξάμετρη ορχηστρική εκδοχή του κυρίου θέματος και καταλήγει στην τονική στο μ. 6. Η σολιστική εκδοχή του κυρίου θέματος, τουναντίον, εκτείνεται σε οκτώ μέτρα (μ. 7-14), εξαιτίας μιας εσωτερικής επανάληψης (πρβλ. μ. 10-11 με 12-13). Ακολουθεί μια οκτάμετρη μετάβαση, με νέο και ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό υλικό που καταλήγει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 15-22), καθώς και η πλάγια θεματική ομάδα στην Σολ-μείζονα, που περιλαμβάνει δύο θεματικές ιδέες στα μ. 23-26 και 27-33. Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με την πλήρη παράθεση του σολιστικού κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (πρβλ. μ.

¹⁸¹ Πρβλ. Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 131), ο οποίος μάλιστα παρατηρεί με κάποια έμφαση την επαναφορά της αρχικής τονικότητας στο μ. 12 με την συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης, αν και το χαρακτηριστικό αυτό είναι ούτως ή άλλως εγγενές στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα (πρβλ. μ. 4). Ως προς την γραφή του κομματιού, εξ άλλου, διαπιστώνει κανείς ότι ο “μονόλογος” του πληκτροφόρου οργάνου διακόπτεται μόνο στην πρώτη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος, όπου αναπτύσσεται διάλογος ανάμεσα σε αυτό και στο πρώτο βιολί.

¹⁸² Παρεμφερείς είναι και οι συνοπτικές επισημάνσεις του Webster (“Binary Variants of Sonata Form...”, ό.π., σ. 131) όσον αφορά στην συνολική οργάνωση της δεύτερης μακροδομικής ενότητας του κομματιού αυτού.

¹⁸³ Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, δεν μπορούν και να αγνοηθούν παντελώς, όπως αφοριστικά κάνει ο Roeder, ό.π., σ. 161.

¹⁸⁴ Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 77.

34-41 με 7-14) και συνεχίζεται με μια πολύ συνοπτική ανάπτυξη του υλικού του στα μ. 42-47, η οποία ωστόσο, λαμβανομένης υπ' όψιν και της άμεσης συνδέσεώς της με το δεύτερο ήμισυ της μετάβασης της *εκθέσεως* σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 48-51 (πρβλ. μ. 19-22), λειτουργεί εν τέλει ως μεταβατικό-μετατροπικό τμήμα προς την (ποικιλματικά παρηλλαγμένη) επανέκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα στα μ. 52-55 και 56-62. Η αρμονική τροποποίηση του μ. 62, εξ άλλου, οδηγεί άμεσα στην σύντομη ορχηστρική αναγγελία της σολιστικής καντέντσας στα μ. 63-64, ενώ το μέρος ολοκληρώνεται κατόπιν τούτου με σύντομες καταληκτικές φιγούρες στα μ. 65-68 του καταληκτικού *ritornello*. Επιπροσθέτως, αξίζει εδώ να επισημανθεί το γεγονός ότι ο ρόλος της ορχήστρας στις δύο σολιστικές ενότητες είναι τόσο δευτερεύων, ώστε τα δύο *ritornelli* στην αρχή και στο τέλος του μέρους να διαμορφώνουν ουσιαστικά ένα ορχηστρικό πλαίσιο, το πρώτο σκέλος του οποίου συνδέεται άμεσα με τα θεματικά περιεχόμενα των σολιστικών ενοτήτων, ενώ το δεύτερο είναι εν πολλοίς ανεξάρτητο από αυτά.¹⁸⁵

Στην περίπτωση του Largo σε Ντο-μείζονα του (διπλού) *κοντσέρτου για βιολί και τσέμπαλο σε Φα-μείζονα* Hob. XVIII: 6, αντιθέτως, ο αριθμός των *ritornelli* ανέρχεται στα τέσσερα και το μοτιβικό τους υλικό είναι τελείως ανεξάρτητο των θεματικών περιεχομένων των σολιστικών ενοτήτων.¹⁸⁶ Το εναρκτήριο *ritornello* είναι μάλιστα το εκτενέστερο όλων και εκείνο που εκθέτει σε πλήρη ανάπτυξη το μοτιβικό υλικό των ορχηστρικών τμημάτων:¹⁸⁷ ένα ρυθμικό μοτίβο συγκοπών με εναλλαγές αρμονιών (μ. 1-3a και 4b-6), μια σπασμοδική μελωδική γραμμή γεμάτη ενδιάμεσες παύσεις (μ. 3b-4a και 7a) και μια καταληκτική ιδέα (στα μ. 7b-8). Στην σολιστική *έκθεση*, το τετράμετρο κύριο θέμα μοιράζεται ανάμεσα στο βιολί (μ. 9-10) και στο τσέμπαλο (μ. 11-12), οι μελωδικές φράσεις των οποίων καταλήγουν αμφοτέρως σε τέλεια πτώση,¹⁸⁸ ενώ η ταυτόχρονη σύμπραξη των δύο σολιστών με νέο μοτιβικό υλικό που λαμβάνει χώραν στην μετάβαση των μ. 13-14 οδηγεί σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα. Η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα που ακολουθεί στην Σολ-μείζονα ξεκινά επίσης με παράλληλη κίνηση των δύο σολιστικών φωνών (στο μ. 15), στην συνέχεια όμως αναδεικνύεται το στοιχείο του μεταξύ τους διαλόγου (στα μ. 16-18), το οποίο μάλιστα διατηρείται ως κυρίαρχη υφολογική επιλογή και στην δεύτερη πλάγια ιδέα (στα μ. 19-21). Σε αυτό το σημείο πλέον, εμφανίζεται το δεύτερο *ritornello* για να επικυρώσει την τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 22-26), λειτουργώντας προφανώς ως κατακλείδα της *εκθέσεως*: σε μοτιβικό επίπεδο δε, αναπτύσσει ελεύθερα τα δύο πρώτα μοτιβικά στοιχεία του εναρκτήριου *ritornello* (στα μ. 22 και 24a το πρώτο· στα μ. 23 και 24b-25a το δεύτερο) και κλείνει με την καταληκτική του ιδέα (πρβλ. μ. 25b-26 με 7b-8). Η δεύτερη σολιστική (και μακροδομική) ενότητα χωρίζεται σαφώς σε δύο τμήματα, ένα “αναπτυξιακό” και ένα “επανεκθεσιακό” (μ. 27-36 και 41-48), με ένα ορχηστρικό *ritornello* στην μέση.¹⁸⁹ Στο πρώτο εξ αυτών, ο Haydn παραθέτει αρχικά παρηλλαγμένη στην Σολ-μείζονα την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος

¹⁸⁵ Πρβλ. κυρίως Odenkirchen (ό.π., σ. 77 και 120), αλλά και Marion Brück, *Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten: Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz*, Wilhelm Fink Verlag (Studien zur Musik, Bd. 12), München 1994, σ. 40. Αμφότεροι οι συγγραφείς αυτοί δεν ασχολούνται με τα δομικά χαρακτηριστικά του αργού αυτού μέρους, παρά υποδεικνύουν μόνο την ταξινόμησή του στην διμερή μορφή σονάτας κοντσέρτου (βλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 136-137· Brück, ό.π., σ. 40).

¹⁸⁶ Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 47. Ο Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 218), εξ άλλου, αναφέρεται απλώς στην παρουσία “ολοκληρωμένων *ritornelli*”.

¹⁸⁷ Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 47.

¹⁸⁸ Οι μελωδικές αυτές φράσεις δεν είναι ωστόσο ταυτόσημες, γεγονός που διαψεύδει την θεώρηση του Landon (*Haydn: The Early Years...*, ό.π., σ. 218) περί “διπλών εκθέσεων του σολιστικού υλικού”, μιας για κάθε σολίστα.

¹⁸⁹ Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 47) δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται ιδιαίτερα τον αναπτυξιακό χαρακτήρα του πρώτου τμήματος της ενότητας αυτής, αφού υποδεικνύει ως προς αυτό μόνο την επαναφορά του υλικού του πρώτου ημίσεως της *εκθέσεως* σε διαφορετική τονική βάση. Επιπλέον, αντιμετωπίζει το δεύτερο τμήμα (μ. 41-48) ως τρίτη αλλά ημιτελή μακροδομική ενότητα *επανεκθέσεως* (ό.π., σ. 47 και 136-137), όπως δηλαδή κάνει γενικότερα σε όλες τις περιπτώσεις διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου.

(πρβλ. μ. 27-28 με 11-12) και έπειτα σχηματίζει από το υλικό της μεταβάσεως ένα νέο μελωδικό τόξο για αμφοτέρα τα σολιστικά όργανα που στρέφεται προς την λα-ελάσσονα (μ. 29-30) και αλυσιδοποιούμενο επιστρέφει στην Σολ-μείζονα (μ. 31-32). Μια δεύτερη φάση ανάπτυξης ξεκινά στα μ. 33-34, με την αλυσιδοποίηση μιας νέας σύνθεσης μοτίβων του κυρίου θέματος και της μετάβασης προς την Ντο- και την Φα-μείζονα, ενώ η περαιτέρω εξύφανση των μοτιβικών αυτών στοιχείων σηματοδοτεί την πορεία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας στα μ. 35-36. Αντί όμως να ακολουθήσει άμεσα η επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*, στα μ. 37-40 κάνει την εμφάνισή του ένα τρίτο *ritornello* στην Ντο-μείζονα, που περιλαμβάνει μόνο τα δύο πρώτα μοτιβικά στοιχεία του εναρκτήριου (στα μ. 37-38a και 38b-39a, αντιστοίχως) και καταλήγει σε μισή πτώση. Μόνο λοιπόν μετά από αυτήν την σχετικώς εκτενή ορχηστρική παρεμβολή και ένα σολιστικό μέτρο που παραπέμπει εκ νέου στο υλικό της μετάβασης (μ. 41), λαμβάνει χώρα η αναμενόμενη τονική επανέκθεση των δύο πλαγίων θεμάτων, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις, στα μ. 42-45 και 46-48. Από εκεί και ύστερα, στο μ. 49 η ορχήστρα προετοιμάζει την σολιστική καντέντσα για τα δύο όργανα, η οποία καταγράφεται στα μ. 50-55,¹⁹⁰ ενώ στα μ. 56-58 αποπερατώνεται το καταληκτικό (τέταρτο) *ritornello*, που περιλαμβάνει συνοπτική αναδρομή στα δύο πρώτα μοτιβικά στοιχεία του εναρκτήριου *ritornello* (μ. 56 και 57a) και – όπως και το δεύτερο – ολοκληρώνεται με την καταληκτική ιδέα των μ. 57b-58 (πρβλ. μ. 7b-8). Η δομική επομένως ιδιαιτερότητα του μέρους αυτού έγκειται στην εμφάνιση του “πλεονάζοντος” τρίτου *ritornello* στα μ. 37-40, το οποίο διακόπτει την ροή της δεύτερης σολιστικής ενότητας, προεκτείνοντας ουσιαστικά την διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας – όπως εξ άλλου μαρτυρούν τόσο η απουσία της καταληκτικής ιδέας που ολοκληρώνει όλα τα υπόλοιπα *ritornelli* όσο και η τελική μισή πτώση του – και επιτείνοντας παράλληλα την αναμονή της επανεκθέσεως των θεματικών ιδεών του δευτέρου “ημίσεως” της πρώτης μακροδομικής ενότητας.

Στο Adagio σε Ντο-μείζονα του *κοντσέρτου για βιολί σε Σολ-μείζονα* Hob. VIIa: 4 ο Haydn φαίνεται να βρίσκει τελικά την “χρυσή τομή” όσον αφορά στην σχέση ορχηστρικών και σολιστικών τμημάτων: ο αριθμός των *ritornelli* μειώνεται και πάλι σε δύο, πλην όμως η δεύτερη σολιστική ενότητα ενσωματώνει πλέον αρκετές σύντομες ορχηστρικές παρεμβολές.¹⁹¹ Εναρκτήριο και καταληκτικό *ritornello*, πάντως, είναι ταυτόσημα: στα μ. 1-7 και 70-76 διατυπώνεται το κύριο θέμα, στα μ. 8-13 και 77-82 ένα πλάγιο θέμα και τελικά στα μ. 14-16 και 83-86 ένα καταληκτικό (το μ. 86 αντιστοιχεί στο μ. 17, όπου βέβαια ξεκινά με δομική επικάλυψη η πρώτη σολιστική ενότητα). Στην σολιστική *έκθεση*, τώρα, το υλικό αυτό αναπτύσσεται περαιτέρω, με μελωδικούς εμπλουτισμούς στην σολιστική γραμμή όσον αφορά στο κύριο θέμα (μ. 17-23: κατάληξη σε μισή πτώση), με ανάπλαση και σημαντική διεύρυνση (με νέα μοτιβικά στοιχεία) του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα στα μ. 24-33, καθώς και με μια προέκταση του καταληκτικού θέματος στα μ. 34-37. Η δεύτερη σολιστική ενότητα συνδυάζει την αναπτυξιακή και επανεκθεσιακή λειτουργία σε μεγάλη έκταση και με τακτικές ορχηστρικές παρεμβολές. Ήδη στην έναρξή της, ένα δίμετρο *tutti* με υλικό που παραπέμπει στο πλάγιο θέμα (στα μ. 38-39) μετατρέπει από την τονικότητα της δεσπόζουσας στην σχετική λα-ελάσσονα, στην οποία έρχεται ως “απάντηση” του σολιστικού βιολιού μια παράθεση του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 40-41 (πρβλ. μ. 17-18). Η διαδικασία αυτή αλυσιδοποιείται στην σολ-ελάσσονα στα μ. 42-43 (*tutti*) και – με μελωδική

¹⁹⁰ Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 48.

¹⁹¹ Αυτό επισημαίνει με σαφήνεια ο Landon (“The concertos...”, ό.π., σ. 241), παρά το γεγονός ότι δεν αντιλαμβάνεται την σημαντική διαφοροποίηση της μακροδομικής οργάνωσης του μέρους αυτού από ένα τυπικό πρώτο μέρος κοντσέρτου, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει. Ο Odenkirchen, αντιθέτως, ενώ εντάσσει ορθώς το μέρος αυτό στην διμερή μορφή *sonatas* κοντσέρτου (ό.π., σ. 62, 64 και 136-137), υποστηρίζει ότι υφίσταται και ένα τρίτο ενδιάμεσο *ritornello* ανάμεσα στις δύο σολιστικές ενότητες – στο ζήτημα αυτό θα επανέλθουμε παρακάτω.

παραλλαγή – στα μ. 44-45 (solo), ενώ αμέσως μετά μια τρίτη παρέμβαση της ορχήστρας (μ. 46-47) οδηγεί στην υποδεσπόζουσα Φα-μείζονα, απ' όπου ο σολίστας πυκνώνοντας ακόμη περισσότερο την ρυθμική κίνηση (στο μ. 48) επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα με μια επαναφορά των τελευταίων μέτρων του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 49-50 με 22-23).¹⁹² Έτσι, στα μ. 51-66 ο Haydn επανεκθέτει (με νέες μελωδικές παραλλαγές και αναπτύξεις) στην Ντο-μείζονα οτιδήποτε είχε νωρίτερα παρουσιασθεί ως πλάγιο θέμα, τόσο στην σολιστική *έκθεση* (πρβλ. μ. 51-55 με 24-28 και μ. 63-66 με 30-33) όσο και στο εναρκτήριο ritornello (πρβλ. μ. 56-61 με 8-13).¹⁹³ ας προσεχθεί επίσης ότι η ενσωμάτωση της ορχηστρικής εκδοχής του πλάγιου θέματος και το ακόλουθο εμβόλιμο tutti στο μ. 62 διασπούν το υλικό του “σολιστικού” πλάγιου θέματος σε δύο τμήματα που αναδρομικά θα μπορούσαν κάλλιστα να θεωρηθούν ως διαφορετικές θεματικές ιδέες στο πλαίσιο μιας πλάγιας θεματικής ομάδος. Η καταληκτική ιδέα, τέλος, επανεισάγεται στα μ. 67-68, τώρα όμως λειτουργώντας ως προετοιμασία της αυτοσχέδιας σολιστικής καντέντσας που υποδεικνύεται στο μ. 69· η καταληκτική της λειτουργία επαναβεβαιώνεται πάντως αργότερα, στο πλαίσιο της da capo επανάληψης του εναρκτήριου ritornello (δηλαδή στα μ. 83-86).

Η διμερής μορφή σονάτας βρήκε επίσης εφαρμογή και στα αργά μέρη δύο συμφωνιών γραμμένων έως το 1768. Στο Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* Hob. I: 58, συγκεκριμένως, η *έκθεση* ανοίγει με ένα κύριο θέμα σε δομή προτάσεως (μ. 1-9), το υλικό του οποίου αναδιατυπώνεται στην συνέχεια λειτουργώντας ως μεταβατικό τμήμα με πτώση στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 10-13), προκειμένου να ακολουθήσει μια πλάγια θεματική ομάδα στην Φα-μείζονα, στα μ. 14-20, 21-26 και 27-34. Στην δεύτερη ενότητα διακρίνονται σαφέστατα δύο μεγάλα τμήματα: εντούτοις, παρ' ότι το δεύτερο από αυτά επανεκθέτει στην αρχική τονικότητα ολόκληρη την πλάγια θεματική ομάδα χωρίς σημαντικές μεταβολές (στα μ. 70-90), το πρώτο αποδεικνύεται απολύτως συμβατό με τις προδιαγραφές μιας ολοκληρωμένης *επεξεργασίας* τριμερούς τύπου σονάτας: μετά την παράθεση του πρώτου ημίσεως του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 35-38) και την αλυσιδοποίηση του πρώτου διμέτρου του στην Σι-ύφεση-μείζονα και στην σολ-ελάσσονα (στα μ. 39-44), εισάγεται η κεφαλή της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στην σχετική ελάσσονα (μ. 45-46), η αλυσιδοποίηση της οποίας (στα μ. 47-51) και η περαιτέρω ανάπτυξη των υπολοίπων μοτιβικών στοιχείων της ίδιας (πρβλ. μ. 52-56 με 18-20 και μ. 57-59 με 23b-24 και 26) καταλήγει τελικά σε μια ισχυρή επικύρωση του τονικού αυτού κέντρου στο μ. 60, απ' όπου ένα μεταβατικό τμήμα (στα μ. 60-69) αναλαμβάνει κατόπιν την σταδιακή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας αναπτύσσοντας την φιγούρα των μ. 24 και 26 κατ' αντιφωνίαν στα βαθύφωνα και στα οξύφωνα έγχορδα της ορχήστρας.

Στο Andante o più tosto Allegretto σε λα-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Λα-μείζονα* Hob. I: 59, συναντάμε για πρώτη φορά ένα κομμάτι σε ελάσσονα τρόπο το οποίο όμως ολοκληρώνεται στον αντίθετο – μείζονα – τρόπο. Η *έκθεση* περιλαμβάνει ένα αρμονικώς κλειστό κύριο θέμα που διατυπώνεται ως τριμερής ασματική μορφή Bar (α: μ. 1-6· α': μ. 7-12· β: 13-16), μια σύντομη αλλά εντελώς ξεχωριστή μετάβαση στα μ. 17-20, καθώς και μια εκτενέστατη πλάγια θεματική ομάδα στην σχετική Ντο-μείζονα, όπου ωστόσο τα μακρά μελωδικά τόξα των θεματικών της ιδεών (μ. 21-36, 41-68 και 69-73)¹⁹³ διακόπτονται προς

¹⁹² Αυτή η τριπλή εναλλαγή ορχηστρικών παρεμβολών και σολιστικών “απαντήσεων” αποδεικνύει πόσο εσφαλμένη είναι η θεώρηση των μ. 38-39 ως σύντομου ενδιάμεσου ritornello στην τονικότητα της δεσπόζουσας, την οποία υποστηρίζει ο Odenkirchen, ό.π., σ. 62 και 64: στην πραγματικότητα, ούτε αυτόνομο ritornello υφίσταται στο συγκεκριμένο σημείο (αφού η ορχηστρική αυτή παρεμβολή συνιστά οργανικό μέλος του πρώτου τμήματος της δεύτερης σολιστικής ενότητας), ούτε αυτό τίθεται στην Σολ-μείζονα (τουναντίον, απομακρύνεται από αυτήν).

¹⁹³ Ο Howard Chandler Robbins Landon, στον δεύτερο τόμο της μνημειώδους πεντάτομης μελέτης του για τον βίο και το έργο του Haydn (*Haydn: At Eszterháza, 1766-1790*, Thames and Hudson, London 1978, σ. 288), χαρακτηρίζει το κύριο θέμα ως “ασύμμετρο” και ανάγει την τραγουδιστή μελωδική γραμμή των θεματικών ιδεών της πλάγιας ομάδος στην γραφή της ιταλικής οπερατικής άριας της εποχής εκείνης.

στιγμήν από μια συνοπτική αναφορά στο κύριο θέμα (στα μ. 37-40· πρβλ. μ. 1-2 και 4-5)! Μετά την επανάληψη της *εκθέσεως*, επανεισάγεται στην έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας η δεύτερη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα (πρβλ. μ. 74-77 με 41-44), αλλά στην πορεία της στρέφεται προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (πρβλ. μ. 78-85 με 45 κ.εξ.), στην οποία και σχηματίζεται ένας ισοκράτης με το υλικό του κυρίου θέματος στα μ. 85-96 (πρβλ. ιδίως τα μ. 86-90 με τα μ. 1-5 και τα μ. 91-92a με τα μ. 13-14a). Η “λύση” του ισοκράτη αυτού όμως είναι τελείως αναπάντεχη: στα μ. 97-112 η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα επανεκτίθεται πλέον στην ομώνυμη Λα-μείζονα, γεγονός που υπογραμμίζεται και από την είσοδο των πνευστών οργάνων (δύο όμποε και δύο κόρνα), τα οποία σιγούσαν μέχρι το σημείο αυτό.¹⁹⁴ Και όσο και αν η αρχική λα-ελάσσονα επιχειρεί την “παλινόρθωσή” της εκμεταλλευόμενη την συνοπτική αναφορά στο κύριο θέμα των μ. 113-116 (πρβλ. μ. 37-40), η μετέπειτα επαναφορά και των υπολοίπων θεματικών ιδεών της πλάγιας ομάδος στην ομώνυμη μείζονα (μ. 117-144 και 145-149) επισφραγίζει αναμφίβολα την οριστική της ήττα. Η επικράτηση του μείζονος τρόπου έναντι του αρχικού ελάσσονος συνεπιφέρει εξ άλλου την απάλειψη της αναμενόμενης επαναλήψεως της δεύτερης ενότητας, αφού είναι προφανές ότι η επενέργεια της καθοριστικής αρμονικής και ενορχηστρωτικής “μεταστροφής” στο μ. 97 διασφαλίζεται μόνο δια της μοναδικότητός της, εφ’ όσον δηλαδή αυτή καταστεί ένα “ανεπανάληπτο γεγονός” στην κυριολεξία.

Έως το 1770 δύο ακόμη αργά μέρη διαθέτουν διμερή μακροδομή: στο Largo: *cantabile* σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 9 αρ. 5 / Hob. III: 23 μάλιστα πραγματώνεται μια αρκετά τυπική εκδοχή του δομικού προτύπου της διμερούς σονάτας. Το κύριο θέμα έχει ασύμμετρη περιοδική δομή, με τέλεια πτώση στο μ. 7 και μισή στο μ. 13.¹⁹⁵ Ακολουθεί απ’ ευθείας η πλάγια θεματική ομάδα στην Σι-ύφεση-μείζονα, η οποία διακατέχεται από ένα μοτίβο δεκάτων έκτων που εισάγεται ήδη στην άρση του μ. 13 στο τσέλλο: στα μ. 14-17 εναλλάσσεται ανά μέτρο μεταξύ δεύτερου βιολιού (συν βιόλας, στο μ. 16) και τσέλλου, στα μ. 18-24 διαμορφώνει ένα επίμονο συνοδευτικό μοτίβο στο δεύτερο βιολί για την μελωδική εξύφανση του πρώτου, και μετά από ένα σολιστικό πέρασμα του πρώτου βιολιού στα μ. 25-29, όπου το μοτίβο αυτό αναπτύσσεται στην κύρια μελωδική γραμμή αλλά εμφανίζεται και ως συνοδευτικό στοιχείο στο μ. 28, δημιουργείται μια καταληκτική ιδέα (μ. 30-34) με παραλλάγματα του βασικού αυτού μοτίβου στο τσέλλο και στο πρώτο βιολί εναλλάξ.¹⁹⁶ Στην δεύτερη ενότητα, το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος παρατίθεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 35-41, ενώ σχεδόν ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται στην αρχική τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος στα μ. 55-71 (πρβλ. μ. 18-34) με επουσιώδεις αλλαγές (π.χ. το *ostinato* του δεύτερου βιολιού των μ. 18-24 ανατίθεται στα μ. 55-61 στην βιόλα). Ανάμεσά τους εμφανίζεται ένα αναπτυσσόμενο τμήμα που μοτιβικά παραπέμπει πρωτίστως στα μ. 14-17 της πλάγιας θεματικής ομάδος, τα οποία άλλωστε ουδέποτε επανεκτίθενται στην συνέχεια: στο επίκεντρο τίθεται εδώ για άλλη μια φορά το βασικό μοτίβο δεκάτων-έκτων που αλυσιδοποιείται στο τσέλλο (μ. 42-43), στην βιόλα (μ. 44-47), ξανά στο τσέλλο (μ. 48-51) και τελικά στο δεύτερο βιολί (μ. 52-54), οδηγώντας – δίχως τομές – μέσω της σχετικής ελάσσονος πίσω στην αρχική τονικότητα.

Της ίδιας περιόδου έργο είναι ακόμη η *σονάτα για πιάνο σε Λα-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: 46 / WU 31, το μεσαίο *Adagio* σε Ρε-ύφεση-μείζονα της οποίας ξεκινά με ένα ενδιαφέρον οκτάμετρο κύριο θέμα εν είδει πασσακάλιας: στον δίφωνο σκελετό των μ. 1-4

¹⁹⁴ Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 288.

¹⁹⁵ Ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 35) κάνει στην προκειμένη περίπτωση λόγο για ύφανση χορικού, άποψη την οποία ωστόσο κρίνω μάλλον υπερβολική, αφού η ίδια η μελωδική γραμμή παραπέμπει ελάχιστα σε κάτι τέτοιο.

¹⁹⁶ Μια κάπως λεπτομερέστερη, αλλά παρεμφερή ουσιαστικά, προσέγγιση της δομικής οργάνωσης της πλάγιας θεματικής ομάδος μας προσφέρει ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 35 και 37), ο οποίος μάλιστα διαπιστώνει με ιδιαίτερο ενδιαφέρον τον πολύ σημαντικό ρόλο που ανατίθεται στο μέρος του βιολοντσέλλου (ό.π., σ. 38).

προστίθεται στα μ. 5-8 η κατ' εξοχήν μελωδική γραμμή, ενώ μια δεύτερη παραλλαγή για δύο μελωδικές φωνές και μπάσσο στα μ. 9-12 οδηγεί τελικά σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, λειτουργώντας ως μετάβαση.¹⁹⁷ Η πλάγια θεματική ομάδα στην Λα-ύφεση-μείζονα συνίσταται αφ' ενός μεν σε μια οκτάμετρη πρόταση (μ. 13-20), η οποία μάλιστα διατηρεί μια αντιστικτική ύφανση υπό τύπον διαλόγου στις δύο κύριες μελωδικές φωνές,¹⁹⁸ και αφ' ετέρου σε ένα ομοφωνικό καταληκτικό τετράμετρο με την επανάληψή του (μ. 21-24 και 25-28).¹⁹⁹ Η δεύτερη ενότητα ανοίγει με εντυπωσιακή ανάπτυξη του κυρίου θέματος: εκκινώντας από τα μ. 5-6, ο Haydn διαμορφώνει ένα μετατροπικό τετράμετρο πρότυπο στα μ. 29-32 που κινείται από την Λα-ύφεση-μείζονα προς την μι-ύφεση-ελάσσονα και κατόπιν αλυσιδοποιείται παρηλλαγμένο στα μ. 33-36 με κατεύθυνση προς την σι-ύφεση-ελάσσονα: από εκεί ξεκινά μια δεύτερη παραλλαγή του τετραμέτρου αυτού στα μ. 37-39, το υλικό της οποίας όμως ρευστοποιείται περαιτέρω στα μ. 40-43 και καταλήγει σε πτώση στην δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος στο μ. 44.²⁰⁰ Παρά την επαναφορά της κεφαλής του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα στα μ. 45-46 (εν είδει “ψευδούς επανεκθέσεως”), η διακοπή της στην δεσπόζουσα και η διπλή αλυσιδοποίησή της στα μ. 47-48 και 49-51, με χρωματική κατιούσα αρμονική εξέλιξη και κατάληξη σε μισή πτώση-τομή στην Ρε-ύφεση-μείζονα, υποδεικνύουν εδώ την συνέχιση της προηγούμενης αναπτυξιακής πορείας με προέκταση της λειτουργίας της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, ως προετοιμασίας της τονικής επαναφοράς της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 52-59 (πρβλ. μ. 13-20).²⁰¹ Η δεύτερη πλάγια ιδέα, εντούτοις, εμφανίζεται ελαφρώς παρηλλαγμένη στα μ. 60-63 και η επανάληψή της στα μ. 64-65 στην άνω οκτάβα διακόπτεται οριστικά στα μ. 66 κ.εξ., όπου λαμβάνει χώραν ένα αναπτυξιακό πέρασμα με έμμεσες μόνο αναφορές στο υλικό της *εκθέσεως*. Η μετατροπική αλυσίδα στα μ. 66-71, η (εκπληκτική αρμονικά) περιστροφή γύρω από την δεύτερη αναστροφή της συγχορδίας της τονικής στα μ. 72-77, η υπόδειξη μιας αυτοσχέδιας καντέντσας στο μ. 77 και η σύντομη καταληκτική ιδέα των μ. 78-80, υποδηλώνουν εδώ μιαν αναλογία με δομικά στοιχεία κοντσέρτου (την προετοιμασία μιας αυτοσχέδιας σολιστικής καντέντσας και ένα καταληκτικό *ritornello*), τα οποία βέβαια, στο πλαίσιο της διμερούς αυτής μορφής σονάτας, διαμορφώνουν μια σχετικώς εκτενή και άκρως εντυπωσιακή *coda*.²⁰²

¹⁹⁷ Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις των Wackernagel (ό.π., σ. 165) και Elaine Rochelle Sisman, “Haydn’s Solo Keyboard Music”, στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 278. Στην τεχνική της πασσακάλιας είχε αρκετά χρόνια νωρίτερα αναφερθεί και ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 82), ενώ ο Bernard Harrison, *Haydn: The ‘Paris’ Symphonies*, Cambridge University Press (Cambridge Music Handbooks), Cambridge 1998, σ. 84, υποδεικνύει μόνο την παρηλλαγμένη επανάληψη του αρχικού τετραμέτρου.

¹⁹⁸ Ο Leisinger (ό.π., σ. 228) ανάγει την γραφή τόσο του κυρίου θέματος όσο και της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στην υφή της τριό-σονάτας του μπαρόκ, εναλλακτικά όμως αναφέρεται και στην υφολογική διάσταση ενός διπλού κοντσέρτου (για δύο βιολιά), στην οποία η Wackernagel (ό.π., σ. 164 κ.εξ.) αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος των αναλυτικών της παρατηρήσεων.

¹⁹⁹ Πρβλ. τις παρατηρήσεις των Wackernagel (ό.π., σ. 165-167) και Sisman (“Haydn’s Solo Keyboard Music”, ό.π., σ. 278) για τις πλάγιες και καταληκτικές θεματικές ιδέες της *εκθέσεως*.

²⁰⁰ Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 82) τονίζει ιδίως τον αντιστικτικό χειρισμό του κυρίου θέματος στο αναπτυξιακό αυτό τμήμα, ενώ η Wackernagel (ό.π., σ. 167) δίνει πρωτίστως έμφαση στην πυκνότητα της υφάνσεως και στην αλληλοδιαπλοκή των μελωδικών φωνών σε σύγκριση με την διαυγέστερη τρίφωνη γραφή των “γενεσιουργών” μ. 5-12 της *εκθέσεως*: η σχετική τοποθέτηση της Sisman (“Haydn’s Solo Keyboard Music”, ό.π., σ. 278), εντούτοις, χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ακρίβεια και πληρότητα σε σχέση με τις δύο προαναφερθείσες.

²⁰¹ Πρβλ. Sisman, “Haydn’s Solo Keyboard Music”, ό.π., σ. 278-279. Την απουσία επανεκθέσεως του κυρίου θέματος στο σημείο αυτό υπαινίσσεται εξ άλλου και ο Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 194), ταξινομώντας το μέρος αυτό στον διμερή τύπο σονάτας. Η Wackernagel, τουναντίον, ενώ αρχικά εντάσσει ορθώς το αργό αυτό μέρος στις διμερείς μορφές σονάτας (ό.π., σ. 18), τελικά αντιμετωπίζει εσφαλμένα τα μ. 45-51 ως έναρξη της *επανεκθέσεως* μιας τριμερούς μορφής σονάτας (ό.π., σ. 167). Η απλή αναφορά του Harrison (ό.π., σ. 84) σε μορφή σονάτας, τέλος, δεν αποδεικνύεται ιδιαίτερα διαφωτιστική.

²⁰² Πρβλ. σε γενικές γραμμές Wackernagel, ό.π., σ. 165 και ιδίως 167-168. Η Sisman (“Haydn’s Solo Keyboard Music”, ό.π., σ. 279), εξ άλλου, εκφράζει τον θαυμασμό της γι’ αυτό το τελικό τμήμα της παρτιτούρας, το οποίο όμως αντιμετωπίζει – όπως κατ’ ουσίαν και η Wackernagel (ό.π., σ. 167) – μόνον ως διεύρυνση του

Στα 1771 χρονολογείται η *σονάτα για πιάνο σε ντο-ελάσσονα* Hob. XVI: 20 / WU 33, στην οποία βρίσκουμε επίσης ένα αργό μεσαίο μέρος σε διμερή μορφή *σονάτας*.²⁰³ Στην *έκθεση* του Andante con moto σε Λα-ύφεση-μείζονα διακρίνονται ένα οκτάμετρο κύριο θέμα, με τέλεια και μισή πτώση στα μ. 4 και 8, μια πεντάμετρη ανάπτυξη του υλικού του με λειτουργία μετάβασης που καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 13, καθώς και δύο πλάγιες θεματικές ιδέες στην Μι-ύφεση-μείζονα, στα μ. 14-21 και 22-25. Η δεύτερη ενότητα αρχίζει με μια παράθεση της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 26-29, από εκεί και ύστερα όμως αφιερώνεται σχεδόν αποκλειστικά στο υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος, το οποίο αναπτύσσεται επί μακρόν και τελικά επανεκτίθεται στην Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 56-63 και 64-67. Στο αναπτυξιακό λοιπόν τμήμα που μεσολαβεί, το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος (μ. 30) συνδέεται άμεσα με ένα ανάπτυγμα της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας (μ. 31-32), που αλυσιδοποιείται και ρευστοποιείται περαιτέρω (στα μ. 33-38) φθάνοντας σε μια μισή πτώση στην υποδεσπόζουσα Ρε-ύφεση-μείζονα στο μ. 39. Στην τονικότητα αυτή παρατίθεται και αναπλάθεται κατόπιν υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος (πρβλ. μ. 40-42 με 14-16, μ. 43-44 με 20 και 22-23, μ. 45-46 με 16 κ.εξ. και 20 κ.εξ., μ. 47-50 με μ. 16 κ.εξ.), το οποίο και συνδέεται άμεσα με την ρυθμικώς παρηλλαγμένη (κατά το κύριο συγκοπικό μοτίβο της πλάγιας θεματικής ομάδος) επαναφορά ολόκληρου του μεταβατικού τμήματος της *εκθέσεως* στα μ. 51-55, σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη προκειμένου να λειτουργήσει εδώ ως προετοιμασία της ακόλουθης επανεκθέσεως της πλάγιας θεματικής ομάδος.

Η διμερής μακροδομική οργάνωση βρίσκει επιπλέον εφαρμογή στο αργό μέρος μιας συμφωνίας γραμμένης έως το 1772 καθώς και σε τέσσερα αργά μέρη κουαρτέτων των ετών 1771-1772. Στο Adagio σε Μι-μείζονα της *συμφωνίας σε μι-ελάσσονα* Hob. I: 44, κατ' αρχάς, ο Haydn εκθέτει πρώτα ένα οκτάμετρο κύριο θέμα με αρμονικώς κλειστή περιοδική δομή και στην συνέχεια το επαναλαμβάνει ρυθμικώς παρηλλαγμένο μέχρι το μ. 16,²⁰⁴ όπου εμφανίζεται σε επικάλυψη ένα νέο, μεταβατικό τμήμα, γεγονός που υποδηλώνεται και από την πρώτη εμφάνιση των πνευστών στο ίδιο σημείο. Εκείνο που δεν είναι εντούτοις σαφές είναι το πού ακριβώς αρχίζει η πλάγια θεματική ομάδα: στο μ. 20, όπου τα όμποε και τα κόρνα σταματούν, η μελωδία των πρώτων βιολιών έρχεται ως εξέλιξη των μ. 16-19, διαμορφώνοντας το δεύτερο ήμισυ μιας οκτάμετρης προτάσεως με τελική πτώση στην Σι-μείζονα στο μ. 23· τα μ. 24-26 όμως συνδέονται υφολογικά με τα μ. 20-23, αν και στρέφονται προς την δεσπόζουσα της Σι-μείζονος, απ' όπου χωρίς τομή εισάγεται μια νέα ιδέα (στα μ. 27-29) που στην πορεία της επικυρώνει την δευτερεύουσα αυτή τονικότητα (μ. 30-37), όπως και η σύντομη καταληκτική ιδέα των μ. 38-40. Η δεύτερη ενότητα ανοίγει – τυπικά – με την πρώτη φράση του κυρίου θέματος στην Σι-μείζονα (στα μ. 41-44), συνεχίζεται όμως με μια ελεύθερη ανάπτυξη μοτίβων των μ. 21, 17 και 19 στα πρώτα βιολιά (μ. 45-56) που, υπό το σταθερό συνοδευτικό μοντέλλο των μ. 20 κ.εξ., επαναπροσεγγίζει μέσω της σι-ελάσσονος και της φα-δίεση-ελάσσονος την αρχική Μι-μείζονα. Πράγματι, τα μ. 57-60 επαναφέρουν σχεδόν αμετάβλητο το περιεχόμενο των μ. 16-19· η περαιτέρω εξέλιξη ωστόσο είναι αισθητά διαφορετική από της *εκθέσεως* μέχρι το μ. 67, απ' όπου μπορεί κανείς εύλογα να διαπιστώσει την σχεδόν αυτούσια τονική επαναφορά ιδεών της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 67-69 με 24-26, μ. 70-72 με 27-29, μ. 80-82 με 38-40· στα μ. 73-79 όμως το υλικό των μ. 30-37 συντομεύεται κατά ένα μέτρο). Έχοντας λοιπόν κατά νου όσα προαναφέρθηκαν, η μετάβαση της *εκθέσεως* θα πρέπει μάλλον να οριοθετηθεί μέχρι το μ. 23 και έτσι ως πλάγια

καταληκτικού υλικού της *εκθέσεως*. Η άποψή αυτή δεν είναι οπωσδήποτε εσφαλμένη, εκτιμώ όμως ότι η προσθήκη 15 μέτρων σε μια τετράμετρη ιδέα με την επανάληψή της δύσκολα θα μπορούσε εν τέλει να ερμηνευθεί πειστικά ως διεύρυνσή της και μόνον.

²⁰³ Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 194 και 306), τουναντίον, κατατάσσει το μέρος αυτό στον τριμερή τύπο *σονάτας*, χωρίς καμμία περαιτέρω τεκμηρίωση.

²⁰⁴ Πρβλ. Sisman, "Small and Expanded Forms...", ό.π., σ. 473, καθώς και *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99.

θεματική ομάδα να ορισθούν τα μ. 24-40 (και φυσικά τα σχεδόν αντίστοιχα μ. 67-82 στην δεύτερη ενότητα). Θα ήθελα εντούτοις να σταθώ περισσότερο στον διττό ρόλο των μ. 16-19 και 57-60: στην πρώτη ενότητα, το τετράμετρο αυτό σηματοδοτεί την διαδικασία απομάκρυνσης από την αρχική τονικότητα, η οποία πραγματώνεται στα ακόλουθα μ. 20-23· στην δεύτερη ενότητα, αντιθέτως, το ίδιο τετράμετρο έρχεται αναμφίβολα να επικυρώσει την επανεμφάνιση της αρχικής τονικότητας, η οποία εδραιώνεται από εκεί και ύστερα τόσο στα μ. 61-66 όσο και στα μ. 67-82. Κατά συνέπεια, ό,τι στην *έκθεση* λειτουργεί ως μετάβαση, στην δεύτερη ενότητα μεταλλάσσεται σε “επανεκθεσιακό” παράγοντα, γεγονός που εν τέλει εξηγεί και την αντικατάσταση του υλικού των μ. 20-23 από νέα, μη-μετατροπικά περιεχόμενα στα μ. 61-66.

Η δυνατότητα της παρηλλαγμένης επανάληψης ενός μόνο θεματικού στοιχείου (όπως του κυρίου θέματος στην *έκθεση* του προηγούμενου συμφωνικού μέρους), στην περίπτωση του Adagio: cantabile σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε ντο-ελάσσονα* opus 17 αρ. 4 / Hob. III: 28 επεκτείνεται σε ολόκληρη την *έκθεση*. Έτσι, τόσο το κύριο θέμα (περιοδικής αλλά ασύμμετρης δόμησης, με τέλεια πτώση στο μ. 4 και μισή στο μ. 10) όσο και η πλάγια θεματική ομάδα στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 11-20, 21-28 και 29-33) επαναλαμβάνονται με (καταγεγραμμένες) μελωδικές και ρυθμικές τροποποιήσεις στα μ. 34-43 και 44-66.²⁰⁵ Στην δεύτερη ενότητα, η τετράμετρη πρώτη φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 67-70 και ακολουθείται από εκτενή ανάπτυξη του βασικού μοτίβου δεκάτων-έκτων της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας, το οποίο πρώτα αλυσιδοποιείται στο τσέλλο (στα μ. 71-79) και κατόπιν αναπτύσσεται στο πρώτο βιολί (στα μ. 80-94, με δύο ενδιάμεσες “τομές” στα μ. 88-89 και 92-93), ενόσω τα υπόλοιπα έγχορδα περιορίζονται σε καθαρά συνοδευτικό ρόλο. Σε αρμονικό επίπεδο εξ άλλου, η μετατροπική πορεία των μ. 71-79 καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία όμως στο μ. 80 “λύνεται” στην ομώνυμη ελάσσονα, γι’ αυτό και η διαδικασία επαναπροσέγγισης της Μι-ύφεση-μείζονος επιχειρείται για δεύτερη φορά μέχρι το μ. 95, όπου πλέον επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα μόνον η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα και η σύντομη καταληκτική,²⁰⁶ συνδυάζοντας μάλιστα τις δύο ελαφρώς διαφορετικές εκδοχές της *εκθέσεως* (πρβλ. τα μ. 95-97 με τα μ. 21-23, τα μ. 98-102 με τα μ. 57-61, και τα μ. 103-107 τόσο με τα μ. 29-33 όσο και με τα μ. 62-66). Επομένως και σε αυτό το μέρος παρατηρείται το φαινόμενο της λειτουργικής μετάπτωσης ενός δομικού μέλους από την πρώτη μακροδομική ενότητα στην δεύτερη, καθώς η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην δεύτερη ενότητα “αποσυντίθεται” σε μετατροπικό-αναπτυξιακό πέρασμα προς την επανέκθεση των υπολοίπων θεματικών ιδεών της πλάγιας ομάδος.²⁰⁷

Ανάλογο δείγμα διμερούς μορφής σονάτας με παρηλλαγμένη επανάληψη μόνο της *εκθέσεως* συναντάμε επίσης στο Adagio: cantabile σε Μι-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Λα-μείζονα* opus 20 αρ. 6 / Hob. III: 36.²⁰⁸ Ως κύριο θέμα μπορεί να εκληφθεί μόνο το

²⁰⁵ Πρβλ. σχετικά: Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 269), και Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 40), ο οποίος μάλιστα στέκεται με ιδιαίτερο θαυμασμό στην δίφωνη γραφή του πρώτου βιολιού κατά την παρηλλαγμένη επανάληψη της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 44 κ.εξ.

²⁰⁶ Ο ακριβέστερος λειτουργικός προσδιορισμός των μ. 29-33, 62-66 και 103-107 ως κατακλείδας ενισχύεται και από τις σχετικές υποδείξεις του Jürgen Neubacher, *Finis coronat opus. Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Hans Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 22), Tutzing 1986, σ. 39.

²⁰⁷ Ως προς την συνολική μακροδομική οργάνωση του κομματιού πάντως, μέχρι στιγμής έχουν κατατεθεί μόνο ασαφείς έως εσφαλμένες απόψεις: ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 117) δηλώνει ότι εδώ δεν υφίσταται καν μορφή σονάτας, η Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 269) δεν διευκρινίζει ειδικότερα τον τύπο σονάτας επί του οποίου εφαρμόζεται η τεχνική της “παρηλλαγμένης εκθέσεως”, ενώ ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 174) κάνει εδώ λόγο για έναν “συνδυασμό διμερούς και τριμερούς μακροδομικού σχεδιασμού”, δίχως όμως να αποσαφηνίζει τί ακριβώς εννοεί με αυτό.

²⁰⁸ Πρβλ. σχετικά: Barrett-Ayres, ό.π., σ. 93 και 117· Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 269· Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 86. Όλοι οι παραπάνω συγγραφείς, βέβαια, αδυνατούν (ή δεν

πρώτο οκτάμετρο (το οποίο καταλήγει σε τέλεια πτώση) ή να συμπεριληφθούν σε αυτό και τα μοτιβικώς παρεμφερή μ. 9-14 (που οδηγούν σε μισή πτώση), τα οποία ειδάλλως ερμηνεύονται ως μεταβατικό τμήμα προς το πλάγιο θέμα στην Σι-μείζονα (στα μ. 15-24) και την σύντομη καταληκτική ιδέα των μ. 25-27. Ο σολιστικός ρόλος του πρώτου βιολιού αναδεικνύεται περισσότερο κατά την παρηλλαγμένη επανάληψη των δύο θεμάτων (και της μετάβασης;) στα μ. 28-51, η καταληκτική ιδέα όμως αποκόπτεται στο σημείο αυτό, προκειμένου η δεύτερη μακροδομική ενότητα να ακολουθήσει άμεσα την πρώτη, χωρίς ενδιάμεση διακριτή τομή.²⁰⁹ Έτσι, στα μ. 52-53 παρατίθεται η κεφαλή του κυρίου θέματος στην “μεταβατική” εκδοχή της (πρβλ. μ. 9-10) και στην συνέχεια λαμβάνει χώραν μια νέα ελεύθερη μελωδική εξύφανση του πρώτου βιολιού (στα μ. 54-64), που μέσω της σχετικής ντο-δίεση-ελάσσονος ανακατευθύνεται προς την αρχική τονικότητα της Μι-μείζονος, όπου και επανεκτίθεται το υλικό του πλαγίου θέματος στα μ. 65-76 (με μια μικρή αναπτυσιακή διεύρυνση του πρώτου διμέτρου του στο τετράμετρο 65-68 καθώς και αντικατάσταση του περάσματος εν είδει καντέντσας στα μ. 21-24 και 48-51 από μια ήρεμη μελωδική φράση στα μ. 73-76) και εν τέλει της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως* στα μ. 77-79.²¹⁰

Στο Poco adagio σε Σολ-μείζονα του *κουαρτέττου σε σολ-ελάσσονα* opus 20 αρ. 3 / Hob. III: 33, ο Haydn ακολουθεί και πάλι την τακτική της επαναλήψεως μόνο της πρώτης ενότητας, η οποία όμως εδώ υποδεικνύεται απλώς με μια διπλή διαστολή και δεν καταγράφεται παρηλλαγμένη όπως προηγουμένως. Το κύριο θέμα έχει οκτάμετρη συμμετρική δομή (με τέλειες πτώσεις στα μ. 4 και 8), αλλά η πρώτη φράση του επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσια στα μ. 9-12, δίνοντας τελικά μια εντύπωση τριμερούς μικροδομικής οργάνωσης (ως α “β” α, δηλαδή). Η μετάβαση των μ. 13-18 εισάγει ήδη στο τσέλλο ένα βασικό συστατικό μοτίβο της πλάγιας θεματικής ομάδος, η οποία εκθέτει τις ποικίλες θεματικές της ιδέες στην Ρε-μείζονα στα μ. 19-29, 30-40 και 41-43.²¹¹ Το εκτενές αναπτυσιακό πρώτο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα τόσο στο κύριο θέμα όσο και στο βασικό μοτίβο του πλαγίου θέματος (και της μετάβασης), τα οποία αντιπαραθέτει – και τελικά συνδυάζει – σε τρία στάδια: κατ’ αρχάς, στα μ. 44-47 η βιόλα παραθέτει στην Ρε-μείζονα το υλικό του πρώτου βιολιού των μ. 9-12, συνοδευόμενη

ενδιαφέρονται) να συλλάβουν με ακρίβεια το διμερές μακροδομικό πρότυπο σονάτας που εφαρμόζεται στην προκειμένη περίπτωση.

²⁰⁹ Για την δομή της *εκθέσεως* και της παρηλλαγμένης επαναλήψεώς της, βλ. επίσης Drabkin, *A Reader’s Guide...*, ό.π., σ. 86, 87-88 και 88-89. Ο Krummacker (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 41), εξ άλλου, σχολιάζει την απουσία δομικής τομής ανάμεσα στις δύο μακροδομικές ενότητες του μέρους.

²¹⁰ Ο Drabkin (*A Reader’s Guide...*, ό.π., σ. 86-87) ερμηνεύει την δεύτερη ενότητα συνολικά ως ένα είδος θεματικής επανεκθέσεως με αντίστροφη της *εκθέσεως* τονική πλοκή και ενδιάμεση αναπτυσιακή διαδικασία: με άλλα λόγια, δίνει τις βασικές προδιαγραφές του διμερούς τύπου σονάτας, χωρίς όμως να είναι σε θέση να τον προσεγγίσει βαθύτερα ελλείψει επαρκούς θεωρητικού υποβάθρου. Επιπλέον, προτείνει και μια “τριμερή” διάσταση της μακροδομής, βάσει της ρυθμικής πυκνώσεως που παρατηρείται κατά την επανάληψη της *εκθέσεως* (ό.π., σ. 87) αλλά και της εμφάνισης της καταληκτικής ιδέας μόνο στο τέλος της “πρώτης” και της “τρίτης” ενότητας (ό.π., σ. 88) – θεώρηση η οποία βέβαια δεν αντέχει σε σοβαρή κριτική, λαμβανομένων υπ’ όψιν αμιγώς δομικών (αρμονικών και θεματικών) όρων! Άξιο επισήμανσης, τέλος, είναι το σχόλιο του Drabkin (*A Reader’s Guide...*, ό.π., σ. 89) όσον αφορά στην διαφοροποίηση της υφής στην μικρή αναπτυσιακή διεύρυνση της έναρξης της επανεκθέσεως του πλαγίου θέματος (στα μ. 65-68), καθ’ ότι εδώ ο ρόλος των τεσσάρων εγχόρδων καθίσταται μάλλον ισοβαρής εν αντιθέσει προς τα αντίστοιχα σημεία της *εκθέσεως* (στα μ. 15-16 και 42-43) όπου τηρείται μια ιεράρχηση κύριας μελωδικής φωνής και συνοδευτικών γραμμών.

²¹¹ Ο Hans Keller, στην μονογραφία του *The Great Haydn Quartets: Their Interpretation*, J. M. Dent & Sons, London – Melbourne 1986, σ. 52, υπογραμμίζει την τονική σταθερότητα της δεύτερης τονικής περιοχής της *εκθέσεως* παρά την μεγάλη έκταση που καταλαμβάνει. Ο Drabkin (*A Reader’s Guide...*, ό.π., σ. 118 και 120), από την άλλη πλευρά, στέκεται ιδίως στον σημαντικό ρόλο που αναλαμβάνει το βιολοντσέλλο μετά την ολοκλήρωσή του κυρίου θέματος στην *έκθεση* και εκλαμβάνει τα μ. 30-43 ως μια ιδιαίτερος εκτενή κατακλείδα: αν όμως καταλήγει σε αυτό το συμπέρασμα εξαιτίας της μοτιβικής (και υφολογικής ως ένα σημείο) αντιστοιχίας των μ. 30 κ.εξ. με την μετάβαση των μ. 13-18, τότε ίσως του έχει διαφύγει η εμφάνιση του βασικού αυτού μοτίβου ήδη στα μ. 23-24.

μόνο από το δεύτερο βιολί και το τσέλλο· με την μεσολάβηση ενός σύντομου μετατροπικού περάσματος στα μ. 48-50, το οποίο παραπέμπει ευθέως στην έναρξη της μεταβάσεως, η πρώτη φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται ελαφρώς παρηλλαγμένη από το τσέλλο στην λα-ελάσσονα (μ. 51-54), ενόσω από το μέρος της συνοδείας απουσιάζει εκ νέου το πρώτο βιολί, προκειμένου όμως αυτήν την φορά να αναλάβει τον δεσπόζοντα ρόλο στο δεύτερο μετατροπικό-αναπτυξιακό πέρασμα αλυσιδοποιώντας το βασικό μοτίβο του πλαγίου θέματος στα μ. 55-64.²¹² παρ' όλα αυτά, η παρέμβαση των υπολοίπων εγχόρδων στο μ. 65 στρέφεται απότομα από την δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος προς την υποδεσπόζουσα Ντο-μείζονα, στην οποία λαμβάνει χώραν μία ακόμη παράθεση των μ. 9-12 του κυρίου θέματος στα μ. 66-69 (με την συμμετοχή όλων των οργάνων), πριν τον τελικό αντιστικτικό συνδυασμό της μοτιβικής ρευστοποίησης του κυρίου θέματος στο τσέλλο με παραλλάγματα του βασικού μοτίβου του πλαγίου θέματος στο πρώτο βιολί και αρμονική υποστήριξη των μεσαιών φωνών στα μ. 70-83.²¹³ Η μετατροπική πορεία αυτής της κορυφωσης της συνολικής αναπτυξιακής διαδικασίας καταλήγει στα μ. 84-88 σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, που παραπέμποντας στο υλικό της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως* (πρβλ. την γραμμή του πρώτου βιολιού στα μ. 41-42) προετοιμάζει την τονική επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος με επουσιώδεις τροποποιήσεις στα μ. 89-113 (σε δομικό επίπεδο, πρέπει να επισημανθεί ότι το μ. 95 συνιστά μεν μια προσθήκη, η οποία όμως εξισορροπείται σχεδόν αμέσως από την σύμπτυξη του σολιστικού περάσματος του διμέτρου 27-28 στο μέτρο 98). Άξιος αναφοράς, τέλος, είναι ο θαυμάσιος τρόπος διασύνδεσης αφ' ενός μεν της μετάβασης με την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην *έκθεση* (μ. 13-18 με 19 κ.εξ.) και αφ' ετέρου του συνδυαστικού περάσματος στο τέλος του αναπτυξιακού πρώτου τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας με την έναρξη της επανεκθέσεως της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στο δεύτερο τμήμα της ίδιας ενότητας (μ. 84-88 με 89-92), μέσω της διατήρησης της ρυθμικής κίνησης του τσέλλου στην πρώτη περίπτωση και του δεύτερου βιολιού στην δεύτερη.²¹⁴

Διμερές είναι επίσης το Largo σε Σολ-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 17 αρ. 6 / Hob. III: 30, όπου όμως καμιά από τις δύο μακροδομικές του ενότητες δεν επαναλαμβάνεται. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* συνίσταται σε ένα εισαγωγικού χαρακτήρος δίμετρο (με κρατημένους φθόγγους στο πρώτο βιολί και κίνηση στις εσωτερικές φωνές) καθώς και σε ένα μελωδικό ανάπτυγμα του πρώτου βιολιού, εξόχως σολιστικής υφής, που φθάνει σε μία τέλεια πτώση στο μ. 5a. Με ένα μικρό μεταβατικό πέρασμα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (στα μ. 5b-6), η πλάγια θεματική ομάδα επικεντρώνεται εξ

²¹² Για μια ερμηνεία των προαναφερόμενων (αλλά και όσων ακολουθούν στην συνέχεια) “ενορχηστρωτικών” και ηχοχρωματικών επιλογών του Haydn στο πλαίσιο του αναπτυξιακού αυτού τμήματος, βλ. Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 118 και 120.

²¹³ Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 116) διέκρινε στα μ. 66-69 την έναρξη μιας τρίτης μακροδομικής ενότητας της μορφής σονάτας από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας και εξέλαβε κατόπιν τα μ. 70 κ.εξ. ως δευτερεύουσα ανάπτυξη που ενσωματώνεται στην *επανεκθεση* αυτή. Με την άποψη του ωστόσο διαφωνούν όλοι οι μεταγενέστεροι ερευνητές που ασχολούνται με την μορφή του συγκεκριμένου μέρους: ο Keller (ό.π., σ. 52), παρά την “ύποπτη” αναφορά του στο στοιχείο της “φαντασίας” που αναμειγνύεται με την μορφή σονάτας, υποδεικνύει ορθώς ότι το κύριο θέμα ποτέ δεν επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα, διότι έχει ήδη παρατεθεί στο πλαίσιο του αναπτυξιακού τμήματος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας· ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 105) κάνει λόγο για “κυκλική” διμερή μορφή σονάτας, στον βαθμό που το κύριο θέμα δεν επανεκτίθεται μεν, αλλά κυριαρχεί στο αναπτυξιακό αυτό τμήμα με τακτικές παραθέσεις σε άλλα τονικά κέντρα· ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 40), τέλος, αναφέρεται επίσης – αν και γενικόλογα – στον διμερή μακροδομικό σχεδιασμό του αργού αυτού μέρους.

²¹⁴ Ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 120-121), αναφερόμενος ειδικά στην δεύτερη από αυτές τις περιπτώσεις ομαλής διασύνδεσης δύο δομικών μελών (στα μ. 84-92), φθάνει σε ένα τρομερό απόστημα, όταν ισχυρίζεται ότι η διατήρηση του ισοκρατούντος φθόγγου ρε¹ στο δεύτερο βιολί υποκαθιστά τα μ. 19-22 της *εκθέσεως*, τα οποία υποτίθεται (κατά τα λεγόμενά του) ότι δεν επανεκτίθενται στο σημείο αυτό! Μια απλή ανάγνωση της παρτιτούρας όμως (και δη του μέρους του πρώτου βιολιού, της βιόλας και του τσέλλου) αρκεί για να καταρρίψει αυτήν την τελειώς ανυπόστατη τοποθέτηση.

αρχής στην Ρε-μείζονα στα μ. 7-11 και 12-15, και δίχως να διαφέρει ουσιαστικά από το κύριο θέμα καταλήγει σε μια αυτοσχέδια σολιστική καντέντσα για το πρώτο βιολί (μ. 16), που ακολουθείται από μια δίμετρη κατακλείδα στα μ. 17-18 (με σαφείς μάλιστα αναφορές στο αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος). Χωρίς κάποια ιδιαίτερη “τομή”, η δεύτερη ενότητα ξεκινά στα μ. 19-23α παραθέτοντας ολόκληρο το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα: η σύντομη μετάβαση της *εκθέσεως*, εντούτοις, εδώ αντικαθίσταται από ένα αναπτυξιακό τμήμα, που αρχικά τονικοποιεί την σχετική μι-ελάσσονα (στα μ. 23b-25) και έπειτα επαναπροσεγγίζει σταδιακά την Σολ-μείζονα (μ. 26-28), προκειμένου στα μ. 29-38 και 39-40 να επανεκτεθούν στην αρχική τονικότητα τόσο η πλάγια θεματική ομάδα (συμπεριλαμβανομένης της απαίτησης για σολιστικό αυτοσχεδιασμό στο τέλος της) όσο και η κατακλείδα της *εκθέσεως*. Δεδομένης όμως της ανοικτής αρμονικής κατασκευής της κατακλείδας αυτής (και της πρώτης ενότητας συνολικά), η οποία αναπαράγεται πιστά – σε διαφορετική τονική βάση – στο τέλος της δεύτερης ενότητας, ο Haydn υποχρεώνεται τώρα να προσθέσει μια τρίμετρη *coda* στα μ. 41-43, με την οποία προσφέρει μάλιστα δύο “λύσεις”: μία θεματική, κατ’ αναλογίαν της αντίστοιχης της πρώτης ενότητας (πρβλ. μ. 41 με 19), και μία τονική, στο μ. 43, μετά την επαναφορά του καταληκτικού υλικού στο μ. 42. Η δομική οργάνωση του μέρους αυτού θα μπορούσε εξ άλλου να αντιμετωπισθεί και με όρους της μορφής κοντσέρτου (“ritornelli” στα μ. 1-2, 17-20 και 39-43· “soli” στα μ. 3-16 και 21-38), εφ’ όσον όμως εξέλειπε η σολιστική καντέντσα στο μ. 16.²¹⁵

Αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας συναντάμε κατ’ αρχάς στην πιανιστική μουσική της χρονικής αυτής περιόδου και συγκεκριμένα σε δύο σονάτες και δύο έργα μουσικής δωματίου για πιάνο και έγχορδα, γραμμένα στο σύνολό τους έως το 1767. Μικρότερο όλων είναι το εναρκτήριο Andante του *divertimento* σε Ντο-μείζονα Hob. XIV: C1, που παραδίδεται σε ελλιπή μορφή για πιάνο, ένα “δεύτερο” βιολί (το μέρος του “πρώτου” φαίνεται πως έχει χαθεί) και μπάσσο. Πρόκειται για μία μικρογραφία σονάτας, η *έκθεση* της οποίας συνίσταται σε ένα κύριο θέμα, με δομή τετράμετρης πρότασης που καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 4, και σε δύο σύντομες πλάγιες ιδέες στην Σολ-μείζονα, στα μ. 5-6 και 7-9. Το υλικό αυτό επανεκτίθεται εξ ολοκλήρου στην αρχική τονικότητα στα μ. 15-18 και 19-23 με ελάχιστες τροποποιήσεις: προηγουμένως όμως, κάνει την εμφάνισή της μια πεντάμετρη ενότητα *επεξεργασίας* (μ. 10-14), η οποία μεταχειρίζεται μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος εμμένοντας ως επί το πλείστον στην δεσπόζουσα της Ντο-μείζονας, με συνέπεια να προσλαμβάνει συνολικά έναν έντονα μεταβατικό χαρακτήρα προς την *επανεκθεση*.

Τυπικότατο ως προς την δομική του οργάνωση είναι και το Adagio σε Ντο-μείζονα του *concertino* σε Φα-μείζονα Hob. XVIII: F2, για πιάνο με συνοδεία δύο βιολιών και μπάσσου. Το κύριο θέμα αποτελείται από δύο τρίμετρες φράσεις που αμφότερες καταλήγουν σε ασθενείς τέλειες πτώσεις στα μ. 3 και 6. Στην μετάβαση των μ. 7-12 έρχονται στο προσκήνιο περισσότερο ενεργητικές φιγούρες στο μέρος του πιάνου: το παρεστιγμένο μοτίβο της πτώσεως στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 12, εξ άλλου, αξιοποιείται αμέσως μετά ως κύριο στοιχείο του πλαγίου θέματος στην Σολ-μείζονα στα μ. 13-16, ενώ μια καταληκτική ιδέα στα μ. 17-19 ολοκληρώνει την *έκθεση* με ζωηρή ρυθμική κίνηση. Στην *επεξεργασία* βρίσκουμε ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα “τροποποιημένης εκθέσεως”: ελαφρώς παρηλλαγμένη, η πρώτη φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 20-22: ακολουθεί ένα ακόμη τρίμετρο (μ. 23-25), το οποίο θεματικά (πρβλ. μ. 4-6) παραπέμπει στην μετάβαση της *εκθέσεως* και διατηρώντας εδώ ανάλογο λειτουργικό ρόλο οδηγεί προς την σχετική λα-ελάσσονα, η οποία και παγιώνεται στα μ. 26-28 με μια συντεταγμένη – όσο και παρηλλαγμένη ρυθμικά – εκδοχή του πλαγίου θέματος. Με μοτίβα του πλαγίου θέματος,

²¹⁵ Παρ’ όλα αυτά, η δομή του συγκεκριμένου κομματιού δεν έχει προσελκύσει το αναλυτικό ενδιαφέρον: μόνον ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 117) αναφέρεται – συνοπτικά και με περισσή επιφυλακτικότητα – σε μια διμερή κατασκευή που τείνει προς την μορφή της σονάτας.

επίσης, καθώς και με αντιπαραθέσεις των εγχόρδων προς το μέρος του πιάνου, σχηματίζεται στα μ. 29-30 ένα σύντομο μεταβατικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*, η μόνη δομική αναντιστοιχία της οποίας προς την *έκθεση* αφορά στην σμίκρυνση της μετάβασης κατά ένα δίμετρο (πρβλ. μ. 37 με 7 και μ. 40 με 12, ενώ στα μ. 38-39 συνοψίζεται το υλικό των μ. 8-11), εν αντιθέσει προς την σχεδόν απαράλλακτη επαναφορά του κυρίου, του πλαγίου και του καταληκτικού θέματος στην Ντο-μείζονα, στα μ. 31-36, 41-44 και 45-47, αντιστοίχως.

Το Andante σε σολ-ελάσσονα της *σονάτας για πιάνο σε Σολ-μείζονα* Hob. XVI: 11 / WU 5 ξεκινά με ένα ασύμμετρο κύριο θέμα, αποτελούμενο από μια δίμετρη και μια τετράμετρη φράση που κάνουν πτώση στην δεσπόζουσα (στο μ. 2) και στην τονική (στο μ. 6), αντιστοίχως. Η τετράμετρη μετάβαση, αξιοποιώντας το δεδομένο θεματικό υλικό, φθάνει ήδη στην σχετική Σι-ύφεση-μείζονα στο μ. 10, προκειμένου αμέσως μετά να εκτεθούν στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα το πλάγιο καθώς και το καταληκτικό θέμα της *εκθέσεως*, στα μ. 11-17 και 18-20. Η *επεξεργασία* ανοίγει με την πρώτη φράση του κυρίου θέματος σε μεταφορά στην σχετική μείζονα (μ. 21-22) και συνεχίζεται με μια πλήρη παράθεση του κυρίου θέματος στην υποδεσπόζουσα ντο-ελάσσονα – η πρώτη φράση επανεμφανίζεται στα μ. 23-24 ως αλυσιδιοποίηση των μ. 21-22, ενώ η δεύτερη τροποποιείται λίγο στην αρχή της (στο μ. 25· πρβλ. μ. 3), αλλά εξελίσσεται κανονικά στα μ. 26-28 (πρβλ. μ. 4-6). Με την τέλεια πτώση στο μ. 28 επικαλύπτεται η ακόλουθη αλυσιδωτή ανάπτυξη του καταληκτικού θέματος (στα μ. 28-35), η κατάληξη της οποίας συνιστά ομοίως και την έναρξη του τελευταίου τμήματος της μεσαίας ενότητας, που ανακαλώντας το υλικό του πλαγίου θέματος οδηγεί από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μ. 35-41. Έτσι, μπορούν πλέον να επανεκτεθούν αυτούσια τόσο το κύριο θέμα στα μ. 42-47, όσο και η μετάβαση στα μ. 48-51, η οποία ωστόσο συνεχίζει την αλυσιδωτή μετατροπική της πορεία στα μ. 52-53, προκειμένου να φθάσει εκ νέου σε μια μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η επαναφορά του πλαγίου θέματος σε αυτήν είναι σημαντικά τροποποιημένη σε σχέση με την *έκθεση*, αφού τα μ. 54-58 δεν αντιστοιχούν επακριβώς σε κάποια εκ των μ. 11-17, αλλά αναπλάθουν το περιεχόμενό τους κατά τρόπον τέτοιο, ώστε αυτό να παραμένει εν τέλει αναγνωρίσιμο ως το πλάγιο θέμα. Αντιθέτως, το καταληκτικό θέμα διευρύνεται σε πέντε μέτρα στην *επανεκθεση* (μ. 59-63), εξαιτίας του διπλασιασμού του διμέτρου 18-19 στα μ. 59-60 και 61-62.

Στο Andante σε Λα-ύφεση-μείζονα της *σονάτας σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: 45 / WU 29, ο Haydn αντιπαραθέτει δίχως ιδιαίτερη μεσολάβηση τις δύο τονικές-θεματικές περιοχές της *εκθέσεως*: το κύριο θέμα συνίσταται σε μια τετράμετρη φράση που επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένη στα μ. 5-8 καθώς και σε μια δίμετρη προέκταση (στα μ. 9-10), η τροποποιημένη επανάληψη της οποίας διευρύνεται σε τρία μέτρα και καταλήγει σε μισή πτώση (μ. 11-13)· στην Μι-ύφεση-μείζονα πλέον, εκτίθενται οι επικαλυπτόμενες θεματικές ιδέες της πλάγιας ομάδος, στα μ. 14-17 και 17-25, καθώς και η καταληκτική ιδέα των μ. 26-28.²¹⁶ Στην ενότητα της *επεξεργασίας*, η παράθεση της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 29-32 ακολουθείται άμεσα από ανάπτυξη της δεύτερης πλάγιας ιδέας (με μιμήσεις μεταξύ δύο φωνών στα μ. 33-36, που παραπέμπουν στα μ. 17 κ.εξ., καθώς και περαιτέρω ρευστοποίηση του μοτιβικού υλικού στα μ. 37-40), που μέσω της μι-ύφεση-ελάσσονος και της σι-ύφεση-ελάσσονος καταλήγει στην σχετική φα-ελάσσονα, η οποία μάλιστα επικυρώνεται πτωτικά με την εμφάνιση της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως* στο μ. 41. Στο ίδιο σημείο όμως ξεκινά και η ανάδρομη πορεία προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (στα μ. 41-48), κατά την διάρκεια της οποίας το καταληκτικό θεματικό υλικό χάνει την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του και μετατρέπεται σε ευφάνταστους αρπισμούς. Η επανεκθεση του κυρίου θέματος αρκείται μόνο

²¹⁶ Η Wackernagel (ό.π., σ. 170), εξετάζοντας ακροθιγώς την *έκθεση* του αργού αυτού μέρους, περιορίζει το κύριο θέμα στο αρχικό μόνο οκτάμετρο, ενώ από εκεί και ύστερα παρατηρεί απλώς (με κάποια έκπληξη) την αντιστικτικότητα της γραφής.

στην παρηλλαγμένη εκδοχή της πρώτης φράσης του (πρβλ. μ. 49-52 με 5-8), ενώ το δεύτερο τμήμα του επανεισάγεται κατόπιν χωρίς ουσιώδεις αλλαγές στα μ. 53-56 (πρβλ. μ. 9-12), αλλά δια της αποκοπής του μ. 13 συνδέεται άμεσα με την τονική επαναφορά μόνο της δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 57 κ.εξ. (πρβλ. μ. 17 κ.εξ.). Η εξάλειψη των μ. 14-16 της *εκθέσεως* εξισορροπείται εντούτοις στην *επανεκθεση* από την εσωτερική διεύρυνση της δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 60-64, όπου τα μ. 20-22 παραφράζονται και διαμορφώνουν μία επιπλέον κατάληξη στην δεσπόζουσα, προτού επανεκτεθούν κανονικά στα μ. 65-67· τα υπόλοιπα πάντως δομικά μέλη της *επανεκθέσεως* ανάγονται σε αντίστοιχα τμήματα της πρώτης ενότητας: πρβλ. τα μ. 57-59 με τα 17-19, τα μ. 68-70 με τα 23-25 και τα μ. 71-73 με τα 26-28.²¹⁷

Το μοναδικό αργό μέρος σε τριμερή μορφή κοντσέρτου αυτής της περιόδου εντοπίζεται παραδόξως στην *σονάτα για πιάνο σε Ρε-μείζονα* Hob. XVI: 19 / WU 30. Ο Leisinger θεωρεί πολύ πιθανό ότι το Andante σε Λα-μείζονα αυτής της σονάτας συνιστά μια μεταγραφή του αργού μέρους ενός από τα – χαμένα σήμερα – κοντσέρτα του Haydn για βαρύτονο (*Baryton* ή *Pariton*, Hob. XIII: 1 και 2), το αγαπημένο όργανο του πρίγκηπος Nikolaus Eszterházy: η τονικότητα, η διάκριση ορχηστρικών και σολιστικών τμημάτων σε υψηλή και χαμηλή ηχητική περιοχή, η τοποθέτηση της σολιστικής μελωδίας στο ηχητικό φάσμα και η ιδιαίτερη γραφή της, καθώς και ορισμένα ιστορικά δεδομένα ευνοούν την παραπάνω υπόθεση εργασίας.²¹⁸ Παρ’ όλα αυτά, τόσο ο Leisinger, όσο και ο Somfai, δεν μπαίνουν στον κόπο να εξετάσουν ενδελεχώς την δομική οργάνωση του μέρους αυτού, ενώ από την πλευρά της η Wackernagel περιορίζει τις αναλυτικές της παρατηρήσεις μόνο στην ενότητα της *εκθέσεως*· ως εκ τούτου, όλοι οι προαναφερόμενοι ερευνητές σπεύδουν να αποφανθούν ότι στην προκειμένη περίπτωση η μακροδομή αντιστοιχεί στο πρότυπο της διμερούς μορφής σονάτας.²¹⁹ Εδώ, τουναντίον, θα καταδειχθεί ότι το μέρος αυτό, παρά τις προβληματικές υποδείξεις για την επανάληψη των ενοτήτων του, πληροί *απολύτως* τις προδιαγραφές του τριμερούς τύπου σονάτας κοντσέρτου, πράγμα που εν τέλει ενισχύει ακόμη περισσότερο την υπόθεση του Leisinger.

Το αρχικό τετράμετρο θέμα στην Λα-μείζονα, από κοινού με την παρηλλαγμένη επανάληψή του στα μ. 5-8 και την δίμετρη προέκτασή του στα μ. 9-10, συνιστά το εναρκτήριο *ritornello*, η θεματική υπόσταση του οποίου είναι τελείως διαφορετική από εκείνη της σολιστικής κύριας θεματικής ομάδος, που περιλαμβάνει δύο διαφορετικές ιδέες στα μ. 11-15 (με κατάληξη σε τέλεια πτώση) και 16-20 (σε μισή πτώση).²²⁰ Την τετράμετρη μετάβαση των μ. 21-24, που παρουσιάζει επίσης νέο θεματικό υλικό και καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα, διαδέχεται η πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* στην Μι-μείζονα, που διαθέτει και αυτή δύο (τουλάχιστον) διακριτές ιδέες, στα μ. 25-32 και 33-40.²²¹ Παρακάτω, η κατακλείδα της *εκθέσεως* ανοίγει υπό μορφήν διαλόγου ανάμεσα στο επικεφαλής μοτίβο του ορχηστρικού θέματος (μ. 41 και 44) και σε σολιστικά δεξιοτεχνικά “περάσματα” (μ. 42-43 και 45-46) και ολοκληρώνεται με πτωτικές χειρονομίες ορχηστρικής υφής στα μ. 47-49.²²² Το

²¹⁷ Αυτή η αρκετά ενδιαφέρουσα πραγμάτωση του τριμερούς τύπου σονάτας δεν φαίνεται να έχει μέχρι στιγμής απασχολήσει ιδιαίτερα την σχετική έρευνα: τόσο η Wackernagel (ό.π., σ. 170), όσο και ο Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 194 και 306), αρκούνται εν προκειμένω στην απλή υπόδειξη της μακροδομικής τριμέρειας.

²¹⁸ Βλ. Leisinger, ό.π., σ. 224-227.

²¹⁹ Βλ. σχετικά Leisinger (ό.π., σ. 224), Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 194 και 306) και Wackernagel (ό.π., σ. 18 και 81-83).

²²⁰ Πρβλ. εν μέρει Wackernagel (ό.π., σ. 81 και 82), η οποία ωστόσο δεν αντιλαμβάνεται την λειτουργική κατανομή των κυρίων θεματικών ιδεών σε ορχηστρικές και σολιστικές· επιπροσθέτως, η υποδιαίρεση των μ. 11-20 σε δύο φράσεις των 4 και 6 μέτρων (ό.π., σ. 82) ουδόλως αντιστοιχεί στην πραγματική φραστική δομή (5 + 5 μέτρων) του εν λόγω αποσπάσματος.

²²¹ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Wackernagel (ό.π., σ. 82-83), όπου επιπλέον δίνεται έμφαση στον άρτιο αριθμό μέτρων κάθε επιμέρους δομικής φράσεως στα μ. 21-40.

²²² Πρβλ. εν γένει Wackernagel (ό.π., σ. 81-83), για την οποία πάντως το σημαντικότερο δομικό στοιχείο των καταληκτικών μ. 41-49 είναι η διάρθρωσή τους κατά τρίμετρες δομικές μονάδες, που υποτίθεται ότι έρχονται σε

δεύτερο *ritornello* εντούτοις καλύπτει κατά κύριο λόγο το μεγαλύτερο τμήμα της *επεξεργασίας*: στα μ. 50-57 παρατίθεται το αρχικό οκτάμετρο στην δευτερεύουσα τονικότητα και ακολουθεί ανάπτυξη του στα μ. 58-66, που μέσω μιας ήπιας μετατροπικής πορείας οδηγεί σε πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Εδώ εισάγεται το σολιστικό όργανο με ένα ανάπτυγμα του μοτιβικού υλικού της μετάβασης της *εκθέσεως* στην ομώνυμη λα-ελάσσονα (μ. 67-73) και καταλήγει ξανά σε μισή πτώση, προκειμένου αμέσως μετά να ξεκινήσει η σολιστική *επανεκθεση*. Από τις δύο κύριες θεματικές ιδέες, η πρώτη επανεμφανίζεται στην Λα-μείζονα δίχως μεταβολές (στα μ. 74-78), η δεύτερη όμως προεκτείνεται σε οκτώ μέτρα και ολοκληρώνεται επίσης στην τονική (πρβλ. μ. 79-82 με 16-19· τουναντίον, τα μ. 83-86 αντικαθιστούν το πτωτικό μ. 20 με νέα περιεχόμενα). Ακολουθεί αδιαμεσολάβητα πλέον η αυτούσια επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στην αρχική τονικότητα (στα μ. 87-102) καθώς και του καταληκτικού “διαλόγου” ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα (πρβλ. μ. 103-107 με 41-45), το δεύτερο “πέραςμα” του οποίου προεκτείνεται τώρα στα μ. 108-110 (αντί του μ. 46) και οδηγεί στην επουσιώδη ορχηστρική αναγγελία της σολιστικής του καντέντσας στα μ. 111 και 112. Τελικά, το μέρος ολοκληρώνεται με την τονική μεταφορά των καταληκτικών πτωτικών χειρονομιών των μ. 47-49 στα μ. 113-115, τα οποία σαφώς θα μπορούσαν εδώ να εκληφθούν ως ένα σύντομο καταληκτικό *ritornello*.

Είναι αδιαμφισβήτητο ότι το πλήθος των διαφορετικών θεματικών ιδεών του συγκεκριμένου κομματιού είναι εντυπωσιακό.²²³ το γεγονός όμως ότι το πρώτο από αυτά παρουσιάζεται μόνο σε υψηλή και μέση ηχητική περιοχή (δηλαδή από τα έγχορδα της ορχήστρας), ενώ όλα τα υπόλοιπα – πλην της σύντομης καταληκτικής ιδέας των μ. 47-49 και 113-115 – εμφανίζονται στην μεσαία και χαμηλή ηχητική περιοχή του σολιστικού οργάνου, υποδεικνύει μια σαφή *λειτουργική* διάκριση ανάμεσα σε ορχηστρικό και σολιστικό θεματικό υλικό. Σε περίπτωση δε που κάποιος θα ήθελε, παρ’ όλα αυτά, να αντιμετωπίσει το μέρος αυτό ως απλή διμερή σονάτα, με μια τεράστια κύρια θεματική ομάδα τριών ιδεών (πράγμα ασυνήθιστο για τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας στον Haydn, σύμφωνα με όσα έχουμε διαπιστώσει μέχρι στιγμής), θα έπρεπε πρωτίστως να αναζητήσει μια εύλογη εξήγηση για την επανεκθεση στην αρχική τονικότητα των δύο εξ αυτών (στα μ. 74-86). Μάταιος κόπος... Η θεώρηση μιας απλής τριμερούς μορφής σονάτας, εξ άλλου, θα μπορούσε μεν να σταθεί θεωρητικά με το επιχείρημα ότι η πρώτη κύρια θεματική ιδέα δεν επανεκτίθεται λόγω της εξάντλησής της στην ενότητα της *επεξεργασίας*, παρουσιάζει όμως το μειονέκτημα της μη λειτουργικής ενσωμάτωσης των υφολογικών αντιθέσεων ανάμεσα σε *tutti* και *solo*. Επομένως: είμαι βέβαιος ότι το μέρος αυτό προέκυψε όντως εκ μεταγραφής από ένα κοντσέρτο για βαρύτονο και εκτιμώ ότι η προσθήκη των διπλών διαστολών για τις τυπικές επαναλήψεις των ενοτήτων δεν έχει κανένα νόημα (είναι πιθανό να υπαγορεύθηκε από τις συμβάσεις του είδους της σονάτας για πιάνο κατά την μεταγραφή): ειδάλλως, αν πρόκειται μόνο για απομίμηση ύφους κοντσέρτου σε μια πρωτότυπη πιανιστική σύνθεση,²²⁴ τότε θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι αυτή έχει γίνει κατά τρόπον απρόσμενα πειστικό και από δομικής απόψεως, γεγονός που έρχεται σε καταφανή αντίθεση με την συνήθη πρακτική του Haydn, κατά την οποία η ενσωμάτωση δομικών χαρακτηριστικών του κοντσέρτου σε άλλα μουσικά είδη δεν οδηγεί στην πλήρη πραγμάτωση μιας κλασικής μορφής σονάτας κοντσέρτου.

Ο τριμερής τύπος σονάτας, παρ’ όλα αυτά, εφαρμόστηκε την περίοδο αυτή κυρίως σε αργά μέρη συμφωνιών και κουαρτέτων. Στο *Andante* σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας*

πλήρη αναντιστοιχία προς την εσωτερική κατανομή των πρώτων 40 μέτρων της *εκθέσεως* (στην πραγματικότητα, η διαφοροποίηση αυτή είναι μεν υπαρκτή, αλλά πρέπει να περιορισθεί μεταξύ των πλαγίων και των καταληκτικών θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*).

²²³ Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 311) διακρίνει επτά διαφορετικά θέματα είτε ανεξάρτητα μοτίβα μόνο στην *έκθεση*.

²²⁴ Όπως δέχεται ως εναλλακτική δυνατότητα ο Leisinger, ό.π., σ. 225. Πρβλ. επίσης Wackernagel, ό.π., σ. 91.

σε *Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 35 του 1767, ο Haydn ξεκινά με ένα πεντάμετρο κύριο θέμα που επαναλαμβάνεται σε διαφορετικά αντιστικτικά συμφραζόμενα στα μ. 6-10 και καταλήγει σε μια (ασθενή) τέλεια πτώση. Ένα δεύτερο τμήμα της *εκθέσεως* αφιερώνεται στην μετάβαση: στα μ. 11-18, βάσει του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος και πάλι, διαμορφώνεται μια οκτάμετρη πρόταση με τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, ενώ ως “απάντηση” σε αυτήν έρχεται μια δεύτερη οκτάμετρη πρόταση στα μ. 19-26 με κατάληξη στην *Σι-ύφεση-μείζονα*. Έτσι, η πλάγια θεματική ομάδα προεκτείνει από εκεί και ύστερα το νέο αυτό τονικό κέντρο με καινούργιο μοτιβικό υλικό, στα μ. 27-34, 35-41 και 42-46. Στην ενότητα της *επεξεργασίας*, το κύριο θέμα εισάγεται αρχικά στην *Σι-ύφεση-μείζονα* στα μ. 47-51 (παραδόξως όμως σε μια μορφή “τονικής απάντησης”) και, δημιουργώντας στην συνέχεια έναν μικρό κανόνα μεταξύ των δύο ομάδων βιολιών στα μ. 52-53 και (αλυσιδωτά) στα μ. 54-55 και 56-57, συνδέεται ανεπαίσθητα με μια παραφθορά των μ. 11-14 στα μ. 57-60 που καταλήγουν σε μισή πτώση επί της φα-ελάσσονος: η τονικότητα αυτή επικυρώνεται μάλιστα με μια παρηλαγμένη μεταφορά της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 61-64 (πρβλ. μ. 35-38). Στο σημείο αυτό δημιουργείται μια τομή στην κεντρική ενότητα της μακροδομής, πριν την επανεμφάνιση του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 65-66, το οποίο όμως τώρα λειτουργεί ως μετάβαση προς την σχετική ντο-ελάσσονα (μισή πτώση στα μ. 67-68), για να ακολουθήσει σε αυτήν μια τονικώς σταθερή “σύνθεση” των δύο πλαγίων θεματικών ιδεών σε ένα ενιαίο οκτάμετρο (πρβλ. τα μ. 69-72 με τα 27-30 και τα μ. 73-76 με τα 35-36 εις διπλούν). Έτσι, αυτή η επικεντρωμένη σε δύο ενδιαμέσους τονικούς σταθμούς *επεξεργασία* καταλήγει σε ένα μεταβατικό πέρασμα προς την αρχική τονικότητα στα μ. 77-82, προκειμένου να επανεισαχθεί φυσιολογικά στην *Μι-ύφεση-μείζονα* το αρχικό θέμα στα μ. 83 κ.εξ. Στα δύο πρώτα τμήματα της *επανεκθέσεως* ωστόσο σημειώνονται σημαντικές τροποποιήσεις: το κύριο θέμα (στο τσέλλο, αυτήν την φορά: πρβλ. μ. 83-85 με 1-3) αίρει την αρμονική του κλειστότητα και με μια αλυσιδωτή προέκταση στα μ. 86-89 καταλήγει στην δεσπόζουσα: από την πρώτη ιδέα της μετάβασης επανέρχεται εδώ μόνο το πρώτο τετράμετρο (πρβλ. μ. 90-93 με 11-14), ενώ το δεύτερο απαλείφεται εντελώς, προκειμένου εδώ να μην αποσταθεροποιηθεί η αρχική τονικότητα όπως στην *έκθεση*: η δεύτερη ιδέα, τουναντίον, διευρύνει το πρώτο τετράμετρό της σε οκτάμετρο (στα μ. 94-101) και το μεταβάλλει τονικά για να δώσει στο δεύτερο την δυνατότητα να ολοκληρωθεί με μία τέλεια πτώση στην *Μι-ύφεση-μείζονα* (πρβλ. μ. 102-105 με 23-26). Ακολουθεί στα μ. 106-125 η τονική επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος δίχως αλλαγές. Εντούτοις, το κομμάτι ολοκληρώνεται με μια καταληκτική παράθεση του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος στο πλαίσιο μιας βραχύτατης *coda* (στα μ. 126-128): στην σημασία της μικρής αυτής προσθήκης αναφέρεται ειδικότερα ο Webster, ο οποίος επισημαίνει ότι μόνο σε αυτό εδώ το σημείο η αρχική μοτιβική ιδέα εντάσσεται σε ένα σαφές και σταθερό τονικό πλαίσιο και καταλήγει σε μια ισχυρή τέλεια πτώση:²²⁵ ιδού λοιπόν άλλη μια περίπτωση αποκατάστασης ενός δεδομένου “προβλήματος” εντός της *coda* – παρά και την εξαιρετικά μικρή έκταση που αυτή διαθέτει εν προκειμένω.

Μεταξύ των αργών συμφωνικών μερών που γράφηκαν έως το 1768, το *Adagio* σε *Φα-μείζονα* της *συμφωνίας σε ρε-ελάσσονα* Hob. I: 26 είναι αναμφίβολα το πλέον ιδιότυπο. Ως μοναδικό ουσιαστικά θέμα χρησιμοποιείται εδώ ένα χορικό μέλος της καθολικής εκκλησίας για τους *Θρήνους του προφήτη Ιερεμία*, οι εμφανίσεις του οποίου σε διάφορα τονικά κέντρα οργανώνονται κατά το πρότυπο της τριμερούς μορφής σονάτας.²²⁶ Στην *έκθεση* το θέμα αυτό παρουσιάζεται δύο φορές από το πρώτο όμποε και τα δεύτερα βιολιά, πρώτα στην *Φα-μείζονα* (μ. 1-16) και έπειτα στην *Ντο-μείζονα* (μ. 24-36), συνοδευόμενο από ισάριθμα διαφορετικά αντιθέματα στα πρώτα βιολιά: θα μπορούσε μάλιστα να μιλήσει κανείς για

²²⁵ Βλ. την συνολική τοποθέτηση του Webster, στο *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 131 και 133.

²²⁶ Εύλογα λοιπόν σε αυτήν την περίπτωση ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 289 και 291· *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 293) κάνει λόγο για έναν συνδυασμό χορικού πρελουδίου και μορφής σονάτας.

“κύριο και πλάγιο αντίθεμα” αντί για κύριο και πλάγιο θέμα, αφού μόνο το “αντιθεματικό” υλικό είναι αυτό που διαμορφώνει εν τέλει μια θεματική αντίθεση μεταξύ των δύο τονικών περιοχών: το “κύριο αντίθεμα” (μ. 1-16) είναι σαφώς μελωδικού χαρακτήρος, ενώ το “πλάγιο αντίθεμα”, το οποίο διαμορφώνει και την μετάβαση των μ. 17-23, χαρακτηρίζεται από την ρυθμική του ενεργητικότητα.²²⁷ Η διαφορά στην έκταση των δύο εμφανίσεων του χορικού οφείλεται στην επαναφορά της τρίμετρης κεφαλής του ως “επιλόγου” στα μ. 14-16, κάτι που δεν επαναλαμβάνεται στην περιοχή της δεσπόζουσας (πρβλ. μ. 24-36 με 1-13). Η αρχική αυτή κατανομή των ρόλων των οργάνων (χορικό-θέμα σε πρώτο όμποε και δεύτερα βιολιά, αντιθέματα στα πρώτα βιολιά, γραμμή του μπάσσου σε βιόλες, τσέλλα και κοντραμπάσσο) διατηρείται και στην *επεξεργασία*, όπου όμως εισάγεται μόνον η τρίμετρη κεφαλή του χορικού. Μετά την εναρκτήρια λοιπόν παράθεση του αρχικού τριμέτρου της *εκθέσεως* στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 37-39, τα πρώτα βιολιά αξιοποιούν από εκεί και ύστερα το “πλάγιο αντίθεμα” σε μια συνεχή μετατροπική πορεία μέχρι την στάση-τομή στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μ. 56-57, ενόσω η κεφαλή του χορικού κάνει σποραδικά την εμφάνισή της, αφ’ ενός μεν στο περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος και της σχετικής της σολ-ελάσσονος στα μ. 46-48 και αφ’ ετέρου στην Φα-μείζονα (εν είδει “ψευδούς επανεκθέσεως”) στα μ. 50-52.²²⁸ Η πραγματική επανέκθεση του χορικού-θέματος στην Φα-μείζονα πραγματοποιείται τελικά στα μ. 58-80, όπου ωστόσο κανένα εκ των δύο “αντιθεμάτων” της *εκθέσεως* δεν αναπαράγεται και αντ’ αυτών διαμορφώνονται νέα ενορχηστρωτικά καθώς και υφολογικά δεδομένα. Η μελωδία του χορικού *ανατίθεται* τώρα στα δύο όμποε και στο πρώτο κόρνο, *εναρμονίζεται* από το δεύτερο κόρνο και τις (ισοκρατούσες) βιόλες, *συνοδεύεται* από τους αρπισμούς των δεύτερων βιολιών και την λιτή γραμμή του μπάσσου στα βαθύφωνα *έγχορδα* και *περιβάλλεται* από τις φιγούρες των πρώτων βιολιών, οι οποίες συνιστούν και το μοναδικό στοιχείο που παραπέμπει μοτιβικά στο “πλάγιο αντίθεμα” της *εκθέσεως*, χωρίς όμως να το ανακαλεί πλέον ως τέτοιο. Κατά συνέπεια, η τρίφωνη αντιστικτική γραφή της *εκθέσεως* αντικαθίσταται στην *επανεκθεση* από μια ομοφωνική αντιμετώπιση του χορικού-θέματος για έξι διαφορετικές φωνές.²²⁹ Παράλληλα, η έκταση του χορικού διπλασιάζεται σχεδόν, με ρυθμικές μεγεθύνσεις (πρβλ. μ. 64-67 με 7-8, μ. 71-76 με 9-10 και μ. 79-80 με 13) και επαναλήψεις τμημάτων (πρβλ. μ. 68-70 με 61-63), καθιστώντας την τρίτη μακροδομική ενότητα ικανή να αντιπροσωπεύσει αμφοτέρως τις τονικές περιοχές της *εκθέσεως*: δύσκολα, κατά την γνώμη μου, μπορεί να βρεθεί στην μουσική φιλολογία άλλο, ακόμη πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα *μονοθεματικής* – στην κυριολεξία – *σονάτας*! Οι επιμηκύνσεις του “δεσπόζοντος” φθόγγου λα του τροπικού χορικού μέλους στα μ. 66-67 και 71-74 έχουν, τέλος, μια περαιτέρω αξιοπρόσεκτη συνέπεια για την *επανεκθεση*, όσον αφορά στην αρμονική της φυσιογνωμία: στα συγκεκριμένα σημεία τονικοποιείται η σχετική ρε-ελάσσονα, δημιουργώντας έτσι σύντομες παρεκκλίσεις από την κύρια τονικότητα εντός της τρίτης μακροδομικής ενότητας²³⁰ – πράγμα ασυνήθιστο στο έργο του Haydn, σύμφωνα τουλάχιστον με όσα έχουμε διαπιστώσει μέχρι στιγμής.

Η *συμφωνία σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 38 της ίδιας περιόδου περιλαμβάνει ένα ενδιαφέρον Andante molto σε Φα-μείζονα, το οποίο καθ’ όλην την διάρκειά του εκμεταλλεύεται την εντύπωση της “ηχούς” που προξενεί η εναλλαγή ανάμεσα στα πρώτα και στα δεύτερα βιολιά (που παίζουν μάλιστα με πνιγέα).²³¹ Έτσι, το κύριο θέμα, αν και οκτάμετρης περιοδικής δόμησης κατ’ αρχήν (μ. 1-4 και 6-9), εκτείνεται μέχρι το μ. 10,

²²⁷ Πρβλ. επίσης Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 291· Haydn: *At Eszterháza...*, ό.π., σ. 293.

²²⁸ Πρβλ. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 291.

²²⁹ Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 291), αντιθέτως, επισημαίνει μόνο τις ενορχηστρωτικές διαφορές.

²³⁰ Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 291), αναφέρεται επίσης σε μια “λαμπρή μετατροπία στην μείζονα τρίτη βαθμίδα με φρύγια πτώση”, έχοντας προφανώς κατά νου τα μ. 66-67.

²³¹ Βλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 289· Andreas Ballstaedt, “»Humor« und »Witz« in Joseph Haydns Musik”, *Archiv für Musikwissenschaft* 55/3, 1998, σ. 207.

εξαιτίας των απόηχων των καταλήξεων των δύο φράσεών του, στα μ. 5 και 10. Ακολουθεί μια μετάβαση προς την Ντο-μείζονα στα μ. 11-16, όπου οι αντίλαλοι των δεύτερων βιολιών μετατρέπονται στην πορεία σε μιμήσεις της μελωδικής γραμμής των πρώτων, στην συνέχεια εκτίθεται στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα το πλάγιο θέμα στα μ. 17-24 (με μιμήσεις αρχικά και την τεχνική του “αντίλαλου” να επανακάμπει προς το τέλος του), και τελικά η *έκθεση* ολοκληρώνεται με δύο καταληκτικές ιδέες (στα μ. 25-28 και 29-33) και την μέχρι εσχάτων “φιλονικία” των δύο ομάδων βιολιών για το ποιά θα έχει τον τελευταίο λόγο!²³² Η *επεξεργασία* ανοίγει με μια πλήρη παράθεση του κυρίου θέματος στην Ντο-μείζονα στα μ. 34-43 και συνεχίζεται με την κατασκευή μιας τρίτης ανάλογης φράσεως στα μ. 44-49 που μετατρέπει προς την σχετική ρε-ελάσσονα. Το νέο αυτό τονικό κέντρο εδραιώνεται στα μ. 50-61 με ένα μάλλον αναπάντεχο γεγονός: το βασικό μοτίβο, για πρώτη και μοναδική φορά σε ολόκληρο το κομμάτι, μεταφέρεται στα βαθύφωνα έγχορδα, όπου και αλυσιδοποιείται, ενώ οι δύο ομάδες βιολιών περιορίζονται εδώ σε μιμήσεις συνοδευτικών φιγούρων επαναλαμβανόμενων ογδών. Θαυμάσιος όμως είναι και ο τρόπος διασύνδεσης του τέλους της *επεξεργασίας* με την έναρξη της *επανεκθέσεως*: στα μ. 62-64 οι δύο ομάδες βιολιών εξακολουθούν όπως προηγουμένως να περιορίζονται σε επαναλήψεις φθόγγων, αλλά μετρικώς μετατοπισμένων και εν είδει ηχούς παρά μιμήσεως, ενόσω στο μπάσσο επανεισάγεται η βηματική κίνηση ογδών των μ. 1-2 στα μ. 63-64· προκύπτει έτσι ένα τρίμετρο μοντέλλο που αλυσιδοποιείται στα μ. 65-67, 68-70 και 71-73, και το οποίο, ακολουθώντας έναν κύκλο πεμπτών από την ρε-ελάσσονα μέχρι την Φα-μείζονα, οδηγεί ανεπαίσθητα στην επανέκθεση του κυρίου θέματος από το μ. 72 και εξής. Στο πρώτο μάλιστα ήμισυ της *επανεκθέσεως*, ο Haydn διευρύνει την πρώτη φράση του κυρίου θέματος σε επτά μέτρα (μ. 72-78), διασπώντας την κύρια μελωδική της γραμμή στα συστατικά της μοτίβα που αντηχούν στα δεύτερα βιολιά (ως προέκταση της διαδικασίας που ξεκίνησε από το τελευταίο τμήμα της *επεξεργασίας*), και συγχωνεύει κατόπιν σε ένα ακόμη επτάμετρο την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 79-82 με 6-9) με το τέλος της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 83-85 με 14-16), αποκόπτοντας τα μ. 10 και 11-13 της *εκθέσεως*· προς εξισορρόπηση πάντως, στο δεύτερο ήμισυ της *επανεκθέσεως* (μ. 86-102) μεταφέρονται πιστά στην αρχική τονικότητα τα αντίστοιχα περιεχόμενα της *εκθέσεως*.

Με το Un Poco Andante σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 41 ο Haydn επανέρχεται στην προσφιλή του κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760 τακτική ενσωμάτωσης υφολογικών στοιχείων κοντσέρτου σε αργά συμφωνικά μέρη, χωρίς ωστόσο ανάλογες δομικές συνέπειες. Στην συγκεκριμένη λοιπόν περίπτωση, όταν το σολιστικό φλάουτο κάνει την πρώτη του εμφάνιση στην άρση του μ. 8, βρίσκεται ήδη στην δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*. Το οκτάμετρο που προηγείται, επομένως, δεν μπορεί να λειτουργήσει ως *ritornello*· αντιθέτως, συνιστά ένα περιοδικά δομημένο κύριο θέμα για τα έγχορδα της ορχήστρας, με καταλήξεις στην τονική (μ. 4) και στην δεσπόζουσα (μ. 8) της Φα-μείζονος. Ομοίως, τα μ. 9-23 εκλαμβάνονται ως το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* στην Ντο-μείζονα, στο οποίο βεβαίως το σώμα των πνευστών εν γένει (δύο όμποε, δύο κόρνα και το σόλο φλάουτο φυσικά) αναλαμβάνει κυρίαρχο ρόλο, ενώ στα μ. 24-31 και 32-34 μπορεί κανείς να εντοπίσει δύο καταληκτικές ιδέες που επαναλαμβάνουν την ηχοχρωματική αντίθεση των δύο βασικών θεμάτων σε στενότερο χώρο. Η *επεξεργασία*, τουναντίον, αφιερώνεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στο σώμα των εγχόρδων (και στο θεματικό τους υλικό), ενώ παράλληλα η αρμονική της πορεία συνιστά εν πολλοίς μια τεράστια προέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Από μοτιβικής επόψεως, σχεδόν καθ’ όλην την διάρκειά της (μ. 35-51) η *επεξεργασία* βασίζεται στην συνοδευτική φιγούρα των δεύτερων βιολιών που προέρχεται από την παραλλαγή της πρώτης καταληκτικής ιδέας στα μ. 28-31· το στοιχείο αυτό συνδυάζεται με την αλυσιδοποίηση του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος στα μ. 35-40 και κατόπιν με την περαιτέρω ρευστοποίησή του που μάλιστα

²³² Μια λεπτομερέστερη προσέγγιση των περιεχομένων της *εκθέσεως* προσφέρει ο Ballstaedt, ό.π., σ. 208-209.

συνεπιφέρει μια σταδιακή ρυθμική επιβράδυνση (στα μ. 41-43 και 44-51), έως ότου στον τελικό ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Φα-μείζονος (στα μ. 52-55) η επανεμφάνιση των πνευστών προσδώσει εκ νέου ρυθμική ενεργητικότητα για την συνέχεια. Η επανέκθεση του κυρίου θέματος είναι ακριβής προς την έκθεσή του μόνο ως προς την πρώτη τετράμετρη φράση του στα μ. 56-59, ενώ η δεύτερη στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα στα μ. 60-61 (πρβλ. μ. 5-6) και επαναπροσεγγίζει την δεσπόζουσα στα μ. 62-64, ανακαλώντας για άλλη μια φορά την καταληκτική φιγούρα των μ. 28-31. Από αυτήν την αντικατάσταση του τελευταίου διμέτρου του κυρίου θέματος της *εκθέσεως* το αντίστοιχο τμήμα της *επανεκθέσεως* μεγεθύνεται κατά ένα μέτρο· ωστόσο, η τρίτη μακροδομική ενότητα καθίσταται τελικά ισομεγέθης με την πρώτη, εξαιτίας ορισμένων τροποποιήσεων και κατά την τονική επαναφορά του πλαγίου θέματος που έχουν ως αποτέλεσμα την σύμπτυξή του κατά ένα μέτρο (πρβλ. τα μ. 65-68 με τα 9-12 και τα μ. 73-78 με τα 18-23, αλλά η μικρή απόκλιση προς τον ελάσσονα τρόπο των μ. 13-17 εδώ συνοψίζεται τρόπον τινά στα μ. 69-72) – καμμία μεταβολή, αντιθέτως, δεν παρατηρείται στην επανέκθεση των δύο καταληκτικών ιδεών στα μ. 79-86 και 87-89.

Στα 1768 χρονολογείται με ακρίβεια η *συμφωνία σε φα-ελάσσονα* Hob. I: 49, το εναρκτήριο Adagio της οποίας διαθέτει πληθώρα δομικών ιδιαιτεροτήτων. Η *έκθεση* διαιρείται σε τρία τμήματα: μια κύρια θεματική ομάδα, μια μετάβαση και μια πλάγια θεματική ομάδα με σύντομη κατακλείδα. Η πρώτη κύρια θεματική ιδέα στα μ. 1-6 δίνει την εντύπωση μιας εισαγωγής, καθώς ολοκληρώνεται στην δεσπόζουσα με σταδιακή κατάπαυση της ρυθμικής κίνησης και καταληκτική κορώνα.²³³ Εντούτοις, η ακόλουθη δεύτερη ιδέα συνιστά περισσότερο ένα παράλλαγμα της πρώτης (στα μ. 7-10) με πτωτική εξέλιξη προς την τονική (στα μ. 11-14).²³⁴ Νέα ρυθμική πνοή εισάγεται στην μετάβαση, που από την φα-ελάσσονα (στα μ. 15-18) στρέφεται σύντομα προς την δεσπόζουσα της σχετικής Λα-ύφεση-μείζονος (στα μ. 19-24).²³⁵ Η έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος στην νέα αυτή τονικότητα λαμπρύνεται ηχοχρωματικά από την πρώτη εμφάνιση των όμποε (τα κόρνα, αντιθέτως, είχαν εισαχθεί ήδη από την πρώτη κύρια ιδέα της *εκθέσεως*) κατά το πρώτο τετράμετρο της πρώτης πλάγιας ιδέας των μ. 25-33· τόσο αυτή όσο και η δεύτερη πλάγια ιδέα, στα μ. 34-38, καταλήγουν όμως σε μισή πτώση, με αποτέλεσμα η επικύρωση της σχετικής μείζονος να πραγματοποιηθεί οριστικά μόνο στην κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 39-43. Η *επεξεργασία* ξεκινά με μια παράθεση στην δευτερεύουσα τονικότητα όχι της πρώτης, αλλά της δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας στα μ. 44-51 (= μ. 7-14) και συνεχίζεται με *ανάπτυξη* του υλικού της μεταβάσεως στα μ. 52-59 που καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.²³⁶ Στο σημείο αυτό βάσιμα μπορεί κανείς να αναμένει πλέον την έναρξη της *επανεκθέσεως*. Αυτή όμως αναβάλλεται για το μ. 62, εξαιτίας μιας “αινιγματικής” εμβόλιμης φράσεως στην ντο-ελάσσονα στα μ. 60-61, που ανάγεται στην αρχική ιδέα και σταματά στην διπλή δεσπόζουσα, πράγμα βεβαίως που καθιστά τελείως απρόσμενη την ακόλουθη επαναφορά της πρώτης κύριας ιδέας.²³⁷ Και η συνέχεια όμως είναι γεμάτη εκπλήξεις: από την κύρια ομάδα της *εκθέσεως* επανεκτίθεται μόνο η πρώτη ιδέα – και μάλιστα συντετμημένη – στα μ. 62-66 (πρβλ. μ. 62-65a με 1-4a), η οποία συνδέεται με τα καταληκτικά μέτρα της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 67-69 με 22-24),²³⁸ για να ακολουθήσει η

²³³ Πρβλ. χαρακτηριστικά Haimo, *Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 73.

²³⁴ Βλ. επίσης Haimo, *Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 74 και 75.

²³⁵ Για την ενότητα του μοτιβικού υλικού στο πλαίσιο της μεταβάσεως, βλ. Haimo, *Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 75.

²³⁶ Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 262· Haimo, *Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 79 και 72.

²³⁷ Σε αυτήν την πολύ ασθενή προετοιμασία (:) της *επανεκθέσεως*, με την άμεση διαδοχή διπλής δεσπόζουσας – τονικής και διάστημα τριτόνου στο μιάσσο, αναφέρονται με θαυμασμό τόσο ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 264) όσο και ο Haimo (*Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 72-73, 78 και 79).

²³⁸ Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 264) επισημαίνει μια τονική αστάθεια στα μ. 62-70, την οποία ο Haimo (*Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 71 και 78 και 79-80) αναπτύσσει περαιτέρω σε

επαναφορά στην φα-ελάσσονα των πλαγίων θεματικών ιδεών, στα μ. 70-78 (πρβλ. μ. 25-33) και 79-82 (με σύμπτυξη του διμέτρου 36-37 στο μ. 81), η προσθήκη μιας νέας θεματικής ιδέας στα μ. 83-91 (που ανάγεται μοτιβικά στην μετάβαση καθώς και στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα) και τελικά η επανέκθεση της κατακλείδας στα μ. 92-96.²³⁹

Ως αποτέλεσμα όσων προαναφέρθηκαν, η συνολική μακροδομή προσλαμβάνει έναν αμφίσημο χαρακτήρα, ανάμεσα στην τριμέρεια και την διμέρεια: η *επεξεργασία* είναι πολύ σύντομη σε σχέση με τις δύο περιβάλλουσες ενότητες και επιπλέον συνίσταται ως επί το πλείστον στο θεματικό υλικό της κύριας ομάδος και της μεταβάσεως που περικόπτεται από την – απροσδόκητα εμφανιζόμενη στα μ. 62 κ.εξ. – *επανέκθεση*: εάν λοιπόν η αρχική ιδέα δεν επανερχόταν τόσο παράδοξα στο σημείο αυτό στην κύρια τονικότητα και παρέμενε ένα εισαγωγικό στοιχείο, τότε η διμερής μακροδομική έποψη θα δικαιωνόταν πλήρως.²⁴⁰ Η πραγματικότητα όμως είναι διαφορετική και σίγουρα χρήζει ερμηνείας. Ας συνοψίσουμε λοιπόν τα θεωρητικά προβλήματα που εγείρονται στην τριμερή αυτή μορφή σονάτας, προσφέροντας συγχρόνως την βέλτιστη δυνατή ερμηνεία τους: α) Η μικρή έκταση της *επεξεργασίας* είναι σίγουρα αξιοπρόσεκτη: συνιστά εντούτοις μια σπάνια αλλά όχι μεμονωμένη περίπτωση στο έργο του Haydn, όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει. β) Τα εμβόλιμα μ. 60-61 τονικοποιούν την ελάσσονα δεσπίζουσα αχρηστεύοντας την σταδιακή προετοιμασία της αρχικής τονικότητας που είχε λάβει χώραν στα μ. 52-59· το δίμετρο αυτό πρέπει κατά την γνώμη μου να εκληφθεί ως ένας ευφύς τέχνασμα του Haydn, οι συνέπειες του οποίου μας είναι ήδη γνωστές: μακροδομική αμφισημία, παρεκτροπή από την τονική ομαλότητα στην σύνδεση της *επεξεργασίας* με την *επανέκθεση* και φυσικά ασταθής επαναφορά της αρχικής τονικότητας που χρήζει περαιτέρω επιβεβαίωσης. γ) Η απάλειψη ολόκληρης της δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας (το μεταβατικό υλικό, αντιθέτως, κάλλιστα μπορεί να μην επανεκτεθεί ποτέ, όπως ήδη γνωρίζουμε) ερμηνεύεται διττώς: αφ' ενός μεν από το γεγονός ότι τα μ. 7-14 συνιστούν ένα ανάπτυγμα του μοτιβικού υλικού της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας (μ. 1-6)²⁴¹ και αφ' ετέρου από το ότι η πλήρης παράθεσή τους στην έναρξη της *επεξεργασίας* στην δευτερεύουσα τονικότητα (στα μ. 44-51) αναπληρώνει ικανοποιητικά την απουσία τους από την *επανέκθεση*. Τέλος, δ) η προσθήκη των μ. 83-91 στην *επανέκθεση* επιτυγχάνει κατά πρώτον να εδραιώσει την αρχική τονικότητα (η οποία, τόσο εξαιτίας της

“δομική αστάθεια”, υποδεικνύοντας την εξαιρετικά περιορισμένη αντιστοιχία του πρώτου τμήματος της *επανεκθέσεως* προς το αντίστοιχο της *εκθέσεως* και παραλληλίζοντας σε δυναμικό και αρμονικό επίπεδο το καινοφανές υλικό των μ. 65-66 με τα μ. 57-59 της *επεξεργασίας*, στον βαθμό που εδώ ουσιαστικά επανέρχεται η λειτουργία της δεσπίζουσας της φα-ελάσσονος, η οποία ωστόσο απουσίαζε την κρίσιμη στιγμή της προετοιμασίας της *επανεκθέσεως* στα μ. 60-61.

²³⁹ Για τις δομικές αντιστοιχίες μεταξύ των δύο εξωτερικών ενοτήτων, βλ. και Haimo, *Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 71-72. Τόσο ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 264) όσο και ο Haimo (*Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 81-83 και 77) τονίζουν με έμφαση την απουσία ισχυρών τέλειων πτώσεων κατά την *επανέκθεση* της πλάγιας θεματικής ομάδος, στην οποία και αποδίδουν (ιδίως ο δεύτερος) εν μέρει την λειτουργική αναγκαιότητα της επιπρόσθετης θεματικής ιδέας των μ. 83-91. Ως προς την αναγωγή, τέλος, των μ. 83-91 στην μετάβαση και στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, ο Haimo (ό.π., σ. 76) υποδεικνύει ειδικότερα ότι εδώ αναπλάθεται ελεύθερα και σε διαφορετικά αρμονικά συμφραζόμενα το υλικό των μ. 67-73, εν είδει δηλαδή μιας σημαντικά τροποποιημένης τμηματικής επαναφοράς στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*.

²⁴⁰ Πρβλ. την αντίστοιχη σκέψη του Haimo, *Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 79. Το μικρό μέγεθος της *επεξεργασίας* υποχρεώνει πράγματι τον Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 299) να αντιμετωπίσει την μορφή αυτή ως διμερή. Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 262), αντιθέτως, προβληματίζεται με την μικρή έκταση της *επεξεργασίας*, αλλά δεν εξετάζει καθόλου το ενδεχόμενο της διμερούς μακροδομικής οργάνωσης για το κομμάτι αυτό. Η στάση αυτή πάντως μου φαίνεται πολύ πιο υπεύθυνη από εκείνη της Elaine Rochelle Sisman, η οποία στο άρθρο της “Haydn's Theater Symphonies”, *Journal of the American Musicological Society* 43/2, 1990, σ. 334, αναφέρεται απλώς σε μια ανεπτυγμένη μορφή σονάτας, δίχως να εξετάσει καθόλου την δυσανάλογα περιορισμένη έκταση της μεσαιάς ενότητας προς τις άλλες δύο.

²⁴¹ Πρβλ. Haimo, *Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 75-76, ο οποίος πάντως επεκτείνει την ερμηνεία αυτή και σε ό,τι αφορά στο υλικό των μ. 15 κ.εξ. της μετάβασης, θεωρώντας ότι αυτό αναπληρώνεται επαρκώς (σε μελωδικό τουλάχιστον επίπεδο) από την επαναφορά των μ. 22-24 στα μ. 67-69.

απρόσμενης επαναφοράς της στο μ. 62 όσο και λόγω της πτωτικής δομής της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*, δεν έχει επικυρωθεί με ιδιαίτερη έμφαση μέχρι το σημείο αυτό) και κατά δεύτερον να εξισορροπήσει τις ιδιαίτερα εκτεταμένες περικοπές θεματικού υλικού της *εκθέσεως*.²⁴²

Το Adagio σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 48, γραμμένης έως το 1769, ξεκινά με ηχοχρωματικές αντιθέσεις ανάμεσα στα έγχορδα (μ. 1 και 3) και στα δύο όμποε (μ. 2 και 4), στο πλαίσιο του οκτάμετρου κυρίου θέματος σε δομή κλειστής αρμονικά προτάσεως, η κατάληξη του οποίου προεκτείνεται στα μ. 9-11, όπου τα κόρνα κάνουν μια ιδιαίτερα εντυπωσιακή είσοδο με μια σύντομη καταληκτικού χαρακτήρος ιδέα. Η στροφή προς την τονικότητα της δεσπόζουσας πραγματοποιείται κατόπιν στην μετάβαση των μ. 12-15, τα συνοδευτικά στοιχεία της οποίας διατηρούνται περαιτέρω και στην έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Ντο-μείζονα (στα μ. 16-20)· ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν εδώ οι απατηλές πτώσεις στα μ. 22 και 31-32 καθώς και η “αιώρηση” στην υποδεσπόζουσα της νέας τονικότητας στα μ. 28-30, γεγονότα τα οποία αναβάλλουν κατ’ εξακολούθησιν την επικύρωση της Ντο-μείζονος μέχρι τις καταληκτικές ιδέες των μ. 34-36 και 37-38. Στην σχετικώς σύντομη *επεξεργασία* (μ. 39-51) αναπτύσσεται μόνο η μοτιβική ιδέα της μετάβασης, η οποία διερχόμενη από την Σι-ύφεση-μείζονα και την Μι-ύφεση-μείζονα καταλήγει μάλλον απότομα στην δεσπόζουσα της σχετικής ρε-ελάσσονος στα μ. 49-50a. Ο (θεμέλιος της συγχορδίας αυτής) φθόγγος λα εξακολουθεί όμως να αντηχεί στα ζεύγη όμποε και κόρνων στα μ. 50b-51 και καθίσταται εν τέλει ο συνδετικός κρίκος για την άμεση επαναφορά της Φα-μείζονος στα μ. 52-54, από κοινού με την καταληκτική στο κύριο θέμα ιδέα των μ. 9-11. Μια σύντομη προέκταση της ιδέας αυτής στα μ. 55-57 ολοκληρώνεται σε μισή πτώση-τομή και έπεται η επανέκθεση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 58-61 με 1-4), το δεύτερο τετράμετρο του οποίου αντικαθίσταται εδώ από το παρεμφερές πεντάμετρο 62-66, που καταλήγει όμως εκ νέου στην δεσπόζουσα, προκειμένου να ακολουθήσει άμεσα η επαναφορά στην Φα-μείζονα ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 67-89. Διαπιστώνεται επομένως ότι η *επανεκθεση* δεν ξεκινά στο μ. 58, με το κύριο θέμα και την κατάλληλη αρμονική προετοιμασία μέσω της δεσπόζουσάς της, αλλά ήδη από το μ. 52, όπου δηλαδή καμμία από τις δύο προαναφερόμενες συνθήκες δεν πληρούνται, αφού τόσο η καταληκτική ιδέα των μ. 9-11 όσο και η ίδια η Φα-μείζονα επανεισάγονται στο σημείο αυτό τελείως απροσδόκητα.²⁴³ Η συγκεκριμένη πάντως αναδιάρθρωση στο εσωτερικό του κυρίου θέματος συνεπιφέρει μια ενδιαφέρουσα δομική αμφισημία, στον βαθμό που η μετάθεση στην έναρξη της *επανεκθέσεως* μιας σαφέστατα καταληκτικής χειρονομίας (σε συνδυασμό και με την ισχυρή τομή στο μ. 57) δεν εξαλείφει πλήρως την αίσθηση της “διπλής επαναφοράς” στο μ. 58.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε επίσης να εξετάσουμε τα αργά μέρη των συμφωνιών Hob. I: 52 και 65, οι οποίες γράφηκαν κάπου μεταξύ των ετών 1768 και 1773. Το Andante σε Ντο-μείζονα της *συμφωνίας σε ντο-ελάσσονα* Hob. I: 52 πραγματώνει τον τριμερή τύπο σονάτας σε πολύ μεγάλο εύρος, εκκινώντας από ένα κύριο θέμα με δομή ασύμμετρης περιόδου (μ. 1-6 και 7-16) και μικρή κατάληξη με αναδρομή στην επικεφαλής ιδέα (στα μ. 17-20· πρβλ. μ. 17-18 με 1-2 και 7-8). Η πλάγια θεματική ομάδα στην Σολ-μείζονα εισάγεται απ’ ευθείας στο μ. 21, προξενώντας μάλιστα έντονη δυναμική και ηχοχρωματική αντίθεση προς ό,τι προηγήθηκε· παρουσιάζει δε ενδιαφέρον το γεγονός ότι όλες οι θεματικές ιδέες της (μ. 21-31, 32-41, 42-79) ανάγονται μοτιβικά σε φιγούρες του κυρίου θέματος, διατηρώντας ωστόσο η κάθε μία τον αυτόνομο χαρακτήρα της. Η ενότητα της *επεξεργασίας* ανοίγει ήρεμα, με μια παράθεση της πρώτης εξάμετρης φράσεως του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα

²⁴² Πρβλ. Haimo, *Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 76. Πράγματι, δίχως τα μ. 83-91, η *επανεκθεση* θα ήταν μόλις 26 μέτρων και θα υπολείπονταν δραματικά έναντι της 43 μέτρων *εκθέσεως*: αντιθέτως, με την προσθήκη αυτή, η ισορροπία ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανεκθεση* αποκαθίσταται σε σημαντικό βαθμό (43 έναντι 35 μέτρων).

²⁴³ Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 143.

τονικότητα στα μ. 80-85, αλλά αμέσως μετά ακολουθεί ένα ξέσπασμα ανάλογο (από επόψεως χαρακτήρος αλλά και μοτιβικού υλικού) εκείνου των μ. 21 κ.εξ., το οποίο με ιδιαίτερη σφοδρότητα κατευθύνεται μέσω της ρε-ελάσσονος και της Ντο-μείζονος στην σχετική λα-ελάσσονα (στα μ. 86-97).²⁴⁴ Στην νέα αυτή τονικότητα παρατίθεται κατόπιν ελαφρώς ανασυντεθειμένο ένα μεγάλο και χαρακτηριστικό απόσπασμα της (εκτενέστατης) τρίτης πλάγιας θεματικής ιδέας (πρβλ. μ. 98-104 με μ. 42-48 και μ. 109-111 με 54-56), η καταληκτική χειρονομία της οποίας ρευστοποιείται στα μ. 112-116 οδηγώντας εν συντομία πίσω στην αρχική τονικότητα. Η *επανεκθεση*, τώρα, διαφέρει σε μικρό μόνο βαθμό από την *έκθεση*, και αυτό επειδή το κύριο θέμα μετά την επαναφορά της πρώτης φράσεώς του στα μ. 117-122 και του μεγαλύτερου τμήματος της δεύτερης με ενορχηστρωτικές κυρίως μεταβολές (πρβλ. μ. 123-130 με 7-14) εξελίσσεται αναπτυξιακά στα μ. 131-138, φθάνοντας σε μια μισή πτώση που επιτρέπει την στενότερη διασύνδεσή του με την ακόλουθη πλήρη επαναφορά στην Ντο-μείζονα της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 139-197 (με επουσιώδεις τροποποιήσεις).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το Andante σε Ρε-μείζονα της *συμφωνίας σε Λα-μείζονα* Hob. I: 65. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται ως τριμερής μικροδομή: η αρχική ιδέα των μ. 1-3 ακολουθείται από μια “φανφάρα” των πνευστών στα μ. 4-5 και επαναλαμβάνεται αμέσως μετά στα μ. 6-8· ως μεσαίο τμήμα εμφανίζεται στα μ. 9-16 μια εμμονή των πρώτων βιολιών στον φθόγγο λα² που εξ αρχής υποδηλώνει την συγχορδία της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος· η επαναφορά, τέλος, του πρώτου τμήματος διευρύνεται σημαντικά, καθώς η αρχική ιδέα (μ. 17-19) και η “φανφάρα” (μ. 32-33) περικλείουν μεμονωμένες εμφανίσεις του επικεφαλής μοτίβου (στα μ. 20 και 25-27) καθώς και μια νέα μελωδική φράση σε ταυτοφωνία (στα μ. 21-24 και 28-31). Με μια νέα ρυθμική φιγούρα στα μ. 34-37, η πλάγια θεματική ομάδα εισάγεται απ’ ευθείας στην τονικότητα της Λα-μείζονος, η οποία πάντως παγιώνεται περαιτέρω με την ανάπτυξη κυρίως του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος (στα μ. 38-45, 46-53 και 54-56). Η *επεξεργασία* βασίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στην αναδιάταξη υλικού της *εκθέσεως*, στο οποίο μάλιστα ανατίθενται διαφορετικές λειτουργίες: έτσι, η αρχική ιδέα του κυρίου θέματος παρατίθεται δύο φορές, πρώτα στην τονικότητα της δεσπόζουσας, στα μ. 57-59, και έπειτα στην Ρε-μείζονα, στα μ. 65-67, ακολουθούμενο μάλιστα σε αυτήν την περίπτωση και από την “φανφάρα” στα μ. 68-69· ενδιάμεσα, στα μ. 60-64, παρατίθεται απομονωμένο το επικεφαλής μοτίβο, παραπέμποντας εμμέσως στα μ. 25-27 της *εκθέσεως*· η μελωδική φράση των μ. 21-24 και 28-31 εμφανίζεται στην *επεξεργασία* στα μ. 70-73 με μετατροπική λειτουργία προς την υποδεσπόζουσα, απ’ όπου στην συνέχεια εισάγεται με δομική επικάλυψη ένα αναπτυξιακό τμήμα (μ. 73-81) που καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας αξιοποιώντας μοτιβικό υλικό που ανάγεται στα μ. 40-43 της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*· έτσι, η *επεξεργασία* επικεντρώνεται τελικά σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας στα μ. 82-91, ο οποίος βασίζεται στην έμμονη επανάληψη στα πρώτα βιολιά του φθόγγου λα² των μ. 9-16 που συνδυάζεται με σποραδικές εμφανίσεις του επικεφαλής μοτίβου στα μπάσσα (στα μ. 84, 86, 88, 90), φθάνοντας σε μια ισχυρή καταληκτική χειρονομία σε μισή πτώση-τομή στα μ. 92-96. Η επίκληση του επικεφαλής μοτίβου στο μ. 97 λειτουργεί από εκεί και ύστερα ως προαναγγελία της επαναφοράς του κυρίου θέματος στα μ. 98-119, η δομή του οποίου όμως υφίσταται πολύ σημαντικές μεταβολές στην *επανεκθεση*: διότι ναι μεν η αρχική ιδέα επανεμφανίζεται στα μ. 98-100, η “φανφάρα” των πνευστών όμως διασπάται σε δύο τμήματα (στα μ. 101 και 103) εξαιτίας της παρεμβολής πολύ ενεργητικών ανιουσών κλιμάκων στα έγχορδα (μ. 102 και 104), το δεύτερο τμήμα (μ. 9-16) εξαλείφεται εντελώς, ενώ τα μοτιβικά στοιχεία του τρίτου τμήματος ανασυντίθενται εναλλασσόμενα πυκνότερα μεταξύ τους (στα

²⁴⁴ Σε αυτό το τμήμα της *επεξεργασίας* αναφέρεται και ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 299), ο οποίος όμως το αντιμετωπίζει – κακώς, κατά την γνώμη μου – ως μεμονωμένο γεγονός στο πλαίσιο της μακροδομικής οργάνωσης του εν λόγω κομματιού, παραγνωρίζοντας την λειτουργική αλλά και θεματική του συνάφεια προς την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* που ακολουθεί επίσης το κύριο θέμα.

μ. 105-117· πρβλ. μ. 20-31) προ της τελικής επαναφοράς της “φανφάρας” στα μ. 118-119. Έπειτα, στα μ. 120-145, επανεκτίθεται στην Ρε-μείζονα ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα, με μόνη ουσιαστική διαφορά την ενίσχυση της καταληκτικής επενέργειας του τελικού τριμέτρου της *εκθέσεως* (μ. 54-56), το οποίο στην *επανεκθεση* διπλασιάζεται με διαφορετική ενορχήστρωση στα μ. 140-142 και 143-145. Ολόκληρο λοιπόν το μέρος αυτό συνιστά μια πνευματώδη ενασχόληση του Haydn με τις δυνατότητες που μπορεί να του προσφέρει η ποικιλόμορφη αναδιάταξη ενός περιορισμένου αριθμού μοτίβων: πρόκειται επομένως για ένα εξαιρετικό δείγμα αυτοπεριορισμού σε ελάχιστες αρχικές “επινοήσεις”, από τις οποίες ο συνθέτης επιδεικνύει ευφάνταστα πώς μπορεί να εξαχθεί μια μεγάλη μορφή σονάτας.²⁴⁵

Τέσσερα ακόμη αργά μέρη συμφωνιών που γράφηκαν κατά τα έτη 1771 και 1772 ακολουθούν το τριμερές μακροδομικό πρότυπο. Το *Andantino e cantabile* σε Λα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 42 διαθέτει μια *έκθεση* στην οποία βρίσκει εφαρμογή τόσο η τεχνική της παραλλαγής όσο και της επέκτασης σε μεγάλο εύρος μιας σύντομης θεματικής ιδέας. Η παραλλαγή αφορά πρωτίστως στο οκτάμετρο κύριο θέμα που επανεμφανίζεται στα μ. 9-16 με μελωδικούς καλλωπισμούς, και δευτερευόντως στα μ. 17-20, 25-26 και 29-30 της μεταβάσεως που επαναλαμβάνονται απ’ ευθείας σε παρηλλαγμένη εκδοχή, στα μ. 21-24, 27-28 και 31-32.²⁴⁶ Παράλληλα όμως εδώ διακρίνεται ήδη και η τεχνική της δομικής επέκτασης: χωρίς τις επαναλήψεις, το δομικό υπόβαθρο του πρώτου ημίσεως της *εκθέσεως* περιορίζεται στο οκτάμετρο κύριο θέμα, με κατάληξη στην δεσπόζουσα στο μ. 8, και σε μια εννεάμετρη μετάβαση (μ. 17-20, 25-26, 29-30 και 33), με δύο πτώσεις στην διπλή δεσπόζουσα, στα μ. 24 και 33.²⁴⁷ Έπειτα, ολόκληρο το πλάγιο θέμα στην Μι-μείζονα ανάγεται ουσιαστικά σε μια οκτάμετρη πρόταση (μ. 34-40 και 48),²⁴⁸ η οποία αρχικά διευρύνεται εσωτερικά με την αρμονική επιβράδυνση των μ. 41-47 και κατόπιν επαναλαμβάνεται με διαφορετική ενορχήστρωση (πρώτη είσοδος των όμποε) και ακόμη μεγαλύτερη επέκταση στα μ. 49-65, με την αρμονική λύση στην τονική να έρχεται μόλις στην μικρή κατακλείδα των μ. 66-69. Στην *επεξεργασία* είναι ενδιαφέρουσα η επιλογή του Haydn να ξεκινήσει με μια παράθεση του πлагίου θέματος εκ νέου στην Μι-μείζονα στα μ. 70-73 (πρβλ. μ. 34-37), η ελεύθερη πάντως εξέλιξη του οποίου οδηγείται σε μισή πτώση στην σι-ελάσσονα στα μ. 74-78. Σε αυτήν την τονικότητα παρατίθεται κατόπιν το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος (μ. 79-82), το οποίο αμέσως μετά παραλλάσσεται με ρυθμικές συγκοπές στα μ. 83-85 (πρβλ. μ. 79-81) και αλυσιδοποιείται περαιτέρω φθάνοντας σε μισή πτώση στην σχετική φα-δίεση-ελάσσονα (μ. 86-92). Από τον νέο αυτόν τονικό σταθμό ξεκινά το τρίτο τμήμα της *επεξεργασίας*, ξανά με μια αποσπασματική παράθεση του κυρίου θέματος στα μ. 93-95 (πρβλ. μ. 1-3) και περαιτέρω διαδικασία ρευστοποίησης του υλικού του (μ. 96 κ.εξ.)· η διπλή όμως αποτυχία πραγμάτωσης

²⁴⁵ Αυτό το εξαιρετικής τεχνικής εμπνεύσεως κομμάτι δεν φαίνεται παρ’ όλα αυτά να έχει συγκινήσει ιδιαίτερα την σχετική έρευνα μέχρι στιγμής. Μόνο ο Antony Hodgson (*The Music of Joseph Haydn: The Symphonies*, The Tantivy Press, London 1976, σ. 95) χαρακτηρίζει το εν λόγω *Andante* “αινιγματικό”, επισημαίνοντας την ύπαρξη ενός μόνο “θέματος” (του αρχικού) που διακόπτεται από τις υποδειχθείσες φανφάρες των πνευστών.

²⁴⁶ Πρβλ. Sisman, “Small and Expanded Forms...”, ό.π., σ. 453· και της ίδιας, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 85.

²⁴⁷ Διαφωνώ εν μέρει με την θεώρηση της Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 85), η οποία – παραπέμποντας στον Koch – εκλαμβάνει ως δομικό υπόβαθρο της μεταβάσεως τα μ. 17-20, 25-26 και 33-34, με συνέπεια τα μ. 29-30 και 31-32 να θεωρούνται ως δεύτερη και τρίτη στην σειρά παραλλαγή των μ. 25-26 (πρβλ. επίσης Sisman, “Small and Expanded Forms...”, ό.π., σ. 453). Η Sisman επιχειρεί εδώ να συγκροτήσει ένα οκτάμετρο με αρμονική κλειστότητα, παραγνωρίζοντας όμως αφ’ ενός ότι η λειτουργία του στην *έκθεση* του συμφωνικού αυτού μέρους επιβάλλει αντιθέτως την αρμονική του ανοικτότητα και αφ’ ετέρου ότι η αρμονική βάση του διμέτρου 29-30 είναι εντελώς διαφορετική από του διμέτρου 25-26! Παρ’ όλα αυτά, η παρατήρησή της όσον αφορά στην συμμετρική μείωση του μεγέθους των φράσεων μέχρι το μ. 33, ακόμη και αν πρέπει να αναθεωρηθεί από $8x2 + 4x2 + 2x4 + 1$ (βλ. *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 85 και 99) σε $8x2 + 4x2 + 2x2 + 2x2 + 1$, είναι πάρα πολύ σημαντική.

²⁴⁸ Η Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 85) εξάγει κατά παρόμοιον τρόπο ως υποθετικό δομικό αρχέτυπο τα μ. 34-40 και 48-49, πράγμα όμως που δεν ευσταθεί για ευνόητους λόγους (μ. 49 = μ. 34).

μιας – καλά προετοιμασμένης, κατά τα άλλα – τέλειας πτώσεως στην σχετική ελάσσονα στα μ. 104-105 και 107-108 οδηγεί τελικά σε μια σύντομη στροφή προς την αρχική Λα-μείζονα στα μ. 108-110, απότοκο της οποίας είναι η έναρξη της επανεκθέσεως από το μ. 111.²⁴⁹ Σε αυτήν την τρίτη μακροδομική ενότητα σημειώνονται ορισμένες μικρές αλλά αξιοπρόσεκτες αλλαγές: η πρώτη φράση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 111-114 με 1-4) επαναλαμβάνεται άμεσα στα μ. 115-118, με την προσθήκη όχι μόνο των όμποε αλλά και των πρωτοεμφανιζόμενων σε αυτό το σημείο κόρνων· ολόκληρη η ορχήστρα επανεκθέτει επίσης την δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 119-122 με 5-8), η οποία όμως δεν επαναλαμβάνεται· κατόπιν, από την μετάβαση της εκθέσεως αποκόπτεται εντελώς το πρώτο τετράμετρο με την παρηλλαγμένη επανάληψή του και έτσι στα μ. 123-131 μεταφέρεται στην υπερκείμενη τετάρτη μόνο το υλικό των μ. 25-33, προετοιμάζοντας την (ελάχιστα τροποποιημένη) επαναφορά στην αρχική τονικότητα του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας στα μ. 132-163 και 164-167.

Στο Adagio σε Λα-ύφεση-μείζονα της συμφωνίας σε *Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 43, το κύριο θέμα της εκθέσεως παρουσιάζεται όπως και σε πολλές εκ των προαναφερόμενων περιπτώσεων μόνο από τα έγχορδα: πρόκειται για μια ασύμμετρη περίοδο δέκα μέτρων, με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 4) και στην τονική (μ. 10). Το επόμενο δεκάμετρο τμήμα (μ. 11-20) συνιστά μια μετάβαση με νέο μοτιβικό υλικό, η οποία μάλιστα εκκινεί απ' ευθείας από την σχετική φα-ελάσσονα και μόνο στην πορεία στρέφεται προς την *Μι-ύφεση-μείζονα*, καταλήγοντας σε μισή πτώση. Στην ίδια αυτή τονικότητα εμφανίζεται κατόπιν η πλάγια θεματική ομάδα, όπου αρχικά – με την υποβλητική είσοδο των ισοκρατούντων κόρνων – αναπτύσσεται το μοτιβικό υλικό του μεταβατικού τμήματος αντιστικτικά (μ. 21-24) και ομοφωνικά (μ. 25-33), φθάνοντας σε πλήρη πτωτική διαδικασία με την εμφάνιση μιας νέας ρυθμικής φιγούρας στα μ. 34-36, ενώ στην συνέχεια τα ίδια μοτιβικά στοιχεία διαμορφώνουν ένα επιβλητικό πέρασμα για ολόκληρη την ορχήστρα (στα μ. 37-45) που συνδέεται με μια ήσυχη καταληκτική ιδέα στα μ. 46-48. Η επεξεργασία χωρίζεται σε δύο τμήματα: το πρώτο από αυτά αφιερώνεται σε μάλλον δευτερεύοντα μοτιβικά περιεχόμενα του κυρίου θέματος, τα οποία μετασχηματίζονται και αλυσιδοποιούνται στα μ. 49-58 ακολουθώντας μια μετατροπική πορεία που καταλήγει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σχετικής φα-ελάσσονος στα μ. 59-62· από εκεί και ύστερα, στο δεύτερο τμήμα της επεξεργασίας (μ. 63-80) δεσπόζει το ρυθμικό μοτίβο των μ. 25 κ.εξ. της πλάγιας θεματικής ομάδος της εκθέσεως,²⁵⁰ το οποίο αναπτύσσεται εξαντλητικά διερχόμενο από την Λα-ύφεση-μείζονα και την φα-ελάσσονα, χωρίς όμως να τις τονικοποιεί με σαφήνεια, έως ότου με συνοπτικές διαδικασίες επαναπροσεγγισθεί η αρχική τονικότητα για την έναρξη της επανεκθέσεως. Η επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 81-92 έρχεται ουσιαστικά να διακόψει την μοτιβική εμμονή του δευτέρου τμήματος της επεξεργασίας· σε σχέση με την έκθεση, εξ άλλου, ο Haydn αποσοβεί την τελική πτώση στην τονική (πρβλ. μ. 81-89 με 1-9) και με μια μικρή αλυσιδοποίηση στα μ. 90-91 φθάνει σε μισή πτώση στο μ. 92 (πρβλ. μ. 20), προκειμένου δια της εξάλειψης της μεταβάσεως να επανεκτεθεί σχεδόν αμετάβλητη στην αρχική τονικότητα ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα (μ. 93-120).

Το κύριο θέμα του Adagio σε Λα-μείζονα της περίφημης συμφωνίας σε *φα-δίεση-ελάσσονα* Hob. I: 45 είναι επίσης αρμονικώς κλειστό, αλλά διατυπώνεται ως δεκαεξάμετρη περίοδος.²⁵¹ Η μετάβαση (μ. 17-28) διαθέτει εν μέρει τον δικό της μοτιβικό χαρακτήρα και

²⁴⁹ Αναφορικά με την πολύ σύντομη αρμονική προετοιμασία της επανεκθέσεως, και ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 143) επισημαίνει πολύ ορθά την ελάχιστη βαρύτητα που δίνεται στην επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας στα μ. 108-110, σε σχέση μάλιστα με τον εκτεταμένο χώρο που παρέχεται στα μ. 98-107 για την προετοιμασία της τέλειας πτώσεως στην ελάσσονα σχετική της (μια προσδοκία, η οποία βέβαια ουδέποτε εκπληρώνεται).

²⁵⁰ Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 300.

²⁵¹ Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 57.

καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα,²⁵² προκειμένου να προετοιμάσει την είσοδο της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως* στην Μι-μείζονα. Η έναρξη της πρώτης πλάγιας ιδέας (στα μ. 29-32) μπορεί βέβαια να ανάγεται μοτιβικώς στο κύριο θέμα,²⁵³ αλλά φωτίζεται από την σύντομη πρώτη εμφάνιση των όμποε και στην συνέχεια (στα μ. 33-44) εξελίσσεται τελείως διαφορετικά απ' αυτό· η σύντομη παρεμβολή στον ελάσσονα τρόπο στα μ. 33-37, εξ' άλλου, βρίσκει το αντίστοιχό της (και μάλιστα εις διπλούν) και εντός της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας, στα μ. 49-52 και 60-63, γεγονός όμως το οποίο εν τέλει δεν υποσκάπτει την εδραίωση της Μι-μείζονος συνολικά στα μ. 45-71.²⁵⁴ Η επανεμφάνιση του αρχικού μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος στην κατάληξη της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 68b-71a), επίσης, ακολουθείται από αναδρομή σε ένα μοτιβικό στοιχείο της μετάβασης (βλ. μ. 17-19), στο οποίο και βασίζεται η μικρή κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 72-76 (με την επανεμφάνιση των δύο όμποε να προσδίδει εκ νέου ιδιαίτερο χρώμα και έμφαση σε αυτό το σημείο).²⁵⁵ Με το ίδιο ρυθμικό μοτίβο στην γραμμή του μπάσσου και πλατιές κινήσεις στα βιολιά ανοίγει στην συνέχεια και η *επεξεργασία*, με μια μετατροπική αλυσίδα (μ. 77-82) που οδηγεί στην σι-ελάσσονα για έναν σύντομο διάλογο των δύο ομάδων βιολιών με το υπό συζήτηση μοτίβο (στα μ. 83-87)· ακολουθεί μετατροπική πορεία και τέλεια πτώση στην σχετική φα-δίεση-ελάσσονα, με ανάπτυξη και μερική παράθεση του υλικού των μ. 58-68 στα μ. 88-98 και μια ακόμη επαναφορά του ρυθμικού μοτίβου της μεταβάσεως στα μ. 99-101. Ο επόμενος αρμονικός σταθμός της *επεξεργασίας* είναι η σχετική της δεσπόζουσας (ντο-δίεση-ελάσσονα), η οποία προσεγγίζεται σταδιακά στα μ. 102-109 (με θεματική ανάπτυξη βασισμένη στα μ. 54-57 και 58-61 της *εκθέσεως*), επικυρώνεται στα μ. 110-113 (με μια παράθεση των μ. 29-32,²⁵⁶ που συνεπιφέρει και την μοναδική εμφάνιση των όμποε στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*) και εγκαταλείπεται στα μ. 114-119 (που αντιστοιχούν περίπου στα μ. 33-37), προκειμένου να επαναπροσεγγισθεί η αρχική τονικότητα μέσω της δεσπόζουσάς της – η οποία μάλιστα προεκτείνεται στα μ. 120-126 με ένα “σολιστικό” πέρασμα στα πρώτα βιολιά.²⁵⁷ Δεδομένης της παντελούς απουσίας του από την *επεξεργασία*, το κύριο θέμα συμβάλλει αποφασιστικά στην σαφήνεια της μακροδομικής διάρθρωσης του κομματιού με την επανεμφάνισή του στην αρχική τονικότητα στην έναρξη της *επανεκθέσεως*, στα μ. 127-134 (πρβλ. μ. 1-8), από κοινού με την πρώτη – υπερβολικά αργοπορημένη – είσοδο των κόρνων.²⁵⁸ Η αποκοπή τόσο της δεύτερης φράσεως του κυρίου θέματος (μ. 9-16) όσο και ολόκληρης της μετάβασης (μ. 17-28) εντούτοις, εξισορροπείται ως έναν βαθμό από την οκτάμετρη διεύρυνση της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 164-175 (πρβλ. μ. 58-61), όπου είναι εμφανές ότι αξιοποιείται περαιτέρω η εμπειρία των μ. 102-109 της *επεξεργασίας* σε μια εντυπωσιακή αρμονική προέκταση (με χρωματικά και εναρμόνια μέσα) της λειτουργίας της διπλής δεσπόζουσας.²⁵⁹ Κατά τα λοιπά,

²⁵² Βρίσκω τελείως παράλογη την επιλογή του Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 57 και 60) να εκλάβει τα μ. 17-20 ως τμήμα του κυρίου θέματος (με πτώση στην δεσπόζουσα) και να θεωρήσει μόνο τα μ. 21-28 ως μετάβαση, στον βαθμό που καμιά ιδιαίτερη τομή δεν γίνεται αισθητή ανάμεσα στα μ. 20 και 21! Αποκαλυπτική της συνθετικής πρόθεσης είναι επίσης η πλήρης εξάλειψη των μ. 17-28 από την *επανεκθεση*, όπως θα διαπιστώσουμε αργότερα.

²⁵³ Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 302· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 60.

²⁵⁴ Πρβλ. Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 57, 59, 60 και 61-62).

²⁵⁵ Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 57, 60 και 62), παρατηρώντας την σύμπτωση της ρυθμικής (μετρικής) με την αρμονική παράμετρο στα μ. 69-71, αντιμετωπίζει το σημείο αυτό ως την “λύση” της αρχικής ασυμβατότητας των προαναφερόμενων συνιστωσών στο πλαίσιο τόσο του κυρίου θέματος όσο και της μεταβάσεως αλλά και της πλάγιας θεματικής ομάδος. Όσον αφορά στην κατακλείδα της *εκθέσεως*, πρβλ. επίσης ό.π., σ. 57.

²⁵⁶ Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 302.

²⁵⁷ Όσον αφορά στην αρμονική δομή της *επεξεργασίας* και ιδίως στην σημαντική τομή στο μ. 101, πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 57.

²⁵⁸ Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 302.

²⁵⁹ Το εκπληκτικό αυτό σημείο σχολιάζεται ευστοχα τόσο από τον Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 302) όσο και από τον Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 60).

ελάχιστες αλλαγές σημειώνονται κατά την επαναφορά των μ. 29-57 και 62-76 στα μ. 135-163 και 176-190, με κυριότερη την συνύπαρξη κόρνων και όμποε στα λιγιστά σημεία όπου τα πνευστά συμπράττουν με τα έγχορδα (μ. 135-139a και 185b-190).

Στο Poco adagio σε σι-ελάσσονα της *συμφωνίας σε Σι-μείζονα* Hob. I: 46, η τριμερής μορφή σονάτας πραγματώνεται σε πιο περιορισμένο χώρο. Έτσι, στην *έκθεση* το κύριο θέμα, σε δομή επτάμετρης προτάσεως, στρέφεται ήδη στα μ. 5-7 προς την σχετική Ρε-μείζονα, στην οποία και ακολουθεί άμεσα η πλάγια θεματική ομάδα, με τις θεματικές της ιδέες (στα μ. 8-13, 14-20 και 21-22) να εμπλουτίζονται ηχοχρωματικά από τα διαθέσιμα ζεύγη όμποε και κόρνων. Μετά την διπλή διαστολή, ο τετράμετρος πυρήνας του κυρίου θέματος παρατίθεται στα μ. 23-26 με μεταβαλλόμενο αρμονικό υπόβαθρο από την σι-ελάσσονα προς την Ρε-μείζονα· έπειτα η αρχική του ιδέα συνδέεται με ένα ανάπτυγμα των μ. 16-17 που μετατρέπει προς την δεσπόζουσα φα-δίεση-ελάσσονα (στα μ. 27-30), η οποία εδραιώνεται στα μ. 31-36 διατηρώντας το ίδιο μοτιβικό υλικό ως συνοδεία μιας κύριας μελωδικής γραμμής που ουσιαστικά δεν μπορεί να αναχθεί ευθέως σε καμμία από τις θεματικές ιδέες της *εκθέσεως*! Η ακόλουθη επαναπροσέγγιση της αρχικής σι-ελάσσονος δεν απαιτεί βέβαια ιδιαίτερη έκταση, αλλά πραγματώνεται στα μ. 37-38 με μια αξιοθαύμαστη σταδιακή ενίσχυση του ηχητικού όγκου. Το γεγονός πάντως ότι στην μεσαία ενότητα το θεματικό απόθεμα της *εκθέσεως* αναπτύχθηκε ελάχιστα, υποχρεώνει τρόπον τινά τον Haydn να μεταθέσει μέρος της λειτουργίας αυτής στην *επανάκθεση*. Ως εκ τούτου, από το κύριο θέμα επανεμφανίζονται στην αρχική τονικότητα μόνο τα τέσσερα πρώτα μέτρα (στα μ. 39-42), ενώ η τρίμετρη εξέλιξή του (μ. 5-7) αντικαθίσταται εδώ από ένα λειτουργικώς ισοδύναμο, αλλά πολύ πιο πυκνής υφάνσεως αναπτυξιακό τμήμα στα μ. 43-46a, το οποίο προσέτι συνδέεται τόσο αδιάρρηκτα με την αρκετά τροποποιημένη τονική επαναφορά της πρώτης πλάγιας ιδέας στα μ. 46b-51, ώστε ο εντοπισμός του σημείου έναρξης της τελευταίας να καθίσταται εν τέλει σχεδόν αδύνατος – τουλάχιστον κατά την ακρόαση του έργου. Στην συνέχεια, το μ. 14 πρώτα αλυσιδοποιείται στα μ. 52-53 (ξεκινώντας από την περιοχή της υποδεσπόζουσας) και έπειτα επανεκτίθεται από κοινού με το μ. 15 στα μ. 54-55, ενώ τα μ. 16-17, αφού επανεκτεθούν στα μ. 56-57, αναπτύσσονται περαιτέρω στα μ. 58-62 και τελικά συνδέονται απ' ευθείας με την επαναφορά των μ. 19-20 και 21-22 στα μ. 63-64 και 65-66, αντιστοίχως (τουναντίον, το “παρείσακτο” – από πλευράς δυναμικής – μ. 18 της *εκθέσεως* παραλείπεται τελείως από την *επανάκθεση*, προφανώς για να μην διαταραχθεί το επίπεδο της ηχητικής εντάσεως που έχει επιβληθεί σε ολόκληρη την *επανάκθεση*).

Τρία από τα έξι κουαρτέττα εγχόρδων του opus 9 (των ετών 1769-1770) διαθέτουν αργό μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας, εκ των οποίων μάλιστα το Adagio: cantabile σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου σε ρε-ελάσσονα* opus 9 αρ. 4 / Hob. III: 22 συνιστά μια ακόμη εφαρμογή της παρηλλαγμένης επαναλήψεως μόνο της *εκθέσεως* (ενώ οι άλλες δύο ενότητες δεν επαναλαμβάνονται καθόλου).²⁶⁰ Το κύριο θέμα καλύπτει τέσσερα μόλις μέτρα (μ. 1-4 και 23-26), αλλά το εναρκτήριο ρυθμικό του πρότυπο είναι αυτό που ανοίγει από εκεί και ύστερα όλα τα υπόλοιπα δομικά μέλη της *εκθέσεως*: την μετάβαση προς την τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 5-10 και 27-32, το πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα στα μ. 11-19 και 33-41 καθώς και την κατακλείδα στα μ. 20-22 και 42-44.²⁶¹ Στην *επανάκθεση* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο συνδυασμός των δύο εκδοχών της *εκθέσεως*, καθώς το μεν κύριο θέμα επανεμφανίζεται στα μ. 55-58 στην παρηλλαγμένη εκδοχή του των μ. 23-26, ενώ το πλάγιο θέμα μεταφέρεται στα μ. 61-69 στην Σι-ύφεση-μείζονα ακολουθώντας πιστά το αρχικό πρότυπο των μ. 11-19.²⁶² Η μετάβαση, αντιθέτως, αντικαθίσταται από ένα νέο δίμετρο (στα

²⁶⁰ Πρβλ. σχετικά: Keller, ό.π., σ. 27· Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 269· Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 174· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 32.

²⁶¹ Νύξεις περί της εσωτερικής αυτής κατάτμησης της *εκθέσεως* κάνει ο Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 32. Ο Keller (ό.π., σ. 28), εξ άλλου, υποδεικνύει την “σχεδόν μονοθεματική” φύση του αργού αυτού μέρους.

²⁶² Πρβλ. Keller, ό.π., σ. 27. Κακώς ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 174) κάνει λόγο για επανάκθεση του κυρίου θέματος σε περαιτέρω καλλωπισμένη εκδοχή, αφού κάτι τέτοιο είναι προφανές ότι δεν ισχύει.

μ. 59-60) με στροφή προς την υποδεσπόζουσα, η δε κατακλείδα επανεκτίθεται φυσιολογικά στα μ. 74-76 (πρβλ. τα ταυτόσημα μ. 20-22 και 42-44), αυτήν την φορά όμως ακολουθώντας τα εμβόλιμα μ. 70-73, με τα οποία ενσωματώνεται απροσδόκητα στο μέρος αυτό μια προετοιμασία σολιστικής καντέντσας για το πρώτο βιολί εν είδει κοντσέρτου.²⁶³ Εν τω μεταξύ, η ενότητα της *επεξεργασίας* αφιερώνεται στην εξύφανση μιας κύριας μελωδικής γραμμής στο πρώτο βιολί που αξιοποιεί κατά τρόπον ελεύθερο το υλικό της *εκθέσεως* σε αρμονικό επίπεδο επίσης, η αρχική στροφή προς την ντο-ελάσσονα στα μ. 45-46 δικαιώνεται πτωτικά στα μ. 47-49, ενώ από εκεί και ύστερα (μ. 50-54) η επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας πραγματώνεται δια της σχετικώς γρήγορης ανάκτησης της δεσπόζουσάς της.²⁶⁴

Στο Adagio σε Φα-μείζονα του *κουαρτέττου σε Ντο-μείζονα* opus 9 αρ. 1 / Hob. III: 19 επαναλαμβάνεται και πάλι μόνο η *έκθεση*, αν και χωρίς καταγεγραμμένη παραλλαγή αυτήν την φορά. Αρκετά προβληματική αποδεικνύεται η οροθέτηση του κυρίου θέματος και της μετάβασης: τα τέσσερα πρώτα μέτρα συγκροτούν ένα ολοκληρωμένο αφ' εαυτού τμήμα, αλλά στα μ. 5-7 η εναρκτήρια χειρονομία του πρώτου βιολιού προεκτείνεται στο δεύτερο βιολί και στα μ. 8-9 επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα τα μ. 2-3· δεδομένου λοιπόν του ότι στα μ. 10-15 η περαιτέρω εξέλιξη του αρχικού υλικού αποσταθεροποιεί την αρχική τονικότητα και οδηγεί σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, μπορεί κανείς είτε να εκλάβει ως κύριο θέμα μόνο τα μ. 1-4 και να θεωρήσει τα μ. 5-15 ως μια αναλογικά τεράστια μετάβαση, είτε να αντιμετωπίσει τα μ. 1-9 ως κύριο θέμα (με παρηλλαγμένη και διευρυμένη εσωτερικά επανάληψη, αλλά χωρίς πτωτική ολοκλήρωση) και να περιορίσει την λειτουργία της μετάβασης στα μ. 10-15.²⁶⁵ Η *επανάκθεση* αποδεικνύεται ελάχιστα διαφωτιστική ως προς το ζήτημα αυτό, αφού το πρώτο τετράμετρο επανέρχεται μελωδικά παρηλλαγμένο στα μ. 42-45 (ας προσεχθεί μάλιστα ότι η παραλλαγή του μ. 43 παραπέμπει ευθέως στο μ. 8), τα μ. 5-7 επανεκτίθενται δίχως μεταβολές στα μ. 46-48 και συνδέονται άμεσα με μια ελαφρώς τροποποιημένη μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη των μ. 14-15 στα μ. 49-50· κατά συνέπεια, και πάλι μπορεί κανείς να διαπιστώσει εδώ είτε την πλήρη επαναφορά του τετράμετρου κυρίου θέματος και την περικοπή σημαντικού μέρους της μεταβάσεως (μ. 8-13), είτε την αποκοπή μικρού τμήματος του κυρίου θέματος (μ. 8-9) και την απ' ευθείας σύνδεσή του με το τελικό πτωτικό δίμετρο της μεταβάσεως. Σε κάθε περίπτωση πάντως, είναι σαφές ότι στα μ. 16-27 εκτίθεται στην Ντο-μείζονα το – μοτιβικά αναγόμενο στην εναρκτήρια ιδέα – πλάγιο θέμα, ακολουθούμενο από τρίμετρη κατακλείδα στα μ. 28-30,²⁶⁶ ενώ στην *επανάκθεση* το πλάγιο θέμα μεταφέρεται στην Φα-μείζονα στα μ. 51-61a (πρβλ. μ. 16-26a), με μια προέκταση πριν την τελική του πτώση στα μ. 61b-64 (στην θέση των μ. 26b-27) που οδηγεί στην παρηλλαγμένη επαναφορά και της μικρής κατακλείδας στα μ. 65-67 (πρβλ. μ. 28-30).²⁶⁷ Ενδιάμεσα, η *επεξεργασία* χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη σπασμωδικότητα, αφού

²⁶³ Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του Keller, ό.π., σ. 27 και 28. Ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 32) παρατηρεί ότι η *επανάκθεση* έχει ακριβώς την ίδια έκταση με τις δύο εκδοχές της *εκθέσεως*, παραγνωρίζοντας όμως ότι η δομική τους οργάνωση είναι διαφορετική: στην πραγματικότητα, η ισορροπία αυτή οφείλεται στο ότι η προσθήκη των μ. 70-73 είναι ποσοτικά ισοδύναμη της απώλειας που επιφέρει η αντικατάσταση των μεταβατικών μ. 5-10 / 27-32 από τα μ. 59-60.

²⁶⁴ Οι επιφυλάξεις του Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 32), όσον αφορά στην λειτουργία αυτού του “ενδιάμεσου μετατροπικού τμήματος” ως *επεξεργασίας* ειδικότερα, αλλά και περί της συνολικής μακροδομικής οργάνωσης επί τη βάση της μορφής σονάτας γενικότερα, είναι απολύτως ενδεικτικές της σύγχρονης υφιστάμενης θεωρητικής προκατάληψης ενάντια στην δυνατότητα εφαρμογής της σονάτας στα αργά μέρη της κλασικής περιόδου, γι' αυτό και δεν χρήζουν περαιτέρω σχολιασμού.

²⁶⁵ Εντέχνως, ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 24) αποφεύγει να τοποθετηθεί επί του προκειμένου διλήμματος, αρκούμενος σε μια απλή περιγραφή της παρτιτούρας.

²⁶⁶ Εφιστώ την προσοχή στην “μονοθεματική” αντίληψη ολόκληρης της μορφής που υποστηρίζει ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 65-66), όσο και αν το σχόλιό του για την προοδευτική επέκταση της αρχικής ιδέας είναι αναμφίβολα εύστοχο. Λιγότερο ουσιώδης, αν και σχετικά εκτενής, είναι τουναντίον η πραγμάτευση του δευτέρου ημίσεως της *εκθέσεως* εκ μέρους του Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 24-26.

²⁶⁷ Η υπόδειξη μιας αυτοσχέδιας σολιστικής καντέντσας στο μ. 64 για το πρώτο βιολί οδηγεί περαιτέρω στην ερμηνεία αυτής της δομικής διεύρυνσης στα μ. 61-64 – δια της αρμονικής προέκτασης της λειτουργίας της

βρίθει γενικών παύσεων-τομών: μια δίμετρη “σύνθεση” του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος με την κυρίαρχη ρυθμική φιγούρα της κατακλείδας αρχικά υπαινίσσεται δύο φορές την δεσπόζουσα της ομώνυμης φα-ελάσσονος (μ. 31-32 και 33-34), έπειτα στρέφεται με σαφήνεια προς την σχετική ρε-ελάσσονα (μ. 35-36 και 37-38), η οποία όμως μεθερμηνεύεται ως δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος στα μ. 39-40 και τελικά – με την αλυσιδοποίηση του μ. 40 στο μ. 41 – προσεγγίζεται η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας για την έναρξη της προαναφερθείσας επανεκθέσεως.

Κάπως απλούστερο (από δομικής πάντοτε πλευράς) είναι το Adagio σε Μι-μείζονα του κουαρτέττου εγχόρδων σε Λα-μείζονα opus 9 αρ. 6 / Hob. III: 24. Το κύριο θέμα εκτείνεται μέχρι την τέλεια πτώση του μ. 7, παραθέτοντας το βασικό του μοτίβο πρώτα ως συνοδευτικό στοιχείο στα μεσαία έγχορδα (στα μ. 1-2) και κατόπιν στην σολιστικά εξελισσόμενη μελωδική γραμμή του πρώτου βιολιού (μ. 3-7). Στην συνέχεια, η ελεύθερη μελωδική εξύφανση της μεταβάσεως (μ. 8-12) συνδέεται άμεσα με την περαιτέρω αξιοποίηση του βασικού μοτίβου στο πλαίσιο του πλαγίου θέματος (μ. 13-22) αλλά και της κατακλείδας της εκθέσεως στην τονικότητα της Σι-μείζονος (μ. 23-25).²⁶⁸ Η επεξεργασία κατανέμεται σε δύο μικρής εκτάσεως τμήματα (μ. 26-31 και 32-37), τα οποία υφολογικά και μοτιβικά παραπέμπουν αμφοτέρω πρώτα στο αρχικό δίμετρο της εκθέσεως (μ. 26-28 και 32-33) και κατόπιν στην μετάβαση (μ. 29-31 και 34-37), ενόσω αρμονικά το μεν πρώτο εξ αυτών κινείται από την Σι-μείζονα προς την σχετική ντο-δίεση-ελάσσονα, στην οποία και επικεντρώνεται, το δε δεύτερο εκκινεί από την σχετική ελάσσονα και μέσω της υποδεσπόζουσας Λα-μείζονος καταλήγει σε πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής Μι-μείζονος. Η ακόλουθη επανέκθεση του κυρίου θέματος από το μ. 38 διακόπτεται στο 42a (πρβλ. μ. 1-5a), ενώ στην θέση των μ. 5b-7 (αλλά και ολόκληρης της μεταβάσεως που παραλείπεται) εμφανίζεται ένα νέο πέραςμα του πρώτου βιολιού στα μ. 42b-44 προς την επαναφορά του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας στην αρχική τονικότητα, στα μ. 45-54 και 55-57. Παρά την εξωτερική όμως δομική αντιστοιχία του δευτέρου ημίσεως της εκθέσεως και της επανεκθέσεως, στο μ. 54 δίνεται στο πρώτο βιολί η δυνατότητα αυτοσχεδιασμού μιας καντέντσας (αντί της απλής πτώσεως του μ. 22), η οποία παρ’ όλα αυτά δεν επιφέρει δομικές μεταβολές στην επανέκθεση, όπως εκείνες που παρατηρήθηκαν στις δύο προαναφερόμενες περιπτώσεις αργών μερών από την εξάδα των κουαρτέττων opus 9.

Άλλες τρεις τριμερείς μορφές σονάτας ανιχνεύονται σε ισάριθμα αργά μέρη των κουαρτέττων opus 17 του έτους 1771. Ειδικά για το Adagio σε μι-ελάσσονα του κουαρτέττου σε Μι-μείζονα opus 17 αρ. 1 / Hob. III: 25 ο όρος “μονοθεματικότητα” φαίνεται να είναι αρκετά αντιπροσωπευτικός της δομικής οργάνωσης όχι μόνο της εκθέσεως, αλλά και του συνολικού μακροδομικού σχεδιασμού, όπως τουλάχιστον προκύπτει σε ένα πρώτο ερμηνευτικό επίπεδο από τις σημαντικές περικοπές στην επανέκθεση.²⁶⁹ Η δίμετρη εναρκτήρια φράση αποτελεί την “γενεσιουργό αιτία” όλων σχεδόν των επιμέρους δομικών μελών της εκθέσεως: η πρώτη κύρια θεματική ιδέα αναπτύσσει από αυτήν μια δεκάμετρη πρόταση με κατάληξη στην τονική (μ. 10), ενώ η βραχύτατη μετάβαση προς την σχετική Σολ-μείζονα βασίζεται εξ ολοκλήρου σε αυτήν (μ. 17-18): ένα παράλλαγμα της ίδιας δίνει στην συνέχεια το έναυσμα για την πρώτη πλάγια

“προδεσπόζουσας” – ως προετοιμασίας της επερχόμενης καντέντσας: η επίδραση του κοντσέρτου στο σημείο αυτό φαίνεται μάλιστα να είναι και ο λόγος για τον οποίο ο Haydn δεν επαναλαμβάνει τελικά τις ενότητες της επεξεργασίας και της επανεκθέσεως. Μια λεπτομερή – αλλά καθόλου διαφωτιστική, από δομικής-λειτουργικής απόψεως – αρμονική ανάλυση του μεγαλύτερου μέρους του επανεκτιθέμενου πλαγίου θέματος προσφέρει ο Neubacher, ό.π., σ. 61-62.

²⁶⁸ Στην “μονοθεματική” φύση της εκθέσεως στρέφει δικαίως το ενδιαφέρον του και ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 26), ο οποίος πάντως για ακόμη μια φορά δεν υπερβαίνει το επίπεδο της απλής παρατήρησης όσων λαμβάνουν χώραν επί της παρτιτούρας.

²⁶⁹ Περιέργως, ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 117) – ο οποίος σε γενικές γραμμές δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην “μονοθεματικότητα” της μορφής σονάτας, όπου αυτή εντοπίζεται – στην συγκεκριμένη περίπτωση δεν αναφέρει τίποτε σχετικό.

θεματική ιδέα στην Σολ-μείζονα στα μ. 19-28 και μετά από μισή πτώση η αρχική πάντοτε φράση ανασυγκροτείται εκ νέου για τις ανάγκες της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 29-40. Μόνο η δεύτερη κύρια θεματική ιδέα των μ. 11-16 την θέτει ουσιαστικά στο περιθώριο, δίνοντας αντ' αυτής έμφαση σε μια φιγούρα αρπισμού, η οποία προαναγγέλλει ως έναν βαθμό και το κατ' εξοχήν συνοδευτικό στοιχείο της πλάγιας θεματικής ομάδος (πρβλ. μ. 11-15 με 19-28 και 35-40). Μετά την επανάληψη της *εκθέσεως*, η αρχική φράση εισάγεται επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 41-42, αλλά με απόσπαση της κατάληξής της στα μ. 43-45 κατευθύνεται προς την σι-ελάσσονα, η οποία επικυρώνεται πτωτικά στα μ. 46-51 με μια έμμεση αναδρομή στα περιεχόμενα της πλάγιας θεματικής ομάδος. Η σύντομη αυτή *επεξεργασία* ολοκληρώνεται με ένα μόλις μεταβατικό μέτρο προς την *επανεκθεση* (μ. 52), όπου η ελάσσονα δεσπόζουσα μειζονοποιείται, προκειμένου η αρχική τονικότητα της μι-ελάσσονος να επανέλθει πλέον οριστικά στο προσκήνιο. Πράγματι, στα μ. 53-56 επανεκτίθεται το αρχικό τετράμετρο της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας και συνδέεται με μια εντυπωσιακή ανάπλαση των μ. 11-14a της δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας στα μ. 57-60a που καταλήγει σε μισή πτώση στα μ. 60b-61. Ακολούθως, στα μ. 62-75 μεταφέρεται στην αρχική τονικότητα μόνο η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα, με μια εσωτερική διεύρυνση στα μ. 67-69 (αρμονική προέκταση του αντίστοιχου μ. 34 της *εκθέσεως*). Κατά συνέπεια, από τα 40 μέτρα της *εκθέσεως* επανεκτίθενται περίπου τα μισά, ενώ τα υπόλοιπα (μ. 5-10 και 14b-28) “θυσιάζονται” σε αυτήν την τόσο συνοπτική *επανεκθεση*, για λόγους που εν τέλει δεν είναι και τόσο προφανείς, σύμφωνα τουλάχιστον με την αρχή της “μονοθεματικότητας”: διότι η συνθετική επιλογή της επαναφοράς μόνο της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας και όχι της πρώτης είναι αναμφίβολα αυθαίρετη, στον βαθμό που αμφότερες (πρωτίστως μάλιστα η δεύτερη, και δη στην έναρξή της) ανάγονται στην εναρκτήρια δίμετρη φράση της *εκθέσεως* και ως εκ τούτου θα μπορούσαν να θεωρηθούν εξίσου “καταχρηστικές” για την *επανεκθεση*. Αν δε σε αυτό το γεγονός προσμετρηθεί και η πρωτοφανής μακροδομική ανισορροπία – δεδομένου όχι μονάχα του ότι το μέγεθος της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* από κοινού (12 + 23 = 35 μέτρα) είναι μικρότερο της *εκθέσεως* (40 μέτρα), αλλά και του ότι οι δύο τελευταίες ενότητες δεν επαναλαμβάνονται (σε αντίθεση με την πρώτη) – τότε είναι βέβαιο ότι έχουμε να κάνουμε με ένα εξαιρετικά αιγνιματικό μέρος, απώτερος “προγραμματικός” στόχος του οποίου μοιάζει να είναι η κατάλυση της “κλασικής ισορροπίας” μεταξύ των συνιστωσών μακροδομικών ενότητων!

Η ισορροπία αυτή διασφαλίζεται τουναντίον στο Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 17 αρ. 2 / Hob. III: 26, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στις δύο εξωτερικές ενότητες. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* είναι εξάμετρο και αρμονικώς κλειστό, επαναλαμβάνεται δε – μία οκτάβα χαμηλότερα – στα μ. 7-12. Με το επικεφαλής του μοτίβο ξεκινούν επίσης αμφότερες οι φράσεις της μεταβάσεως (μ. 13-16 και 17-22), οι οποίες τονικοποιούν σχετικά γρήγορα την Φα-μείζονα και καταλήγουν σε τέλεια και μισή πτώση (στα μ. 16 και 22, αντιστοίχως). Παράλληλα, στο μ. 22 εισάγεται στο δεύτερο βιολί ένα νέο μοτίβο συνοδείας που διατηρείται για πολλά μέτρα στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα των μ. 23-34, αλλά απουσιάζει παντελώς από την δεύτερη (περισσότερο αντιστικτικής υφής) ιδέα των μ. 35-41. Δεδομένης όμως της απουσίας ενδείξεων επαναλήψεως ενότητων, το μ. 41 συνιστά συγχρόνως και το σημείο έναρξης της σύντομης *επεξεργασίας*, η οποία στρέφεται προς την σχετική σολ-ελάσσονα και καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 52, εξυφαίνοντας ελεύθερα τα βασικά συστατικά της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας της *εκθέσεως* (πρβλ. ιδίως μ. 22, 24 και 26). Σε τελική ανάλυση μάλιστα, θα μπορούσε να γίνει λόγος περισσότερο για ένα μεταβατικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* παρά για μια αυτοτελή *επεξεργασία*, αν και η εντύπωση αυτή μετριάζεται σημαντικά από το γεγονός της αδιαμεσολάβητης επαναφοράς της αρχικής τονικότητας μετά την πτώση-τομή του μ. 52.²⁷⁰ Η ακόλουθη επανεκθεση του

²⁷⁰ Θεωρητική συζήτηση για το μέρος αυτό εν γένει και ειδικότερα περί της προβληματικής της λειτουργίας των μ. 41-52 δεν φαίνεται να έχει αναπτυχθεί έως σήμερα. Μόνον ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 117) αρκείται σε μια

κυρίου θέματος είναι πλήρης (στα μ. 53-64a), έστω και αν η επανάληψη του αρχικού εξαμέτρου δεν ολοκληρώνεται πτωτικά στο μ. 64, αλλά αναπτύσσεται περαιτέρω στα μ. 64-67 και – καθιστώντας πλέον περιττή την μετάβαση της *εκθέσεως* – οδηγεί σε μισή πτώση στο μ. 68 (πρβλ. μ. 22), προκειμένου να επανεκτεθεί στην συνέχεια ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα στην Σι-ύφεση-μείζονα (πρβλ. μ. 69-80 με 23-34 και 81-86 με 35-40). Η τελική πάντως πτώση της *εκθέσεως* στο μ. 41, στην *επανεκθεση* προεκτείνεται σε μια σύντομη *coda* (στα μ. 87-90),²⁷¹ όπου μάλιστα με ενδιαφέρον παρατηρεί κανείς στα δύο πρώτα μέτρα την σχεδόν αυτούσια μεταφορά στην τονική του περιεχομένου των μ. 82-83 (πρβλ. επίσης μ. 36-37), που μέχρι αυτό το σημείο εμφανιζόταν αποκλειστικά στην εκάστοτε δεσπόζουσα του επικρατούντος τονικού κέντρου.

Η τάση διαμόρφωσης μιας κεντρικής *επεξεργασίας* εξαιρετικά περιορισμένης εκτάσεως δεν απουσιάζει ούτε και στην περίπτωση του Adagio σε Λα-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27· η ύπαρξη πάντως των σχετικών ενδείξεων για την επανάληψη τόσο της *εκθέσεως* όσο και της *επεξεργασίας* από κοινού με την *επανεκθεση* όφειλε να ληφθεί σοβαρά υπ' όψιν από θεωρητικούς όπως ο Rosen, ο οποίος με περισσή ευκολία τις αγνόησε εκλαμβάνοντας το συγκεκριμένο Adagio ως υπόδειγμα της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*!²⁷² Στην *έκθεση*, το κύριο θέμα δομείται ως δωδεκάμετρη περίοδος με τέλεια πτώση στο μ. 6 και μισή στο μ. 12,²⁷³ ενώ η εκτενέστατη πλάγια θεματική ομάδα συνίσταται σε τέσσερα επιμέρους τμήματα: στα μ. 13-19 κατ' αρχάς, το υλικό του κυρίου θέματος μετασχηματίζεται στο περιβάλλον της Μι-ύφεση-μείζονος²⁷⁴ κατόπιν, στα μ. 20-32, ο Haydn εισάγει νέο θεματικό υλικό, το οποίο όμως μέσω της ομώνυμης μι-ύφεση-ελάσσονος επικεντρώνεται στο περιβάλλον της (σχετικής της) Σολ-ύφεση-μείζονος (στα μ. 24-29), έως ότου μια απότομη μετάπτωση στην ντο-ελάσσονα (μ. 30-32) οδηγήσει εκ νέου στην Μι-ύφεση-μείζονα, για την οριστική της επικύρωση ως δευτερεύουσας τονικότητας της *εκθέσεως* με την τελευταία πλάγια θεματική ιδέα των μ. 33-40 και μια συντομότερη κατακλείδα στα μ. 41-45.²⁷⁵ Αυτή η πρωτοφανής αρμονική περιπλάνηση εντός της *εκθέσεως* ασκεί φυσικά μια – σχετικώς ήπια – επίδραση και στην *επανεκθεση*, η οποία επιπλέον καθίσταται σαφές ότι αποφεύγει κατά το δυνατόν θεματικούς “πλεονασμούς”· διότι κάθε άλλο παρά τυχαίο είναι βεβαίως το γεγονός ότι από το κύριο θέμα επανεκτίθεται στην Λα-ύφεση-μείζονα μόνο η πρώτη φράση του – και αυτή μάλιστα δίχως πτωτική ολοκλήρωση – στα μ. 55-59 (πρβλ. μ. 1-5), ενώ η δεύτερη φράση των μ. 7-12 και η πρώτη πλάγια ιδέα των μ. 13-19 (οι οποίες αμφότερες ανάγονται στο αρχικό εξάμετρο) παραγράφονται.²⁷⁶ το υλικό του κυρίου θέματος έχει προηγουμένως αναπτυχθεί κατ' αποκλειστικότητα και στο πλαίσιο της σύντομης *επεξεργασίας*, κατευθυνόμενο αρχικά προς

απλή υπόδειξη της εφαρμογής της τριμερούς μορφής σονάτας στο αργό αυτό μέρος, δίχως όμως περαιτέρω σχολιασμό.

²⁷¹ Ο Neubacher (ό.π., σ. 38) αναφέρεται χαρακτηριστικά σε μια πλάγια πτώση που εμφανίζεται εδώ ως αρμονική προέκταση της προηγούμενης τέλει πτώσεως στην αρχική τονικότητα.

²⁷² Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1988 (revised edition), σ. 110. Ελάχιστα κολακευτικές για τους συγγραφείς τους είναι επίσης διάφορες άλλες, ιδιαίτερα ασαφείς διατυπώσεις, όπως π.χ. “διμερής μορφή που τείνει προς την μορφή σονάτας” (Barrett-Ayres, ό.π., σ. 117) ή “διμερής μακροδομικός σχεδιασμός” (Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 36).

²⁷³ Ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 36), αντιθέτως, περιορίζει το κύριο θέμα στο πρώτο εξάμετρο και θεωρεί το δεύτερο ως παραλλαγή του με διαφορετική αρμονική κατάληξη.

²⁷⁴ Πρβλ. Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 36.

²⁷⁵ Δικαίως ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 36) εντοπίζει στα μ. 20-32 την εκφραστική κορύφωση ολόκληρου του μέρους· από την άλλη πλευρά όμως, εκλαμβάνει τα μ. 33-45 συνολικά ως καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως* (τονίζοντας την αλληλεπιδράση τους συγγένεια προς τα περιεχόμενα του κυρίου θέματος), εν αντιθέσει προς την ακριβέστερη τοποθέτηση του Neubacher (ό.π., σ. 112-113), ο οποίος διακρίνει μόνο στα μ. 81-85 της *επανεκθέσεως* (και στα αντίστοιχα μ. 41-45 της *εκθέσεως*) σαφέστατα δομικά και αρμονικά χαρακτηριστικά μιας κατακλείδας.

²⁷⁶ Πρβλ. επίσης Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 36.

την σχετική φα-ελάσσονα στα μ. 46-51 (κατάληξη σε μισή πτώση-τομή) και επαναπροσεγγίζοντας κατόπιν την αρχική τονικότητα με μια αλυσίδα πεμπτών στα μ. 52-54. Τα μ. 60-72 λοιπόν αντιστοιχούν απ' ευθείας στα μ. 20-32 της *εκθέσεως*, αλλά με ως επί το πλείστον διαφορετική μελωδική εξέλιξη επικεντρώνονται πλέον αποκλειστικά στην ομώνυμη λα-ύφεση-ελάσσονα, η οποία τελικά αίρεται στην αρχική μείζονα τονικότητα με την επαναφορά της τελευταίας πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 73-80 και της ακόλουθης κατακλείδας στα μ. 81-85. Έτσι, ο τονικός σχεδιασμός της *επανεκθέσεως* δεν αποφεύγει βέβαια μια σημαντική παρέκκλιση από την Λα-ύφεση-μείζονα κατ' αναλογία προς την τονική περιπλάνηση εντός της *εκθέσεως*, από την άλλη όμως είναι πολύ πιο σταθερά προσανατολισμένος στην βασική τονικότητα του μέρους απ' ό,τι ο αντίστοιχος σχεδιασμός της *εκθέσεως*, η οποία προς το μέσον της φθάνει σε ένα τόσο απομακρυσμένο τονικό κέντρο (Σολ-ύφεση-μείζονα: “διπλή υποδεσπόζουσα” της κύριας τονικότητας, αλλά κατ' ουσίαν σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος της δευτερεύουσας τονικότητας της Μι-ύφεση-μείζονος) που – δίχως υπερβολή – θα ήταν αδιανόητο ακόμη και για την ενότητα της *επεξεργασίας*, εφ' όσον αυτή καταλάμβανε μεγαλύτερη έκταση! Το μικρότερο μέγεθος, τέλος, των δύο τελευταίων ενότητων από κοινού προς την υπερμεγέθη *έκθεση* συνιστά άλλο ένα ενδιαφέρον χαρακτηριστικό της μακροδομικής οργάνωσης του αργού αυτού μέρους, το οποίο ωστόσο έχει εντοπισθεί και σε προηγούμενες περιπτώσεις, ώστε να μην χρίζει εδώ περαιτέρω σχολιασμού.

Το 1772 δύο ακόμη αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας εντοπίζονται στον κύκλο κουαρτέτων που εξεδόθησαν ως opus 20. Το κύριο χαρακτηριστικό του *Affettuoso e sostenuto* σε Λα-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέτου εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 20 αρ. 1 / Hob. III: 31 δεν είναι άλλο από την μοτιβική και υφολογική του ομοιογένεια,²⁷⁷ η οποία μάλιστα στο παρελθόν δημιούργησε ορισμένα προβλήματα αναγνώρισης ακόμη και αυτού του βασικού δομικού προτύπου της σονάτας.²⁷⁸ Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* συνίσταται σε μια πεντάμετρη φράση με δίμετρη προέκταση-κατάληξη στην τονική, ενώ τα τέσσερα πρώτα μέτρα του επαναλαμβάνονται αμέσως μετά και στην έναρξη της ακόλουθης μεταβάσεως (πρβλ. μ. 8-11 με 1-4), η οποία πάντως από το μ. 12 κ.εξ. στρέφεται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας: έτσι, μετά την πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 18 (αλλά δίχως την παραμικρή διαχωριστική τομή), εκτίθεται στην Μι-ύφεση-μείζονα το πλάγιο θέμα (στα μ. 19-33) καθώς και μια καταληκτική ιδέα (στα μ. 34-38).²⁷⁹ Το πρώτο πεντάμετρο του κυρίου

²⁷⁷ Ο Keller (ό.π., σ. 37) αναφέρεται ενδεικτικά σε “μονο-μοτιβική” μορφή σονάτας, θέλοντας ακριβώς να υπογραμμίσει την εξαιρετική θεματική οικονομία του εν λόγω κομματιού. Πρβλ. επίσης τις σχετικές παρατηρήσεις των Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 152 και 154) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 41).

²⁷⁸ Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 117), π.χ., κάνει λόγο για μέρος που δεν βασίζεται στην μορφή σονάτας, ενώ η Sylvia Imeson, στο βιβλίο της “*The time gives it proofe*”: *Paradox in the Late Music of Beethoven*, Peter Lang (American University Studies: Ser. 20, Fine Arts: Vol. 29), New York 1996, σ. 43, θεωρεί ότι οι τρεις ενότητες του μέρους αυτού συγκροτούν μια τριμερή ασματική μορφή! Από την άλλη πλευρά βέβαια, δεν απουσιάζει ο αντίλογος: βλ. π.χ. James Webster, “Traditional Elements in Beethoven's Middle-Period String Quartets”, στο: Robert Winter – Bruce Carr (επιμ.), *Beethoven, Performers, and Critics (The International Beethoven Congress, Detroit 1977)*, Wayne State University Press, Detroit 1980, σ. 101· Keller, ό.π., σ. 37· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 41· και ιδίως Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 154.

²⁷⁹ Ως προς την φραστική δομή της *εκθέσεως*, ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 154) παρατηρεί ορθώς ότι αυτή συνίσταται σε ασύμμετρες ομάδες μέτρων: 5 + 2 (κύριο θέμα), 5 + 6 (μετάβαση), 1 + 4 συν 1 + 4 + 5 (πλάγιο θέμα) και 2 + 3 (κατακλείδα). Κακώς λοιπόν ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 41) υποστηρίζει ότι ο διαχωρισμός των μικροδομικών τμημάτων της *εκθέσεως* δεν είναι εφικτός, εξαιτίας της πυκνής και συνεχούς αρμονικο-μελωδικής εξέλιξης, με μόνη εξαίρεση την σολιστική ανάδειξη της γραμμής του πρώτου βιολιού προς το τέλος ολόκληρης της ενότητας (παρατήρηση στην οποία προβαίνει επίσης η Imeson, ό.π., σ. 43). Ο Neubacher (ό.π., σ. 38), τέλος, ενισχύει την επιχειρηματολογία υπέρ της θεώρησης των μ. 92-96 της *επανεκθέσεως* και των αντίστοιχων μ. 34-38 της *εκθέσεως* ως καταληκτικής ιδέας των δύο αυτών ενότητων, εξετάζοντας την αρμονική τους φύση που συνιστά μια προέκταση της αμέσως προηγούμενης τέλειας πτώσεως (στα μ. 91-92 και 33-34, αντιστοιχώς).

θέματος παρατίθεται στην έναρξη της *επεξεργασίας* στην δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 39-43), αλλά από εκεί και ύστερα το υλικό του ρευστοποιείται σταδιακά και αλυσιδοποιείται, έχοντας ως σημείο αναφοράς τις τονικότητες της σι-ύφεση-ελάσσονος (στα μ. 44-47) και πρωτίστως της υποδεσπόζουσας Ρε-ύφεση-μείζονος (στα μ. 48-51 και 52-59), μέσω της οποίας επαναπροσεγγίζεται εν τέλει στα μ. 60-67 η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.²⁸⁰ Έπεται φυσιολογικά η επαναφορά του κυρίου θέματος, η οποία ωστόσο περιορίζεται στα τέσσερα πρώτα μέτρα (στα μ. 68-71) και εξελίσσεται διαφορετικά απ' ό,τι στην *έκθεση* στα ακόλουθα μ. 72-74, με μια στροφή προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας που συνδέεται με την μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη του τελικού διμέτρου της μεταβάσεως στα μ. 75-76 (πρβλ. 17-18), προκειμένου στην συνέχεια να επανεκτεθούν στην αρχική τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος τόσο το πλάγιο όσο και το καταληκτικό θέμα, στα μ. 77-91 και 92-96.²⁸¹ Σε αντίθεση πάντως με τα τριμερώς διαρθρωμένα αργά μέρη του opus 17, εδώ παρατηρούμε ότι η έκταση των τριών ενοτήτων (38 + 29 + 29 μέτρα) είναι τέτοια που αποκαθιστά εκ νέου μια ισορροπημένη σχέση μεταξύ τους.

Αυτό βέβαια ισχύει σε κάπως μικρότερο βαθμό στην περίπτωση του Adagio σε Φα-μείζονα του *κουαρτέττου σε φα-ελάσσονα* opus 20 αρ. 5 / Hob. III: 35, όπου η *έκθεση* καταλαμβάνει 41 μέτρα, η *επανεκθεση* 29 και η *επεξεργασία* μόνο 15 μέτρα. Το μέγεθος της *εκθέσεως* ωστόσο δικαιολογείται εν μέρει από το γεγονός ότι το οκτάμετρο κύριο θέμα, σε δομή κλειστής αρμονικά προτάσεως, επαναλαμβάνεται αμέσως μετά με την προσθήκη δεξιοτεχνικών περασμάτων στο μέρος του πρώτου βιολιού και αντικατάσταση της δεύτερης φράσεως (μ. 5-8) από μια λειτουργικώς ανάλογη στα μ. 13-16.²⁸² Στα μ. 17-18a επίσης, δίνεται η εντύπωση της εκκίνησης μιας ακόμη παραλλαγής του αρχικού θέματος, στην οποία μάλιστα τα περάσματα του πρώτου βιολιού τροποποιούν πλέον την ίδια την κύρια μελωδική γραμμή, σύντομα όμως αποκαλύπτεται ότι πρόκειται για την έναρξη μιας τετράμετρης μετάβασης που φθάνει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 20, για να ακολουθήσει κατόπιν στην Ντο-μείζονα η πλάγια θεματική ομάδα, στα μ. 21-27 (δομή προτάσεως, με αξιοσημείωτη ρυθμικο-μελωδική παραλλαγή του διμέτρου 21-22 στα μ. 23-24) και 28-41.²⁸³ Στην *επανεκθεση*, τώρα, απουσιάζει μόνο ό,τι περιττεύει: το κύριο θέμα επανέρχεται μία μόνο φορά, στα μ. 57-64, με την μορφή μιας περαιτέρω παραλλαγής των μ. 9-16, και χωρίς διαμεσολάβηση ακολουθεί στα μ. 65-85 ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα σε μεταφορά στην Φα-μείζονα. Η *επεξεργασία*, εν τω μεταξύ, δημιουργεί ιδιαίτερη αίσθηση καθώς επανεισάγει στο μ. 42 την αρχή του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, προτού διαμορφώσει από αυτό μια μιμητική-αλυσιδωτή διαδικασία (στα μ. 43-45), ενώ η περαιτέρω εξέλιξη του θεματικού της υλικού οδηγεί μέσω της σολ-ελάσσονος (μ. 46-47) στην δεσπόζουσα της σχετικής ρε-ελάσσονος, επί της οποίας δημιουργείται τρίμετρος ισοκράτης με δεξιοτεχνικές φιγούρες του πρώτου βιολιού (μ. 48-50) που ακολουθείται από δίμετρη πτωτική επίλυσή του (στα μ. 51-52). Μια τετράμετρη περίοδος επαναφοράς από την τονικότητα αυτή προς την δεσπόζουσα της αρχικής Φα-μείζονος στα μ. 53-56, τέλος, αναπτύσσει στο πρώτο βιολί το ρυθμικό πρότυπο του μ. 26 σε ευρεία έκταση και με ένα

²⁸⁰ Αξιοπρόσεκτη είναι η παρατήρηση του Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 154) όσον αφορά στην συμμετρική ως επί το πλείστον δόμηση της *επεξεργασίας* (κατά τετράμετρα) που έρχεται να εξισορροπήσει την τονική αστάθεια που επιφέρει ο μετατροπικός αρμονικός σχεδιασμός: 5 + (4 + 4) + (4 + 4) + (5 + 3) μέτρα. Στο τελικό τρίμετρο επίσης (μ. 65-67), το πρώτο βιολί ανακτά και πάλι έναν σολιστικό χαρακτήρα, κατ' αναλογία των καταλήξεων των δύο εξωτερικών ενοτήτων· βλ. σχετικά: Imeson, ό.π., σ. 43· Krummacker, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 41.

²⁸¹ Πρβλ. Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 154.

²⁸² Τόσο η Sisman ("Small and Expanded Forms...", ό.π., σ. 473, καθώς και *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99) όσο και ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 77) αναφέρονται απλώς σε μια πεποικιλμένη παραλλαγή των μ. 1-8 στα μ. 9-16, δίχως να εφιστούν όμως την προσοχή στο ότι μόνο τα μ. 1-4 και 9-12 ταυτίζονται – μελωδικά και αρμονικά – μεταξύ τους.

²⁸³ Ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 77) προτιμά να αντιμετωπίζει ειδικά τα μ. 28-35 ως ένα ανεξάρτητο των υπολοίπων καταληκτικό θέμα.

επιπλέον τέχνασμα: η αρμονική πορεία των συνοδευτικών εγχόρδων βρίσκεται σε διάσταση με εκείνη του πρώτου βιολιού, εξαιτίας του ότι το μελωδικό ανάπτυγμα του τελευταίου ανταποκρίνεται στις αλλαγές των συγχορδιών με διαφορά φάσεως, επιχειρώντας έτσι να επιβραδύνει τον αρμονικό ρυθμό – “per figuram retardationis”, όπως χαρακτηριστικά σημειώνεται από τον συνθέτη επί της παρτιτούρας, εν είδει απολογίας για την απροκάλυπτα κακή αρμονική σχέση της γραμμής του πρώτου βιολιού προς τα υπόλοιπα έγχορδα!²⁸⁴

Στα μέσα της προηγούμενης περιόδου, και συγκεκριμένα στα 1762, είδαμε ότι ο Haydn εφάρμοσε για πρώτη φορά σε αργό μέρος κοντσέρτου το δομικό πρότυπο της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Το γεγονός αυτό, ωστόσο, αποδεικνύεται τώρα ότι δεν ήταν μεμονωμένο, αφού άλλα δύο αργά μέρη κοντσέρτων, γραμμένων κάπου ανάμεσα στα 1765 και 1770, ακολουθούν τις ίδιες βασικές δομικές προδιαγραφές. Το πρώτο από αυτά αφορά συγκεκριμένα στο Adagio σε Ρε-μείζονα του *κοντσέρτου για βιολί σε Λα-μείζονα* Hob. VIIa: 3, για το οποίο μάλιστα απουσιάζουν παντελώς ενδελεχείς αναλυτικές προσεγγίσεις.²⁸⁵ Το εναρκτήριο ritornello είναι πλούσιο σε θεματικές ιδέες: η κυριότερη από αυτές εμφανίζεται στην αρχή, στα μ. 1-4a και ακολουθείται από εμφαντικές πτωτικές χειρονομίες στα μ. 4b-7· το επόμενο τμήμα (μ. 8-15) χαρακτηρίζεται από μεγάλη ρυθμική κινητικότητα καθώς και από δυναμικές αντιπαραθέσεις forte (μ. 8, 11b-12) και piano (μ. 13-15) ή ακόμη pianissimo (μ. 9-11a)· τέλος, στα μ. 16-18 αναδιατυπώνεται η αρχική ιδέα (πρβλ. μ. 1-3) και ολοκληρώνεται με μια ενεργητική τρίμετρη προέκταση της πτώσεως στην τονική στα μ. 19-21. Από τα παραπάνω πάντως θεματικά περιεχόμενα, ένα μικρό μόνο μέρος αξιοποιείται περαιτέρω στις σολιστικές ενότητες. Έτσι, το κύριο θέμα της *εκθέσεως* συγκροτείται από την αρχική ιδέα του ritornello που παρουσιάζεται από το σολιστικό βιολί στα μ. 22-25a, από την σολιστική ανάπλαση των μ. 4b-7 στα μ. 25b-28, και τέλος, από μια επαναφορά της καταληκτικής ιδέας των μ. 19-20 σε ταυτοφωνία στα μ. 29-30, εν είδει ορχηστρικής παρεμβολής. Αντιθέτως, το μελωδικό περιεχόμενο των δύο φράσεων της μεταβάσεως, στα μ. 31-34a (πτώση στην δεσπόζουσα και σύντομη ορχηστρική παρεμβολή στο μ. 34b) και 35-38a (πτώση στην διπλή δεσπόζουσα), δεν ανάγεται σε καμμία από τις προϋπάρχουσες θεματικές ιδέες, όπως και οι δύο πλάγιες θεματικές ιδέες των μ. 38b-45 και 47-51 στην Λα-μείζονα (διαμεσολαβημένες από μία ακόμη δυναμική παρέμβαση της ορχήστρας στο μ. 46), οι οποίες οφείλουν εξίσου ελάχιστα πράγματα στο προϋπάρχον υλικό (πρβλ. την φιγούρα του σόλο βιολιού στα μ. 38b, 39b και 40b με εκείνη των μ. 4b-7, ενώ τα μ. 47-49 διατηρούν ίσως μια πολύ μακρινή συγγένεια προς τα μ. 13-15).

Στα μ. 52-57 εμφανίζεται το ενδιάμεσο ritornello, το οποίο συνίσταται αφ' ενός μεν στην αρχική θεματική ιδέα στην δευτερεύουσα τονικότητα (πρβλ. μ. 52-55a με 1-4a) και αφ' ετέρου στην ακόλουθη χειρονομία των μ. 4b-6a στα μ. 55b-57a, με την προσθήκη στο τέλος (μ. 57b) ενός περάσματος προς την αρχική τονικότητα (πρβλ. ιδίως μ. 34b). Οι ισχυρές πτώσεις στα μ. 55a και 57a εκτιμώ ότι αποσκοπούν στην επικύρωση της τονικότητας της δεσπόζουσας, προτού επανέλθει οριστικά η αρχική Ρε-μείζονα από το μ. 58 και εξής. Διαφορετικώς διατυπωμένο, το ενδιάμεσο ritornello επέχει ρόλο κατακλείδας της *εκθέσεως* και μόνο την ύστατη στιγμή προετοιμάζει την επαναφορά της αρχικής τονικότητας. Στα μ. 58-85 ακολουθεί βεβαίως η δεύτερη σολιστική ενότητα: το ερώτημα όμως που τίθεται εδώ αφορά στο κατά πόσον αυτή συνιστά μια *επανεκθεση* ή εμπεριέχει αναπτυξιακό και επανεκθεσιακό τμήμα κατά τον τρόπο της δεύτερης μακροδομικής ενότητας του διμερούς τύπου σονάτας. Οι αντιστοιχίες προς την *έκθεση*, κατ' αρχάς, είναι εμφανείς όσον αφορά

²⁸⁴ Πρβλ. Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 78.

²⁸⁵ O Landon (“The concertos...”, ό.π., σ. 241), επί παραδείγματι, αναφέρει απλώς ότι πρόκειται για μια μορφή σονάτας κοντσέρτου, ενώ ο Odenkirchen (ό.π., σ. 136-137) το εντάσσει δίχως περαιτέρω διερεύνηση στον τύπο της διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου, προφανώς εκλαμβάνοντας το ενδιάμεσο ritornello στα μ. 52-57 ως έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας με το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα, άποψη η οποία θα αντικρουσθεί στην συνέχεια της παρούσας πραγμάτευσης.

στην αρχική ιδέα του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 58-61a με 22-25a) και στην τονική επανέκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος, στα μ. 73b-80 (αρκετά τροποποιημένη εκδοχή των μ. 38b-46 και μάλιστα με σύμπτυξη της λειτουργίας του διμέτρου 43-44 στο μ. 78) και 81-85 (= μ. 47-51). Το υλικό των μ. 61b-73a όμως αναπτύσσει εν πολλοίς το περιεχόμενο των μ. 25b-28 του κυρίου θέματος της *εκθέσεως* σε μεγάλη έκταση, δίχως παρ' όλα αυτά – και αυτό είναι πολύ σημαντικό – να κινείται πέραν του περιβάλλοντος της αρχικής τονικότητας. Συμπεραίνω λοιπόν ότι πρόκειται για μια προέκταση (ή μια “δευτερεύουσα ανάπτυξη”, όπως επίσης κατονομάζεται το ίδιο φαινόμενο) του κυρίου θέματος κατά την επανέκθεσή του και όχι για ένα αναπτυξιακό τμήμα στο πλαίσιο της δεύτερης ενότητας μιας διμερούς σονάτας. Ως επιπρόσθετο μάλιστα επιχείρημα ενάντια στην διμερή θεώρηση επικαλούμαι το γεγονός ότι σε όλες τις περιπτώσεις διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου που έχουμε μέχρι στιγμής εξετάσει, η δεύτερη σολιστική ενότητα δεν ανοίγει ποτέ με παράθεση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα: ως εκ τούτου, το ότι αυτό ακριβώς συμβαίνει στο αργό μέρος του κοντσέρτου Hob. VIIa: 3 που εξετάζουμε, είναι απολύτως ενδεικτικό ενός τελείως διαφορετικού μακροδομικού σχεδιασμού! Κατά τα λοιπά, η κατάληξη της σολιστικής *επανέκθεσης* συνδέεται φυσιολογικά με την ορχηστρική προετοιμασία της καντέντσας του σολίστα στα μ. 86-88, ενώ το μεγαλύτερο τμήμα του καταληκτικού *ritornello* δεν καταγράφεται, επειδή συνίσταται στην πλήρη επανάληψη “*da capo*” του εναρκτήριου (μ. 1-21).

Η δεύτερη περίπτωση μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* αυτής της περιόδου εντοπίζεται στο Adagio σε Ντο-μείζονα του *κοντσέρτου για πιάνο σε Σολ-μείζονα* Hob. XVIII: 4.²⁸⁶ Το εναρκτήριο *ritornello* περιέχει αρκετές θεματικές ιδέες, εκ των οποίων η πρώτη συνιστά το κύριο θέμα της σύνθεσης (μ. 1-4), η δεύτερη είναι ένα ανάπτυγμα της προηγούμενης με μεταβατικό χαρακτήρα και κατάληξη σε μισή πτώση (μ. 5-9), η τρίτη δίνει την αίσθηση ενός πλαγίου θέματος (μ. 10-12 και 13-15), ενώ η τέταρτη είναι σαφώς καταληκτικής φύσεως (μ. 16-20). Η σολιστική *έκθεση*, κατόπιν, ξεκινά με το κύριο θέμα μεταφερμένο στο μέρος του πιάνου (στα μ. 21-24), η μετάβασή της ωστόσο διατηρεί έμμεση μόνο σχέση προς την δεύτερη ιδέα του *ritornello* και εκτείνεται σε έξι μέτρα (μ. 25-30). Η ακόλουθη πλάγια θεματική ομάδα στην Σολ-μείζονα ανοίγει με μια νέα ιδέα στα μ. 31-35 και έπειτα αναπτύσσει σε εντυπωσιακή έκταση την τρίτη (“πλάγια”) ιδέα του εναρκτήριου *ritornello* στα μ. 36-48 (πρβλ. μ. 36-37 με 10-11 και 13-14): οι πτώσεις-τομές στην διπλή δεσπόζουσα (στο μ. 44) και στην δεσπόζουσα της νέας τονικότητας (στα μ. 46 και 48-49) οδηγούν τελικά σε μια σαφή επικύρωση της Σολ-μείζονος μόνο στα μ. 49-53 με μία ακόμη καινοφανή καταληκτική ιδέα, στην οποία μάλιστα ο σολίστας ενώνεται σε ένα σώμα με τα έγχορδα της ορχήστρας (οπότε, δεδομένου και του ενεργού ρόλου της ορχήστρας καθ' όλην την διάρκεια της πλάγιας θεματικής ομάδος της *εκθέσεως*, η έννοια του “ενδιάμεσου *ritornello*” φαίνεται μάλλον καταχρηστική για την συγκεκριμένη κατακλείδα). Η *επανέκθεση* πάντως ξεκινά αδιαμεσολάβητα στα μ. 54-57 με το κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα (πρβλ. μ. 21-24) και με την μεσολάβηση ενός επτάμετρου αναπτυξιακού τμήματος στα μ. 58-64 – που αντικαθιστά ουσιαστικά την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα της σολιστικής *εκθέσεως* (πρβλ. με τα μ. 31-35, πρωτίστως όσον αφορά σε επίπεδο μοτιβικού υλικού καθώς και ενορχήστρωσης) – ολοκληρώνεται με την επαναφορά στην Ντο-μείζονα όλων των υπολοίπων πλαγίων θεματικών περιεχομένων των μ. 36-48 στα μ. 65-77, καθώς και με την κατάλληλη ανάπλαση της καταληκτικής ιδέας στα μ. 78-81 (πρβλ. μ. 78-79 με 49-50), για τις ανάγκες

²⁸⁶ Για τον Landon (“The concertos...”, ό.π., σ. 242) η συνολική μορφή είναι σχεδόν ακατανόητη, αφού ο ίδιος ατυχώς δεν επιχειρεί να την αντιμετωπίσει με όρους σονάτας και αντ' αυτού επικαλείται ένα παράδοξο και άνευ ουσίας μορφολογικό σχήμα, του τύπου A (πρώτο tutti στην τονική) – A' (πρώτο solo στην τονική, αλλά με κλείσιμο στην δεσπόζουσα) – A'' (δεύτερο solo στην τονική, διευρυμένο) – A''' (δεύτερο tutti στην τονική, συντομευμένο)! Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 91 και 136-137), τουναντίον, αντιλαμβάνεται πολύ ορθώς ότι οι δύο σολιστικές ενότητες του αργού αυτού μέρους διαμορφώνουν μια *έκθεση* και μια *επανέκθεση* σονάτας, από την οποία επομένως απουσιάζει μόνο μια κεντρική ενότητα *επεξεργασίας*.

πλέον της προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας. Τέλος, το σύντομο καταληκτικό *ritornello* που ακολουθεί στα μ. 82-86 αρκείται στην επαναφορά της τελευταίας ιδέας του εναρκτήριου (πρβλ. μ. 16-20), η οποία είναι μάλιστα η μόνη που δεν αξιοποιείται καθόλου στο πλαίσιο των σολιστικών ενοτήτων, αλλά παρ' όλα αυτά δεν παραμένει αμιγώς ορχηστρική, αφού εδώ το πιάνο εξακολουθεί να συμπράττει με την υπόλοιπη ορχήστρα.

Το επόμενο βήμα στην εξέλιξη του δομικού αυτού προτύπου δεν ήταν άλλο από την εφαρμογή του και σε μουσικά είδη πέραν του κοντσέρτου. Μέχρι το 1772 λοιπόν, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* κάνει την εμφάνισή της και σε δύο αργά μέρη έργων μουσικής δωματίου, με πρώτο κατά χρονολογία σύνθεσης το *Largo* σε Ντο-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* opus 9 αρ. 3 / Hob. III: 21.²⁸⁷ Το κύριο θέμα καλύπτει πέντε μόλις μέτρα, αφού η επανάληψη του αρχικού διμέτρου στα μ. 6-7 σηματοδοτεί την έναρξη της μεταβάσεως προς την δευτερεύουσα τονικότητα, που εμπεριέχει ένα χρώμα ελάσσονος τρόπου στα μ. 12-15 και αρκετές πτώσεις στην διπλή δεσπόζουσα στα μ. 11, 14 και 15. Η πλάγια θεματική ομάδα στην Σολ-μείζονα επιβάλλει στα μ. 16-23 και 24-29 το δικό της ρυθμικό και υφολογικό πρότυπο, διαμορφώνοντας μια αντίθεση προς τα περιεχόμενα του κυρίου θέματος τόσο έντονη και πολυδιάστατη, ώστε η επαναφορά του αρχικού διμέτρου σε μεταφορά στην δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* στα μ. 30-31 να συγκροτεί αδιαμφισβήτητα – από κοινού με τις καταληκτικές χειρονομίες των μ. 32-35 (που ανάγονται στην πλάγια ομάδα) – την κατακλείδα της πρώτης αυτής μακροδομικής ενότητας. Στο μ. 35 εντούτοις, η υφή της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας διατηρείται για ένα σύντομο συνδεδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση (στα μ. 35-40), η μετατροπική πορεία του οποίου πάντως οδηγείται μέσω της ρε-ελάσσονος σε πτώση επί της δεσπόζουσας της σχετικής λα-ελάσσονος, γεγονός που καθιστά εν τέλει απροετοίμαστη την επαναφορά της αρχικής τονικότητας κατά την ακόλουθη επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 41-45 (με μια μικρή, αλλά άκρως ενδιαφέρουσα μελωδική παραλλαγή στα μ. 43-44).²⁸⁸ Η υπόλοιπη *επανεκθεση* χαρακτηρίζεται από μερικές περικοπές υλικού της *εκθέσεως*, κυρίως στο τμήμα της μετάβασης (όπου η αποφασιστική στροφή προς την δεσπόζουσα ήδη κατά την επαναφορά των μ. 6-7 στα μ. 46-47 καθιστά περιττά τα μ. 8-11a και έτσι μια μικρή διεύρυνση της αλυσίδας των μ. 11b-14a στα μ. 47b-51a καταλήγει φυσιολογικά σε μισή πτώση στα μ. 51 και 52, που αντιστοιχούν στα μ. 14-15) και δευτερευόντως στην πλάγια θεματική ομάδα, που μεταφέρεται στην Ντο-μείζονα στα μ. 53-64 έχοντας απολέσει μόνο το αρχικό της δίμετρο (το οποίο ούτως ή άλλως επαναλαμβάνονταν στο αμέσως επόμενο· πρβλ. ως εκ τούτου τα μ. 53-64 με τα 18-29). Τέλος, η επαναφορά της κατακλείδας στα μ. 65-70 επικαλύπτεται με μια μικρή *coda* στα μ. 70-73, η οποία αντιστοιχεί μεν στο συνδεδετικό πέρασμα των μ. 35-40, αλλά διαθέτει τελείως διαφορετική αρμονική αποστολή, προεκτείνοντας την τελική πτώση της κατακλείδας.

Η ίδια μακροδομική οργάνωση ακολουθείται και στην περίπτωση του *Adagio* σε σολ-ελάσσονα του *κουαρτέττου σε Σολ-μείζονα* opus 17 αρ. 5 / Hob. III: 29, παρά τις συχνές βιβλιογραφικές αναφορές σε μια “χαλαρή” έως ελεύθερη δομή τύπου φωνητικού *recitativo* και *άριας*.²⁸⁹ Η αλήθεια πάντως είναι ότι τα επιμέρους τμήματα της *εκθέσεως* στην *επανεκθεση* είτε περικόπτονται δραστικά είτε αναπτύσσονται πολύ διαφορετικά, γεγονός που

²⁸⁷ Ως προς τον συγκεκριμένο δομικό τύπο σονάτας, πρβλ. επίσης Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 110.

²⁸⁸ Η συγκεκριμένη απουσία αρμονικής διαμεσολάβησης στο σημείο επαναφοράς της αρχικής τονικότητας είναι ευθέως αντίστοιχη προς την περίπτωση του αργού μέρους του opus 17 αρ. 2 / Hob. III: 26, στο οποίο όμως διαπιστώθηκε η ύπαρξη μιας σύντομης ενότητας *επεξεργασίας* (και όχι, όπως εδώ, ενός μεταβατικού περάσματος ανάμεσα σε *έκθεση* και *επανεκθεση*) εξαιτίας του μεγέθους της κατ' αναλογία προς τις δύο εξωτερικές ενότητες και λαμβάνοντας υπ' όψιν την γενικότερη τάση δραστικού περιορισμού της εκτάσεως της κεντρικής μακροδομικής ενότητας στα αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας των κουαρτέτων opus 17.

²⁸⁹ Βλ. σχετικά: Barrett-Ayres, ό.π., σ. 117· Konold, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 33· Grummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 37. Αντιθέτως, οι Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 110) και Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 22-23) κατανοούν ορθώς την μορφή του αργού αυτού μέρους ως σονάτα χωρίς *επεξεργασία*.

καθιστά τις δύο ενότητες εξόχως ανομοιόμορφες, ακόμη και ως προς την συνολική τους έκταση (45 έναντι 35 μέτρων). Το κύριο θέμα στην πρωτότυπη εκδοχή του διατυπώνεται ως οκτάμετρη πρόταση, με κατάληξη στην τονική, από την οποία όμως μόνο το πρώτο τετράμετρο επανεκτίθεται, στα μ. 46-49. Η μετάβαση της *εκθέσεως* ανοίγει με το πρώτο δίμετρο του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 9-10 με 1-2), αλλά κατόπιν στρέφεται προς την δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος (με unisono στα μ. 11-12), η οποία επικυρώνεται πτωτικά με το recitativo του πρώτου βιολιού στα μ. 13-15· μια σύντομη επαναφορά στην δεσπόζουσα της αρχικής σολ-ελάσσονος στα μ. 16-19, εντούτοις, οδηγεί τελικά στην δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος στα μ. 20-26, πάντοτε υπό μορφήν ενός παθητικού recitativo accompagnato. Τέτοιου είδους περάσματα είναι ωστόσο προφανές ότι θα έχαναν την αξία τους εάν επαναλαμβάνονταν αυτούσια στην *επανεκθεση*· γι' αυτό ο Haydn αναπλάθει στην δεύτερη ενότητα το δεδομένο υλικό ακολουθώντας τελείως διαφορετική αρμονική πορεία: έτσι, αφού συνδέσει το περικεκομμένο κύριο θέμα (μ. 46-49) με μια παραλλαγή των μ. 9-10 στα μ. 50-51 (στρεφόμενος προς την υποδεσπόζουσα) και με την επαναφορά των μ. 16-17 στα μ. 52-53 (φθάνοντας σε πτώση στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος), δίνει περισσότερο χώρο για την νέα εξύφανση του recitativo στο πρώτο βιολί, το οποίο διαγράφοντας μια ακόμη πιο δραματική ανοδική μελωδική πορεία επικεντρώνεται γύρω από την σολ-ελάσσονα (μ. 54-58), την Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 59-63), την φα-ελάσσονα (μ. 64-67) και τελικά επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα μέσω της δεσπόζουσάς της (στα μ. 68-69).²⁹⁰ Όσον αφορά εξ' άλλου στο πλάγιο θέμα, η τάση συμπύκνωσης κατά την επανεκθέσή του είναι πολύ ισχυρή, αν και αρκούτως δικαιολογημένη, κατά την γνώμη μου: στην *έκθεση*, το μελωδικό αυτό θέμα παρουσιάζεται στην σχετική Σι-ύφεση-μείζονα και με αρκετές εσωτερικές επαναλήψεις επιχειρεί να εδραιώσει όσο το δυνατόν περισσότερο το μόνο ουσιαστικά σημείο επικράτησης του μείζονος τρόπου σε ένα κατά τα άλλα ιδιαίτερα ζοφερό περιβάλλον (βλ. την περιοδική δόμηση στα μ. 27-34, την επανάληψη και την πτωτική διεύρυνση των μ. 35-37 στα μ. 38-42, καθώς και την πτωτική επικύρωση της Σι-ύφεση-μείζονος στα μ. 43-45)· στην *επανεκθεση*, αντιθέτως, η επαναφορά της σολ-ελάσσονος στο ανάλογο σημείο καλείται απλώς να επισφραγίσει την τραγικότητα της εκφράσεως του προηγούμενου recitativo (μεταβατικού περάματος), ενόσω η μελωδική θερμότητα του πλαγίου θέματος μοιάζει αδύνατον τώρα να προσαρμοσθεί στον ελάσσονα τρόπο, γι' αυτό και ο συνθέτης περιορίζεται σε μια πολύ συνοπτική ανακατασκευή του υλικού των μ. 27-40 στα μ. 70-75 και μεταφέρει ελαφρώς τροποποιημένες στην αρχική τονικότητα μόνο τις καταληκτικές χειρονομίες των μ. 41-45 στα μ. 76-80.²⁹¹ Ας σημειωθεί, τέλος, ότι ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανεκθεση* δεν μεσολαβεί τίποτε άλλο, παρά μόνον μια παύση-τομή.

Στα έργα αυτής της περιόδου διαπιστώνουμε ότι ο Haydn αρέσκεται σε ποικίλους πειραματισμούς στο πλαίσιο των επιμέρους μακροδομικών ενοτήτων των μορφών σονάτας· σε τρία αργά μέρη όμως, οι συνέπειες των συνθετικών του αναζητήσεων υπερβαίνουν τα όρια αυτά και οδηγούν στην διαμόρφωση εξαιρετικά πρωτότυπων δομικών μορφωμάτων, τα οποία αξίζουν να μας απασχολήσουν στο σημείο αυτό ως μεμονωμένες και ιδιόζουσες περιπτώσεις σονάτας. Η πρώτη από αυτές αναφέρεται στο Adagio – cantabile σε ντο-ελάσσονα του *κουαρτέττου σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 9 αρ. 2 / Hob. III: 20, γραμμένου στα 1769-1770. Μια προκαταρκτική (πολύ επιφανειακή) ανάγνωση της παρτιτούρας μπορεί να μας οδηγήσει στην διαπίστωση ενός σύνθετου μέρους εν είδει φωνητικής σκηνής, αποτελούμενης από ένα

²⁹⁰ Εύλογα λοιπόν ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 22-23) κάνει λόγο για δύο διαφορετικά recitativi που λειτουργούν ως μεταβατικά τμήματα στο πλαίσιο της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*· ο Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 110) αντιθέτως τα εκλαμβάνει ως ένα “δεύτερο θέμα” ανάμεσα στο πρώτο και στο “καταληκτικό”, παραγνωρίζοντας προφανώς την μελωδική, την αρμονική αλλά και την δομική (σχεδόν παντελή) αναντιστοιχία των μ. 9-26 προς τα μ. 50-69.

²⁹¹ Πρβλ. περίπου τις σχετικές υποδείξεις του Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 23.

εισαγωγικό τμήμα (recitativo;), στα μ. 1-8, και μια “άρια” για το πρώτο βιολί, στα μ. 9-61.²⁹² Στο κυρίως μέρος της “άριας”, ωστόσο, διακρίνονται τρεις ενότητες (μ. 9-28, 29-45 ή 49 και 46 ή 50-61), εκ των οποίων μάλιστα οι δύο πρώτες ακολουθούν τις προδιαγραφές μιας *εκθέσεως* σονάτας με την παρηλλαγμένη επανάληψή της.²⁹³ το πεντάμετρο κύριο θέμα στην ντο-ελάσσονα φθάνει σε τέλεια πτώση στα μ. 13 και 33, στα μ. 14-18 και 34-38 διαμορφώνεται με αφετηρία την αρχική ιδέα ένα μεταβατικό τμήμα προς την σχετική Μι-ύφεση-μείζονα, στην οποία κατόπιν εκτίθεται ένα πλάγιο θέμα (στα μ. 19-25 και 39-45) που μόνο στην πρώτη εκδοχή της *εκθέσεως* ακολουθείται από μια τρίμετρη κατακλείδα στα μ. 26-28· αντιθέτως, το καταληκτικό αυτό τμήμα δεν εμφανίζεται στο τέλος της παρηλλαγμένης δεύτερης εκδοχής της *εκθέσεως*, αλλά αντικαθίσταται από μια τετράμετρη αλυσιδωτή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας στα μ. 46-49, η οποία οδηγεί στην επανέκθεση του πλαγίου θέματος στα μ. 50-56 (πρβλ. 19-25), με μια πτωτική προέκταση στα μ. 57-58 (εν είδει προετοιμασίας σολιστικής καντέντσας, η οποία όμως δεν καταγράφεται εδώ όπως το σολιστικό πέρασμα του πρώτου βιολιού στο μ. 44), ενώ στο τέλος (μ. 59-61· πρβλ. 26-28) επανέρχεται παρηλλαγμένη η κατακλείδα της *εκθέσεως*.²⁹⁴ Κατά συνέπεια, μια *έκθεση* με την καταγεγραμμένη επανάληψή της ακολουθείται από ένα μετατροπικό τετράμετρο και την επανέκθεση μόνο του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας της. Αν το τετράμετρο 46-49 θεωρείτο ένα σύντομο αναπτυξιακό τμήμα, τότε θα πραγματωνόταν εδώ το πρότυπο της διμερούς μορφής σονάτας. Εντούτοις, η ερμηνεία αυτή θα ήταν πολύ απλουστευτική, κατά την γνώμη μου: τα μ. 46-49 συνίστανται σε μια λιτή χρωματική ανιούσα γραμμή που συνδέει την κατάληξη του πλαγίου θέματος στον φθόγγο μι-ύφεση¹ με την επανέναρξή του από το σολ¹, άρα δύσκολα θα μπορούσαν να εκληφθούν ως κάτι περισσότερο από μια μετάβαση.²⁹⁵ αλλά σε αυτήν την περίπτωση πλέον, θα ανέμενε κανείς την επανέκθεση του κυρίου θέματος, κατά το πρότυπο δηλαδή της σονάτας *χωρίς επεξεργασία*. Ιδού λοιπόν το ερμηνευτικό δίλημμα που θέτει η κατασκευή αυτού του αργού μέρους: τα μ. 46-61 δεν επαρκούν ώστε να λειτουργήσουν ως δεύτερη ενότητα μιας διμερούς σονάτας (ελλείπει “αναπτυξιακού” πρώτου τμήματος), την ίδια στιγμή όμως και τα μ. 50-61, παρά την ιδεώδη αρμονική προετοιμασία τους (στην “μετάβαση” των μ. 46-49), δεν αντιπροσωπεύουν μια πλήρη επανέκθεση κατά τις προδιαγραφές της σονάτας *χωρίς επεξεργασία*!²⁹⁶ Σε πραγματικό χρόνο εξ άλλου, μέχρι το μ.

²⁹² Βλ. π.χ. Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 31), Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 133) ή Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 32). Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 60-61), αντιθέτως, προτιμά να εκλάβει το μέρος αυτό με όρους της ενόργανης μουσικής και συγκεκριμένως ως ένα αργό μέρος κοντσέρτου για βιολί με οκτάμετρη εισαγωγή· η άποψη αυτή μου φαίνεται αρκετά πειστική, ιδίως όσον αφορά στο εισαγωγικό τμήμα, το οποίο πράγματι παραπέμπει ελάχιστα στην τεχνική και το ύφος ενός recitativo και μιμείται ουσιαστικά τον τρόπο πραγμάτωσης του συνεχούς βασίμου από ένα τσέμπαλο (με “σπασμένες” συγχορδίες και πολλές επερείσεις, όπως χαρακτηριστικά υποδεικνύει και ο Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 22). Η εισαγωγή αυτή κάλλιστα θα μπορούσε (εάν βέβαια επρόκειτο για ορχηστρική παρτιτούρα) να έχει καταγραφεί συνοπτικώς περίπου ως εξής:



²⁹³ Πρβλ. Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 133 και 269) και δευτερευόντως Barrett-Ayres (ό.π., σ. 61-62). Από την τοποθέτηση του τετραμέτρου 46-49 στην δεύτερη ή στην τρίτη ενότητα εξαρτάται και το βασικό ερμηνευτικό δίλημμα ολόκληρου του μακροδομικού σχεδιασμού, όπως θα καταδειχθεί παρακάτω.

²⁹⁴ Για την επαναφορά στην αρχική τονικότητα του δευτέρου “ημίσεως” της *εκθέσεως* κάνει επίσης λόγο η Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 133). Μια λεπτομερής αρμονική ανάλυση των μ. 56-61 παρέχεται από τον Neubacher, ό.π., σ. 63-64· ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 62-63) επίσης δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην χρωματικότητα της γραφής σε αυτά τα τελευταία έξι μέτρα του κομματιού.

²⁹⁵ Πρβλ. Barrett-Ayres (ό.π., σ. 62) και ιδίως Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 133).

²⁹⁶ Το ότι η παρηλλαγμένη επανάληψη της *εκθέσεως* καθιστά περιττή την επανέκθεση του κυρίου θέματος, δεδομένης και της μακροδομικής ισορροπίας που επιφέρει η επανάληψη αυτή (:), είναι βεβαίως ένα σόφισμα

50 δημιουργείται στον ακροατή η προσδοκία ολοκλήρωσης του κομματιού τουλάχιστον με μια πλήρη *επανεκθεση*, η οποία όμως δεν εκπληρώνεται ποτέ και αντ' αυτής διαμορφώνεται τελικά η ψευδαίσθηση μιας δεύτερης ενότητας διμερούς μορφής σονάτας. Το αργό λοιπόν μέρος του *κουαρτέττου* opus 9 αρ. 2 / Hob. III: 20 αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην διμερή σονάτα και στην σονάτα χωρίς *επεξεργασία*, δίχως ωστόσο να μπορεί να ταξινομηθεί ούτε στον έναν ούτε στον άλλο από τους δύο αυτούς δομικούς τύπους.

Άλλη ιδιάζουσα μορφή σονάτας συναντάται στο αργό *finale* (Adagio) της *συμφωνίας σε φα-δίεση-ελάσσονα* Hob. I: 45 του έτους 1772. Η παρουσία του μέρους αυτού αμέσως μετά το *Finale: Presto* στην φα-δίεση-ελάσσονα συνιστά ήδη μια μεγάλη έκπληξη, και μάλιστα όχι μόνο σε επίπεδο χρονικής αγωγής, αλλά και ως προς την τονικότητα της Λα-μείζονος, η οποία, ναι μεν, είναι η σχετική μείζονα της βασικής τονικότητας του έργου (και ως τέτοια πολύ φυσιολογικά εμφανίστηκε νωρίτερα στο – κατ' εξοχήν αργό – δεύτερο μέρος της συμφωνίας), αλλά αυτό ουδόλως την καθιστά κατάλληλη προς ολοκλήρωση της κυκλικής αυτής συνθέσεως. Στην επίλυση αυτού ακριβώς του τονικού προβλήματος οφείλεται λοιπόν ως επί το πλείστον, όπως θα διαπιστώσουμε, η ιδιαιτερότητα της δομικής οργάνωσης του εν λόγω Adagio, που ελάχιστα εξαρτάται κατά τα άλλα από την – εξίσου ανεπανάληπτη στο κλασσικό ρεπερτόριο – σταδιακή αποχώρηση των οργάνων της ορχήστρας.

Στα πρώτα 31 μέτρα πάντως όλα κυλούν ομαλά, στο πλαίσιο μιας τυπικότερης *εκθέσεως*: το κύριο θέμα οργανώνεται ως δεκάμετρη περίοδος (2 + 2 και 2 + 4 μέτρων) με κατάληξη σε μισή πτώση, και ακολουθείται από μια οκτάμετρη μετάβαση σε δομή προτάσεως και πτώση στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 11-18), από το πλάγιο θέμα στην Μι-μείζονα (στα μ. 19-24) καθώς και από μια κατακλείδα (στα μ. 25-31), κατά την διάρκεια της οποίας το πρώτο όμποε και το δεύτερο κόρνο αποχωρούν με μια σολιστική χειρονομία το καθένα.²⁹⁷ Η δεύτερη ενότητα (μ. 32-67) αποτελείται από τρία επιμέρους τμήματα: στο πρώτο εξ αυτών (μ. 32-41), το τετράμετρο 32-35 παραπέμπει μοτιβικά και λειτουργικά στην μετάβαση της *εκθέσεως* (μ. 11 κ.εξ.), στρεφόμενο με συνοπτικές διαδικασίες από την Μι-μείζονα στην Λα-μείζονα, στην οποία και επανεκτίθεται κατόπιν το πλάγιο θέμα, στα μ. 36-40 (πρβλ. μ. 19-23), φθάνοντας σε μισή πτώση στο μ. 41· στο δεύτερο τμήμα (μ. 42-54) επανεκτίθεται το κύριο θέμα στην αρχική επίσης τονικότητα (πρβλ. μ. 42-49 με 1-8), με κατάληξη όμως που οδηγεί σε τέλεια πτώση (στα μ. 50-51) για την τονική επαναφορά και της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως* (στα μ. 51-54) – το φαγγόττο κάνει αισθητή την παρουσία του στα μ. 46-47 και εγκαταλείπει την ορχήστρα, όπως παρακάτω και το δεύτερο όμποε με το πρώτο κόρνο στα μ. 51-54· το τρίτο τμήμα της δεύτερης ενότητας (μ. 55-67) είναι το μόνο με αναπτυξιακό χαρακτήρα, καθώς εδώ το *violone* (κοντραμπάσσο) αλυσιδοποιεί σε μεγάλη έκταση την καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως* και αποχαιρετά με την σειρά του την ορχήστρα, έχοντας εν τω μεταξύ οδηγήσει από την Λα-μείζονα, μέσω της *σι-ελάσσονος*, στην δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος.²⁹⁸ Αυτό είναι ένα κομβικό σημείο για ολόκληρη την

της Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 133), που αν μη τι άλλο καθιστά αυτομάτως “προβληματικές” όλες τις προηγούμενες περιπτώσεις καταγεγραμμένης *εκθέσεως* που έχουμε μέχρι στιγμής συναντήσει στην έρευνά μας και οι οποίες ακολουθούνται από πλήρη δεύτερη ενότητα (όταν επρόκειτο για διμερή τύπο σονάτας) ή από *επεξεργασία* και πλήρη *επανεκθεση* (στον τριμερή τύπο σονάτας). Ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 174), εξ άλλου, ανακαλύπτει εδώ έναν συνδυασμό διμερούς και τριμερούς μακροδομικού σχεδιασμού· εντούτοις, τριμέρεια δεν υφίσταται σε καμία περίπτωση (αφού η παρηλλαγμένη επανάληψη της *εκθέσεως* δεν λειτουργεί ποτέ ως διαφορετική ενότητα από την αρχική), οπότε χαριτολογώντας θα έλεγα ότι το πρόβλημα εντοπίζεται τελικά ανάμεσα σε διμερή *κατ' εξοχήν* και διμερή *χωρίς επεξεργασία* μακροδομικό σχεδιασμό.

²⁹⁷ Πρβλ. τις πολύ πιο λεπτομερείς επισημάνσεις του Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 78-80. Βλ. ακόμη Michael Talbot, *The Finale in Western Instrumental Music*, Oxford University Press, Oxford – New York 2001, σ. 129 και 130. Στην σολιστική αποχώρηση των δύο πνευστών οργάνων αναφέρεται επίσης ο Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 303.

²⁹⁸ Πρβλ. Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 79 και 80-81), και εν μέρει Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 303) και Talbot (ό.π., σ. 129 και 130).

δομική κατασκευή, στον βαθμό που η σταθερή κατά τα πρώτα 54 μέτρα, πλην όμως “παρείσακτη” Λα-μείζονα ετοιμάζεται τώρα να παραχωρήσει την θέση της στην βασική τονικότητα της συμφωνίας, την οποία ανέμενε κανείς εξ αρχής· ακόμη δε και το γεγονός ότι η τρίτη και τελευταία ενότητα (μ. 68-107) εδραιώνεται τελικά στην ομόνυμη Φα-δίεση-μείζονα δεν είναι πλέον τόσο αναπάντεχο ή ανατρεπτικό, αλλά συμβάλλει εξίσου στην αποκατάσταση της βασικής τονικότητας. Η τρίτη αυτή ενότητα συνιστά εν πολλοίς μια *επανεκθεση* του θεματικού υλικού της πρώτης στο νέο τονικό περιβάλλον: ως εκ τούτου, το κύριο θέμα παρουσιάζεται στα μ. 68-77 (πρβλ. μ. 1-10) στην Φα-δίεση-μείζονα από τα “τρίτα” και “τέταρτα” βιολιά, την βιόλα και το τσέλλο (το οποίο στο τέλος αποχωρεί) και ακολουθείται άμεσα από την διπλή παράθεση του αρχικού τετραμέτρου του πλαγίου θέματος στα μ. 78-81 και 86-89 (πρβλ. μ. 19-22), που μάλιστα επεκτείνεται σημαντικά δια της προσθήκης αφ’ ενός μιν μιας τετράμετρης φράσεως στα μ. 82-85 (η οποία παραπέμπει στο καταληκτικό τετράμετρο του κυρίου θέματος και παράλληλα σημαίνει την αποχώρηση των “τρίτων” και “τέταρτων” βιολιών) και αφ’ ετέρου ενός ακόμη πιο εκτενούς τμήματος στα μ. 90-95 και 96-102, όπου μετέχουν μόνο η βιόλα (η οποία σύντομα όμως αποχωρεί και αυτή, στο μ. 93) και τα δύο σολιστικά βιολιά – όσα δηλαδή έχουν πλέον απομείνει μετά την αποχώρηση των υπολοίπων στο μ. 85 – τα οποία και αναλαμβάνουν να ολοκληρώσουν μόνα τους το μέρος με μια ύστατη επίκληση της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως* στα μ. 103-107.²⁹⁹

Από τα παραπάνω προκύπτει λοιπόν ένας τελειώς παράδοξος τριμερής μακροδομικός σχεδιασμός που συνίσταται σε μία *έκθεση* και δύο “επανεκθέσεις” – μια “αντικατοπτρική” πρώτη στην Λα-μείζονα και μια “διευρυμένη” δεύτερη στην Φα-δίεση-μείζονα – με ένα αναπτυξιακό-μετατροπικό πέρασμα ανάμεσά τους.³⁰⁰ Η *έκθεση* μάλιστα είναι δομημένη κατά τρόπον τόσο τυπικό, ώστε να περνά σχεδόν απαρατήρητη η θεμελιώδης αντινομία της προς τις επιταγές της τονικής οργάνωσης του συνολικού συμφωνικού κύκλου: το πέμπτο και τελευταίο μέρος του έργου ξεκινά από “εσφαλμένη” τονικότητα! Η δεύτερη ενότητα ωστόσο εξακολουθεί να αγνοεί επιδεικτικά αυτό το γεγονός συνιστώντας τρόπον τινα το έτερον ήμισυ της πρώτης· παρ’ όλα αυτά, η σχέση της προς την *έκθεση* δεν είναι συμβατή με τις προδιαγραφές κανενός εκ των τριών αμιγών τύπων σονάτας: α) τριμερής σονάτα ασφαλώς δεν υφίσταται, αφού τα μ. 32-35 ουδόλως συγκροτούν μια *επεξεργασία*, προκειμένου κατόπιν μόνο τα μ. 36-54 να εκληφθούν ως μια “αντικατοπτρική επανεκθεση”.³⁰¹ β) διμερής σονάτα επίσης δεν μπορεί να συσταθεί στα πρώτα 54 μέτρα του αργού αυτού μέρους, καθ’ ότι στο μ. 42 λαμβάνει χώρα η “διπλή επαναφορά” κυρίου θέματος και αρχικής τονικότητας.³⁰² και γ) η δεύτερη ενότητα επανεκθέτει το υλικό της πρώτης στην αρχική τονικότητα, μεταφέροντας όμως την μετάβαση και το πλάγιο θέμα πριν το κύριο, πράγμα το οποίο αντίκειται φανερά στις προδιαγραφές μιας *επανεκθέσεως* της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Είναι λοιπόν βέβαιο ότι η δεύτερη ενότητα δεν μπορεί να λειτουργήσει ως *επανεκθεση* της πρώτης σε θεματικό επίπεδο, παρά μόνο σε τονικό· γι’ αυτό, ενσωματώνοντας και το αναπτυξιακό πέρασμα των μ. 55-67, οδηγεί σε μια δεύτερη “επανεκθεση”, η οποία με την σειρά της

²⁹⁹ Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 79 και 81-82· Talbot, ό.π., σ. 129 και 130· Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 303.

³⁰⁰ Πρβλ. εν μέρει Talbot, ό.π., σ. 129.

³⁰¹ Παράλληλα πέφτει στο κενό η άποψη των Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 303) και Talbot (ό.π., σ. 129) σχετικά με την πραγμάτωση μιας πλήρους τριμερούς μορφής σονάτας στα μ. 1-54 ή 1-67, με *επεξεργασία* στα μ. 32-41 και *επανεκθεση* από το μ. 42, δεδομένου του ότι η επαναφορά της αρχικής τονικότητας έχει ήδη συντελεσθεί στα μ. 36-41 και δη με το πλάγιο θέμα.

³⁰² Ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 73, 78, 79 και 80) φαίνεται να πελαγοδρομεί ως προς αυτό το ζήτημα, στον βαθμό που από την μια πλευρά υποδεικνύει την αντεστραμμένη επαναφορά των δύο θεμάτων και την “διπλή επαναφορά” στα μ. 32-54, αλλά από την άλλη δεν μπορεί να αποτινάξει από το μυαλό του την θελκτική γι’ αυτόν πραγμάτωση μιας ολοκληρωμένης διμερούς μορφής συνολικά στα μ. 1-54, προτού δηλαδή εγκαταλειφθεί η τονικότητα της Λα-μείζονος. Έτσι, δεν φαίνεται να συνειδητοποιεί ότι η διμερής αυτή μορφή οργανώνεται κατά τρόπον τελειώς παράδοξο, γεγονός που με την σειρά του αποκαλύπτει την ατέλειά της και καθιστά δικαιολογημένη την περαιτέρω εξέλιξη του μέρους.

επιλύει μεν το πρόβλημα της θεματικής ακολουθίας της προηγούμενης, αλλά συγχρόνως εγείρει ένα νέο ζήτημα, αρμονικής φύσεως. Συμπεραίνουμε επομένως ότι καμιά εκ των δύο “επανεκθέσεων” δεν κατορθώνει τελικά να ανταποκριθεί πλήρως στα δεδομένα της αρχικής εκθέσεως· δεδομένου όμως του ότι και η ίδια η έκθεση εδράζεται σε εσφαλμένη τονικότητα αναφοράς (Λα-μείζονα), μπορούμε πλέον να παρατηρήσουμε πως στην τελευταία μακροδομική ενότητα συντελείται κατά τρόπον μοναδικό η διπλή αποκατάσταση της αρχικής θεματικής τάξεως (κατά το πρότυπο της εκθέσεως) και της βασικής τονικότητας ολόκληρης της συμφωνίας. Εξ άλλου, στην κατά το δυνατόν επαρκέστερη παγίωση της Φα-δίεση-μείζονος – της τονικότητας εκείνης, από την οποία *θα έπρεπε* να είχε ξεκινήσει το αργό αυτό μέρος (ή τουλάχιστον από την ομώνυμη φα-δίεση-ελάσσονα) – καθώς και της επενέργειας του ύφους “μουσικής δωματίου” (που εξοστρακίζει οριστικά την συμφωνική τεχνοτροπία μετά το μ. 85) θα πρέπει κατά την γνώμη μου να αποδοθεί και η αρκετά σημαντική διεύρυνση των περιεχομένων της τρίτης αυτής ενότητας σε σχέση με τις δύο προηγούμενες.³⁰³

Ίσως ακόμη πιο ιδιάζουσα όμως είναι η μορφή του *Capriccio: Adagio* σε ντο-ελάσσονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Ντο-μείζονα* opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32 (επίσης του 1772). Ο χαρακτηρισμός “*capriccio*”, ως συνώνυμος της “φαντασίας”, παραπέμπει βεβαίως στην ελεύθερη αντιμετώπιση του ζητήματος της μορφής,³⁰⁴ χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η οργάνωση των επιμέρους τμημάτων και ενότητων του μέρους αυτού παύει να βασίζεται στις αρχές της σονάτας.³⁰⁵ Αυτό καθίσταται εμφανές ιδίως στο δεύτερο μεγάλο ήμισυ του μέρους (μ. 34-63), που περιλαμβάνει ολοφάνερα μια *έκθεση* και μια *επεξεργασία* σονάτας. Συγκεκριμένα, στα μ. 34-50 εκτίθενται κατά σειρά ένα κύριο θέμα στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 34-37), μια μετάβαση με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 38-41) και δύο πλάγιες θεματικές ιδέες στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 42-45 και 46-50), εκ των οποίων μάλιστα η δεύτερη συνίσταται σε ένα δεξιοτεχνικό “πέραςμα” του πρώτου βιολιού.³⁰⁶ Στην *επεξεργασία* (μ. 51-63), εξ άλλου, η αρχική φράση του κυρίου θέματος παρατίθεται δύο φορές, στην φα-ελάσσονα (μ. 52b-53) και στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 55b-56), έχοντας προετοιμασθεί από

³⁰³ Βρίσκω, αντιθέτως, τελείως ατυχή – και αυθαίρετη, εν πολλοίς (όπως θα καταδείξω παρακάτω) – την έμπνευση του Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 73, 79 και 81-82) να διασπάσει την ενότητα αυτή σε δύο “υποενότητες” (μ. 68-85 και 86-107), προκειμένου έτσι να βρει ένα αντίβαρο προς τις άλλες δύο “υποενότητες”, των μ. 1-31 και 32-54. Εάν, κατ’ αρχάς, η παρουσία του πλαγίου θέματος διασφαλίζεται σε κάθε μια από τις τέσσερις αυτές “υποενότητες” (ό.π., σ. 82), η απουσία του κυρίου θέματος από την τέταρτη εξ αυτών δεν θα έπρεπε να προβληματίσει πολύ περισσότερο τον συγγραφέα; Επιπροσθέτως: αφού η καταληκτική ιδέα παρατηρείται ότι τίθεται στο τέλος κάθε δομικού μέλους (ό.π.), τότε γιατί άραγε απουσιάζει από την δήθεν “πρώτη υποενότητα της δεύτερης ενότητας” (μ. 68-85) ή – από την άλλη πλευρά – γιατί είναι παρούσα τόσο στην “πρώτη” όσο και στην “δεύτερη υποενότητα” της υποτιθέμενης “πρώτης ενότητας” (μ. 1-31 και 32-54); Και εν τέλει: είναι δυνατόν να εκθειάζεται η “ισορροπία” μιας αναλογικής σχέσεως 25 + 20 και 18 + 18 μέτρων, στην οποία όμως εντέχνως δεν έχει συνυπολογισθεί η καταληκτική ιδέα (ό.π.); Όλα τα παραπάνω αποδεικνύουν κατά την γνώμη μου ότι ο Webster πεισματικά επιχειρεί να αναδείξει μια μακροδομική διμέρεια (μ. 1-54 συν 55-67 έναντι των μ. 68-107), με μόνο κριτήριο την οριστική αλλαγή της τονικότητας στο μ. 68. Φυσικά, κανείς δεν αμφισβητεί ότι το γεγονός αυτό είναι αποφασιστικής σημασίας για την δομή του εν λόγω *Adagio*: αλόιμονον όμως αν η αρμονική παράμετρος καθόριζε αποκλειστικά την μακροδομική οργάνωση ενός κομματιού! Στην περίπτωση αυτή έχω λοιπόν την αίσθηση ότι καθίστανται αντιληπτά τα όρια κάθε μονοδιάστατης αναλυτικής προσέγγισης – εν προκειμένω, της βαθιά ριζωμένης στην αμερικανική θεωρητική παράδοση του δευτέρου ημίσεως του 20^{ου} αιώνας σενκεριανής μεθοδολογίας, από την οποία ούτε ο Webster μπορεί να ξεφύγει, όσο και αν ο ίδιος δεν συνιστά βεβαίως έναν τυπικό εκπρόσωπό της.

³⁰⁴ Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 97.

³⁰⁵ Όπως φερ’ ειπείν υποστηρίζει αφοριστικά ο Barrett-Ayres, ό.π., σ. 117. Η Elaine Rochelle Sisman, εξ άλλου, στο άρθρο της “Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality”, στο: Elaine R. Sisman (επιμ.), *Haydn and His World*, Princeton University Press, Princeton 1997, σ. 37, αρκείται σε μια επιφανειακή προσέγγιση με όρους φωνητικής σκηνής, διακρίνοντας μια διαδοχή *recitativo* – *arioso* (μ. 1-33) και τελικής άριας (μ. 34-63).

³⁰⁶ Πρβλ. ιδίως Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 99), με την μικρή διαφορά ότι εκείνος αντιλαμβάνεται τα μ. 46-50 ως καταληκτική ιδέα της εκθέσεως. Αντιθέτως, οι σχετικές παρατηρήσεις των Keller (ό.π., σ. 42-43) και Sisman (“Haydn, Shakespeare, ...”, ό.π., σ. 37) είναι ελάχιστα κατατοπιστικές ως προς την δομική οργάνωση της παρούσας εκθέσεως.

ισάριθμα μετατροπικά περάσματα στα μ. 51-52a και 54-55a, των οποίων το μοτιβικό υλικό αναπτύσσεται κατόπιν αυτόνομα στα μ. 57-60a και καταλήγει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της (σχετικής) ντο-ελάσσονος στα μ. 60b-63.³⁰⁷

Τί συμβαίνει όμως στο πρώτο ήμισυ του μέρους (μ. 1-33) και πώς τα περιεχόμενά του συνδέονται με εκείνα του δευτέρου; Σε υφολογικό επίπεδο, τόσο ο Keller όσο και ο Drabkin τονίζουν πρωτίστως την διάσταση ανάμεσα στην παλαιά τεχνοτροπία του μπαρόκ στα μ. 1-33 και στην πραγμάτωση του νέου “κλασσικού” ύφους στα μ. 34-63.³⁰⁸ αυτό το στοιχείο θα πρέπει οπωσδήποτε να το κρατήσουμε στην άκρη ως ένα σημαντικό δεδομένο για την κατανόηση της συνολικής οργάνωσης του κομματιού. Σε επίπεδο δομής, ωστόσο, η μορφή “εισαγωγής και *ritornello*” που ανακαλύπτει ο Drabkin στα μ. 1-4 και 5-33 δεν μου φαίνεται καθόλου πειστική³⁰⁹ τουναντίον, εγώ διακρίνω εδώ άλλη μια *έκθεση* σονάτας και μάλιστα “μονοθεματικής” φύσεως: το βασικό θέμα εκτίθεται κατ’ αρχάς στην ντο-ελάσσονα ως κύριο, στα μ. 1-4 (σε ταυτοφωνία όλων των εγχόρδων) και 5-7 (αναδεικνύοντας την σολιστική γραμμή του τσέλλου), ακολουθείται από μια πολύ εκτενή μετάβαση στα μ. 8-25, στο πλαίσιο της οποίας αρχικά τονικοποιείται η σχετική Μι-ύφεση-μείζονα και κατόπιν πραγματοποιείται στροφή προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, η οποία τελικά παγιώνεται ως δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 26-29a με την επανεμφάνιση του βασικού θέματος ως πλαγίου (πρβλ. μ. 5-8a), αν και αμέσως μετά (στα μ. 29b-33) η σολ-ελάσσονα μειζονοποιείται και ολοκληρώνει την τριτομηματική αυτή *έκθεση* ως δεσπόζουσα της αρχικής ντο-ελάσσονος.³¹⁰ Επομένως, η πρώτη αυτή *έκθεση*, που επικεντρώνεται στην ντο-ελάσσονα και στην σολ-ελάσσονα (έχοντας ενδιάμεσα προσεγγίσει και την σχετική Μι-ύφεση-μείζονα, ενώ στο τέλος της καταλήγει ουσιαστικά σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα), ακολουθείται από μια δεύτερη, με τονική πορεία από την Μι-ύφεση-μείζονα προς την δεσπόζουσά της, Σι-ύφεση-μείζονα. Θα μπορούσαν εντούτοις οι δύο αυτές *εκθέσεις* να πραγματώσουν από κοινού μια ευρύτερη ενότητα; Το λυρικό θέμα στα μ. 34 κ.εξ., εκτιθέμενο στην σχετική μείζονα της αρχικής ντο-ελάσσονος, δίνει πράγματι την εντύπωση πλαγίου θέματος σε σχέση με το βασικό θέμα των μ. 1-4, 5-7 και 26-29a, που μάλιστα εισάγεται κατόπιν μισής πτώσεως-τομής στην αρχική τονικότητα, όπως συχνά δηλαδή συμβαίνει προς το μέσον μιας *εκθέσεως* σονάτας σε ελάσσονα τονικότητα: σύντομα όμως διαφαίνεται ότι το ίδιο αυτό θέμα λειτουργεί ως κύριο στο πλαίσιο της δεύτερης *εκθέσεως* (μ. 34-50), ο τονικός σχεδιασμός της οποίας δεν μπορεί ούτως ή άλλως να ερμηνευθεί ως τμήμα μιας “υπερ-εκθέσεως”, αλλά αξιώνει την αυτονομία του.³¹¹ Κατά συνέπεια, αν και υφίσταται κάποια διασύνδεση ανάμεσα στις δύο *εκθέσεις*, οι λειτουργίες τους ωστόσο είναι αδύνατον να συγχωνευθούν σε μια ενιαία μακροδομική ενότητα και έτσι τα μ. 1-33 και 34-50 παραμένουν δύο αντιθετικά μορφώματα σε παράταξη. Από την άλλη πλευρά, η σχέση της πρώτης *εκθέσεως* προς την *επεξεργασία* είναι εξίσου αδιαμφισβήτητη με την ήδη καταδειχθείσα εξάρτηση των μ. 51-63 από τα θεματικά περιεχόμενα της δεύτερης *εκθέσεως*: διότι οι φιγούρες των μ. 51-52a, 54-55a και μ. 57-60a ανάγονται στα περιεχόμενα της μετάβασης της πρώτης *εκθέσεως* (και δη στο μ. 18),³¹² όπως και το μοτίβο στις εσωτερικές φωνές των μ. 61b-62 που προέρχεται σαφέστατα από το μ. 19 – για να μην αναφερθεί καν η ταυτοσημία των καταλήξεων στα μ. 63 και 33.³¹³ Επομένως, η ενότητα της *επεξεργασίας* αναφέρεται ταυτοχρόνως σε αμφότερες τις *εκθέσεις* που προηγήθηκαν, διαμορφώνοντας την διαλεκτική “σύνθεση” των πλήρως αντιτιθέμενων

³⁰⁷ Πρβλ. ιδίως Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 99-100) και δευτερευόντως Keller (ό.π., σ. 43) και Sisman (“Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 37).

³⁰⁸ Keller, ό.π., σ. 42 και 43· Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 99.

³⁰⁹ Βλ. Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 99.

³¹⁰ Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις των Keller (ό.π., σ. 42), Sisman (“Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 37) και ιδίως Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 98 και 99.

³¹¹ Πρβλ. Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 99.

³¹² Πρβλ. ό.π., σ. 99-100.

³¹³ Πρβλ. Sisman, “Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 37.

υφολογικών και θεματικών τους περιεχομένων. Με την ολοκλήρωση λοιπόν της *επεξεργασίας* έχει ήδη επιλυθεί το βασικό πρόβλημα που έθεταν οι δύο αλληπάλληλες *εκθέσεις* και απομένει ανοικτό μόνο το ζήτημα της τονικής λύσεως, η πραγμάτωση του οποίου τίθεται πάντως πέραν των ορίων του συγκεκριμένου μέρους (που απομένει τυπικά ημιτελές, χωρίς ενότητα *επανεκθέσεως*) και εκπληρώνεται τελικά στην έναρξη του ακόλουθου – άμεσα συνδεόμενου με το Adagio – μενουέττου στην Ντο-μείζονα.³¹⁴ Συμπεραίνουμε συνεπώς ότι σε αυτό το εξαιρετικά πρωτότυπο δομικά αργό μέρος ο Haydn υπερβαίνει την θεμελιώδη αντιπαράθεση ανάμεσα στις δύο τονικές περιοχές μιας *εκθέσεως* – που αίρεται φυσιολογικά στο πλαίσιο μιας τελικής *επανεκθέσεως* – και εφαρμόζει την ιδέα της διαλεκτικής αντίθεσης σε ανώτερο επίπεδο, δηλαδή μεταξύ δύο διαφορετικών *εκθέσεων*, τα θεματικά στοιχεία των οποίων “συντίθενται” σε μια κοινή *επεξεργασία*: το γεγονός αυτό βέβαια μεταβάλλει ριζικά όχι μόνο τον ρόλο αλλά και την θέση της *επεξεργασίας* στην συνολική μακροδομή, αφού αυτή δεν αντιπροσωπεύει πλέον την “μεσαιά ενότητα” αλλά εμφανίζεται ως “τελευταία”, στην θέση της αποβληθείσας *επανεκθέσεως*, την οποία οι προαναφερόμενες λειτουργικές μεταπτώσεις των μακροδομικών ενοτήτων έχουν εν τω μεταξύ καταστήσει εντελώς περιττή.

Έχοντας λοιπόν εξετάσει το ρεπερτόριο της περιόδου 1766-1772, μπορούμε στο σημείο αυτό να εξάγουμε ορισμένα καίρια συμπεράσματα για την παρατηρούμενη εξέλιξη των μορφών σονάτας στα αργά μέρη:

α) Η βασική τριμερής μορφή σονάτας εξακολουθεί να συνιστά την πρώτη από τις διαθέσιμες επιλογές, αν και πραγματώνεται μόνο στα μισά περίπου από τα έργα του δείγματος που εξετάστηκε εδώ· η κυριαρχία της στο είδος της συμφωνίας είναι αδιαμφισβήτητη, σε αντίθεση με την μουσική δωματίου και τις σονάτες για πιάνο, όπου τα υπόλοιπα δομικά πρότυπα περιορίζουν σε σημαντικό βαθμό τον ζωτικό της χώρο, ενώ στα κοντσέρτα εμφανίζεται μόνο κατ' εξαίρεσιν. Από την άλλη πλευρά, ο διμερής τύπος σονάτας τυγχάνει τώρα σαφώς συχνότερης αξιοποίησης απ' ό,τι στο πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760.³¹⁵ εφαρμόζεται κατά κανόνα στα αργά μέρη κοντσέρτων, αρκετά συχνά σε έργα μουσικής δωματίου και σονάτες για πιάνο, αλλά μάλλον σπάνια στις συμφωνίες. Η σονάτα χωρίς *επεξεργασία* την περίοδο αυτή αρχίζει να διεκδικεί ένα μικρό “κομμάτι της πίτας” και μάλιστα από τον χώρο του κοντσέρτου – όπου πρωτοεμφανίστηκε – διεισδύει πλέον και στο πεδίο της μουσικής δωματίου (σε κουαρτέτα εγχόρδων, συγκεκριμένως). Τέλος, σε τρεις περιπτώσεις αργών μερών των ετών 1769-1772 (opus 9 αρ. 2 / Hob. III: 20, finale του Hob. I: 45 και opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32) εντοπίζονται πειραματικές μακροδομές σονάτας που υπερβαίνουν τους υφιστάμενους δομικούς τύπους (και επομένως δεν μπορούν να ενταχθούν σε κανέναν από αυτούς). Ως προς τις επαναλήψεις των ενοτήτων – σε σχέση προς τα επιμέρους δομικά πρότυπα σονάτας αλλά και προς τα διαφορετικά μουσικά είδη – την παρούσα περίοδο αξιοποιούνται τέσσερεις διαφορετικές δυνατότητες: α) ενδείξεις για δύο επαναλήψεις υφίστανται κατά κανόνα σε τριμερείς μακροδομές και λιγότερο συχνά σε διμερείς, ενώ πρωτίστως αφορούν στα συμφωνικά και πιανιστικά είδη· β) η απλή επανάληψη

³¹⁴ Ο Keller (ό.π., σ. 43-44) διαπιστώνει την διπλή αναφορικότητα της *επεξεργασίας* προς τις δύο προηγούμενες ενότητες καθώς και την τονική λύση που προσφέρει η άμεση σύνδεση του Adagio με το ακόλουθο μενουέττο, δίχως όμως να είναι σε θέση να εξηγήσει ικανοποιητικά την συνολική μακροδομή του *capriccio* (η εμφάνιση της *επεξεργασίας* τύπου σονάτας έρχεται να διαψεύσει την αρχική του προσδοκία εκπλήρωσης μιας απλής τριμέρειας ασματικού τύπου, αφήνοντας εντούτοις στην θέση της μόνο αναπάντητα ερωτήματα). Ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 99 και 101), εξ άλλου, υποδεικνύει επίσης την θεματική διασύνδεση της *επεξεργασίας* προς αμφότερες τις ενότητες που έχουν προηγηθεί και επιπλέον υψαινίσσεται την διαλεκτική τους “σύνθεση” στα τελευταία 13 μέτρα του μέρους, τελικά όμως προτιμά να ερμηνεύσει την απουσία *επανεκθέσεως* ως αδυναμία επαναφοράς τόσο του εναρκτήριου “εισαγωγικού” τμήματος στην βασική ντο-ελάσσονα όσο και της “κατ' εξοχήν” *εκθέσεως* με τονικότητα αναφοράς την σχετική Μι-ύφεση-μείζονα.

³¹⁵ Η επικέντρωση λοιπόν του Tobel (ό.π., σ. 150) στην δεκαετία του 1760 όσον αφορά στην εφαρμογή του συγκεκριμένου δομικού τύπου στο έργο του Haydn καθίσταται ως έναν βαθμό δικαιολογημένη.

μόνο της *εκθέσεως* είναι ακόμη αρκετά σπάνια, αλλά εφαρμόζεται εξίσου στον διμερή και στον τριμερή τύπο σονάτας και σχεδόν αποκλειστικά σε κουαρτέττα εγχόρδων· γ) η τροποποιημένη (καταγεγραμμένη) επανάληψη της *εκθέσεως* συναντάται μόνο σε αργά μέρη κουαρτέτων εγχόρδων, ανεξαρτήτως δομικού τύπου.³¹⁶ δ) χωρίς καμμία επανάληψη εμφανίζονται τα περισσότερα – αλλά παραδόξως όχι όλα – από τα αργά μέρη κοντσέρτων, όλες οι πραγματώσεις σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, ολιγάριθμα δείγματα τριμερούς και διμερούς σονάτας σε κουαρτέττα εγχόρδων καθώς και οι δύο εκ των τριών ιδιαζουσών μορφών σονάτας αυτής της δημιουργικής περιόδου του Haydn.

β) Η τονική πλοκή της *εκθέσεως* συνίσταται πάντοτε σε δύο τονικά κέντρα, με κατεύθυνση από την αρχική μείζονα τονικότητα στην δεσπόζουσά της ή από την αρχική ελάσσονα τονικότητα στην μείζονα σχετική της· μοναδική εξαίρεση αποτελεί η πρώτη *έκθεση* του (ιδιάζοντος) αργού μέρους του *κουαρτέττου* opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32, η οποία κινείται από την αρχική ελάσσονα τονικότητα προς την ελάσσονα δεσπόζουσά της. Τονικές παρεκκλίσεις είτε αποκλίσεις προς τον αντίθετο τρόπο εντοπίζονται αρκετά σπάνια εντός της *εκθέσεως* και αφορούν στο τμήμα της μεταβάσεως ή στην περιοχή της δευτερεύουσας τονικότητας.³¹⁷ πρέπει πάντως να σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι οι ρηξικέλευθες περιπτώσεις αφ' ενός μεν της μετάβασης της *εκθέσεως* του *κουαρτέττου* opus 17 αρ. 5 / Hob. III: 29 και αφ' ετέρου της τονικής πλοκής εντός της πλάγιας θεματικής ομάδος του *κουαρτέττου* opus 17 αρ. 3 / Hob. III: 27 συνιστούν ακραία δείγματα γραφής, καθόλου αντιπροσωπευτικά των κυρίαρχων τάσεων της παρούσας περιόδου. Η σύσταση μιας κύριας θεματικής ομάδος είναι πολύ σπάνια σε σχέση με την διαμόρφωση ενός απλού κυρίου θέματος (το οποίο όμως ενίοτε υπερβαίνει την δομή μιας προτάσεως ή μιας περιόδου και αναπτύσσεται ως ολοκληρωμένη τριμερής μικροδομή),³¹⁸ ενώ μια πλάγια θεματική ομάδα κάνει την εμφάνισή της διπλάσιες φορές απ' ό,τι ένα ενιαίο πλάγιο θέμα.³¹⁹ Η παρουσία μιας μετάβασης ανάμεσά τους συνιστά πλέον τον κανόνα,³²⁰ αν και αυτό δεν οδηγεί αυτομάτως στην διαμόρφωση “τριμηματικών” *εκθέσεων*, δυνατότητα που εξακολουθεί να εφαρμόζεται σε μικρό αριθμό έργων και κατά την διάρκεια αυτής της περιόδου.³²¹ Συχνή επίσης είναι και η εμφάνιση μίας ή ακόμη και δύο καταληκτικών ιδεών στο τέλος της πρώτης μακροδομικής ενότητας οιοδήποτε τύπου σονάτας.³²² Αρκετές *εκθέσεις* αυτής της περιόδου προσλαμβάνουν ιδιαιτέρως μεγάλη έκταση, η οποία μάλιστα ορισμένες φορές υπερβαίνει ακόμη και το 50% του συνολικού μεγέθους ενός κομματιού!³²³ Αυτό συχνά οφείλεται βέβαια

³¹⁶ Τόσο η Sisman (“Small and Expanded Forms...”, ό.π., σ. 473) όσο και ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 86) αναφέρονται στην καθοριστική συμβολή του Carl Philipp Emanuel Bach, ο οποίος επινόησε και καλλιέργησε την τεχνική των παρηλλαγμένων επαναλήψεων – όχι μόνο της *εκθέσεως* αλλά και των μακροδομικών ενότητων μετά από αυτήν – ήδη από τις αρχές τις δεκαετίας του 1760. Ο Haydn καθίσταται φανερό ότι δοκιμάζει την ίδια συνθετική τεχνική περίπου μια δεκαετία αργότερα και ότι κατά την παρούσα περίοδο (1769-1772) την εφαρμόζει αποκλειστικά στην *έκθεση* κουαρτέτων εγχόρδων, δηλαδή στο πλαίσιο του κατ' εξοχήν πειραματικού είδους αυτής της περιόδου.

³¹⁷ Πρβλ. Brown (“The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 125-126), ο οποίος μάλιστα περιορίζει την εφαρμογή τέτοιων φαινομένων στα έργα σε μείζονα τονικότητα.

³¹⁸ Πρβλ. το σχόλιο του Leisinger (ό.π., σ. 136) σχετικά με την συχνή τάση διαμόρφωσης κυρίων θεμάτων μεγάλης εκτάσεως στο έργο του Haydn μετά το 1765.

³¹⁹ Αυτό πάντως σημαίνει και ότι η δυνατότητα σύστασης ενός ενιαίου πλάγιου θέματος αντί για παράταξη επιμέρους θεματικών ιδεών δεν είναι καθόλου αμελητέα πλέον. Πρβλ. Leisinger, ό.π., σ. 134.

³²⁰ Πρβλ. Leisinger, ό.π., σ. 137-139.

³²¹ Παρά την διαπίστωση της Fillion (ό.π., σ. 480) σχετικά με την αρκετά μεγάλη συχνότητα εφαρμογής μιας “τριμηματικής εκθέσεως” την περίοδο αυτή, γεγονός όμως που δεν επιβεβαιώνεται στα αργά μέρη του εν λόγω ρεπερτορίου.

³²² Αναφορικά με την κατακλείδα της *εκθέσεως*, ο Brown (“The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 125) παρατηρεί ότι αυτή είθισται να οργανώνεται με μια κανονικότητα τέτοια που έρχεται σε αντίθεση με την περισσότερο ελεύθερη και συχνά παρατακτική δόμηση της πλάγιας θεματικής ομάδος.

³²³ Ο Leisinger (ό.π., σ. 133-134), αντιθέτως, δίνει έμφαση στην διεύρυνση της μορφής σονάτας συνολικά, με τις τρεις μακροδομικές της ενότητες να εξακολουθούν να διαθέτουν περίπου το ίδιο μήκος μεταξύ τους.

στον σημαντικό αριθμό των διαφορετικών θεματικών ιδεών που εκτίθενται καθώς και στην μεγάλη έκταση ορισμένων εξ αυτών, αλλά συναρτάται περαιτέρω και από την εφαρμογή ορισμένων τεχνικών, όπως α) της παρηλλαγμένης επανάληψης του κυρίου θέματος, ή έστω ενός τμήματος του ιδίου, της μεταβάσεως, μιας πλάγιας θεματικής ιδέας είτε ακόμη της κατακλείδας.³²⁴ β) της δομικής επέκτασης-ανάπτυξης μιας θεματικής ιδέας σε μεγάλο εύρος· και τέλος, γ) της παράθεσης της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος εντός της πλάγιας θεματικής ομάδος, πράγμα όμως που σπανίως συντελεί στην διαμόρφωση μιας πραγματικά “μονοθεματικής” εκθέσεως (βλ. π.χ. το αργό μέρος της *συμφωνίας* Hob. I: 26).³²⁵

γ) Σε αντίθεση με το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1760, στα χρόνια που ακολουθούν, μέχρι το 1772 τουλάχιστον, ο Haydn επιστρέφει τρόπον τινά στην πολλαπλότητα των επιλογών του πρώιμου έργου του, όσον αφορά στην διαμόρφωση της *επεξεργασίας* του τριμερούς τύπου σονάτας. Παρ’ ότι λοιπόν η έναρξη της μεσαιάς μακροδομικής ενότητας εξακολουθεί να λαμβάνει χώραν στην δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως (με ελάχιστες εξαιρέσεις αντικαταστάσεώς της από την ελάσσονα δεσπόζουσα στον μείζονα τρόπο και την αρχική τονικότητα σε αμφοτέρους τους τρόπους),³²⁶ η περαιτέρω αρμονική πλοκή της *επεξεργασίας* βασίζεται σε μια εκ των ακόλουθων προδιαγραφών: α) η παραμονή στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (στον μείζονα τρόπο) – ακόμη και αν πραγματοποιηθούν ενδιάμεσες παρεκκλίσεις, δίχως όμως να παγιωθεί κάποιο άλλο τονικό κέντρο μέσω τέλειαις ή μισής πτώσεως – είναι πολύ σπάνια την περίοδο αυτή· β) στην μεγάλη τους πλειονότητα, οι τριμερείς μορφές σονάτας διαθέτουν έναν τρίτο αρμονικό πυλώνα, ο οποίος στον μείζονα τρόπο συνίσταται ως επί το πλείστον στην σχετική ελάσσονα³²⁷ και σε μεμονωμένες περιπτώσεις στην υποδεσπόζουσα ή στην σχετική της, ενώ στον ελάσσονα τρόπο ο ρόλος αυτός ανατίθεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα, στην μείζονα δεσπόζουσα ή στην (ελάσσονα) υποδεσπόζουσα· γ) σε ολιγάριθμες περιπτώσεις (αποκλειστικά στον μείζονα τρόπο), η *επεξεργασία* διαθέτει δύο αρμονικούς σταθμούς, που αφορούν ειδικότερα στην σχετική της υποδεσπόζουσας και της τονικής, στην σχετική της τονικής και της δεσπόζουσας καθώς και στον συνδυασμό υποδεσπόζουσας και αρχικής τονικότητας (βλ. Hob. I: 26). Το τελικό όμως τμήμα της *επεξεργασίας* συνίσταται σε μια σύντομη ή εκτενή διαδικασία επαναφοράς της αρχικής τονικότητας μέσω της δεσπόζουσάς της,³²⁸ η οποία ωστόσο παρακάμπτεται σε τρία αργά μέρη: της *συμφωνίας* Hob. I: 48 και του *κουαρτέττου* opus 17 αρ. 2 / Hob. III: 26 (τελική

³²⁴ Πρβλ. Sisman, “Small and Expanded Forms...”, ό.π., σ. 473· Klauwell, ό.π., σ. 65.

³²⁵ Για την “αρχή της μονοθεματικότητας” στο έργο του Haydn έχει χυθεί πολύ μελάνι και το φαινόμενο αυτό έχει γενικά υπερεκτιμηθεί στην σχετική έρευνα, ιδίως από θεωρητικούς στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνας, όπως οι Klauwell (ό.π., σ. 65), Heinrich Jalowetz (“Beethoven’s Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach”, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft: Zwölfter Jahrgang 1910-1911*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911, σ. 421-422) και W. Fischer (ό.π., σ. 59), μεταξύ άλλων. Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. xi, 65 και 202), επίσης, υποδεικνύει πολύ αργότερα την εξαγωγή ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος από την αρχική ιδέα του κυρίου θέματος σε ορισμένα από τα κουαρτέττα των opera 9 και 17, πράγμα όμως που τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στα αργά μέρη αυτών των έργων αποδεικνύεται τελικά ότι συνιστά μόνο την εξαίρεση και όχι τον κανόνα. Νεώτεροι ερευνητές, εντούτοις, όπως οι Brown (“The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 108) και Fillion (ό.π., σ. 479-480), διατυπώνουν εύστοχα τις επιφυλάξεις τους, στον βαθμό που μόνο ένα μικρό τμήμα του κυρίου θέματος “μεταφέρεται” και στην πλάγια θεματική ομάδα (συνήθως στην έναρξή της)· ομοίως, η Louise E. Cuyler, στην μελέτη της *The Symphony*, Harmonie Park Press, Michigan 1995 (second edition), σ. 29-30, παρατηρεί ορθώς ότι η χρήση της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος ως κυττάρου ανάπτυξης των υπολοίπων δομικών στοιχείων της εκθέσεως (και δη της πλάγιας θεματικής ομάδος) ουδόλως αποκλείει την διαφορετική κάθε φορά εξέλιξή της σε νέα συμφοραζόμενα είτε ακόμη την εμφάνιση άλλων θεματικών ιδεών σε αντιπαράθεση προς αυτήν.

³²⁶ Ο Andrews (ό.π., σ. 467-468) αναφέρεται σε τέτοιου είδους εξαιρετικές περιπτώσεις αρμονικής ενάρξεως της *επεξεργασίας*, αλλά υποδεικνύει δυνατότητες που τίθενται πέραν όσων διαπιστώθηκαν στα αργά μέρη αυτής της περιόδου (όπως π.χ. της σχετικής της υποδεσπόζουσας).

³²⁷ Πρβλ. Schwarting, “Ungewöhnliche Repriseneintritte...”, ό.π., σ. 170· Andrews, ό.π., σ. 467.

³²⁸ Πρβλ. Schwarting, “Ungewöhnliche Repriseneintritte...”, ό.π., σ. 170· Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 27.

πτώση στην δεσπόζουσα της σχετικής)³²⁹ καθώς και της *συμφωνίας* Hob. I: 49 (πτώση στην διπλή δεσπόζουσα).³³⁰ Έτσι, στην ενότητα της *επεξεργασίας* της περιόδου αυτής διακρίνονται συνήθως δύο τμήματα και σπανιότερα τρία ή μόνο ένα: εξ άλλου, η διαμόρφωση μιας εξαιρετικά μικρής εκτάσεως μεσαίας ενότητας αφορά σχεδόν αποκλειστικά σε κουαρτέτα εγχόρδων περί το 1770 και εντάσσεται ασφαλώς στους δομικούς πειραματισμούς που βρίσκουν εφαρμογή στο πλαίσιο του συγκεκριμένου είδους μουσικής δωματίου.³³¹ Σε θεματικό επίπεδο, η εναρκτήρια παράθεση μέρους (κάποτε μάλιστα όχι της πρώτης φράσεως, αλλά της δεύτερης) ή – λιγότερο συχνά – ολόκληρου του κυρίου θέματος ακολουθείται ως επί το πλείστον από περαιτέρω αλυσιδοποίηση είτε μοτιβική ανάπτυξη του υλικού του.³³² Σε αρκετές όμως περιπτώσεις μια τέτοια παράθεση απουσιάζει παντελώς και έτσι η *επεξεργασία* ανοίγει απ' ευθείας με αναπτυξιακές διαδικασίες. Η αξιοποίηση υλικού από την πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* κερδίζει πλέον έδαφος, όπως και από την μετάβαση ή (σπανιότερα) από την κατακλείδα: κάποτε μάλιστα, το δεδομένο υλικό συνδυάζεται με την εξύφανση μιας νέας μελωδικής γραμμής, ενός νέου θέματος κατ' ουσίαν.³³³ Τέλος, τόσο η άμεση επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα λίγο μετά την έναρξη της *επεξεργασίας* όσο και η τεχνική της “ψευδούς επανεκθέσεως” την περίοδο αυτή τίθενται οριστικά στο περιθώριο, καθώς εντοπίζονται σε μεμονωμένες πλέον περιπτώσεις έργων.

δ) Με την εξάλειψη ουσιαστικά της δυνατότητας μιας αυτούσιας θεματικής *επανεκθέσεως*, ο Haydn εξακολουθεί τώρα να διερευνά τις ποικίλες δυνατότητες τροποποίησης των περιεχομένων της *εκθέσεως* στην τρίτη μακροδομική ενότητα της βασικής μορφής σονάτας. Η μελωδική παραλλαγή του δεδομένου υλικού εφαρμόζεται αρκετά συχνά,³³⁴ δεν επιδρά όμως στην δομική οργάνωση των θεματικών υλικών της *εκθέσεως*: η τεχνική αυτή συνδυάζεται πρωτίστως με τις σχετικά λίγες περιπτώσεις κατά τις οποίες το κύριο θέμα επανεκτίθεται χωρίς δομικές αλλαγές και δευτερευόντως με την πολύ συνηθέστερη αυτούσια μεταφορά πλαγίων και καταληκτικών ιδεών στην αρχική τονικότητα.³³⁵ Το κύριο θέμα (ή θεματική ομάδα), τουναντίον, είθισται να επανεκτίθεται με μικρές ή μεγαλύτερες περικοπές του υλικού του,³³⁶ τεχνική που εφαρμόζεται κατά κανόνα και στην μετάβαση (η οποία συχνά παραλείπεται και εντελώς),³³⁷ αλλά σπανίως μόνο στην πλάγια θεματική ομάδα, με στόχο την αποφυγή περιττών επαναλήψεων υλικού της *εκθέσεως*.³³⁸ Η διεύρυνση τμήματος του κυρίου

³²⁹ Ειδικά για την περίπτωση αυτή, βλ. Schwarting (“Ungewöhnliche Repriseneintritte...”, ό.π., σ. 170) και Webster (*Haydn's “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 135, 138 και ιδίως 142).

³³⁰ Ο Schwarting (“Ungewöhnliche Repriseneintritte...”, ό.π., σ. 177) αναφέρεται και σε αυτήν την δυνατότητα, σχετίζοντάς την όμως μόνο με έργα το κύριο θέμα των οποίων ξεκινά από την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, πράγμα που δεν ισχύει στην εδώ υποδειχθείσα περίπτωση. Πρβλ. επίσης εν γένει Jalowetz, ό.π., σ. 433.

³³¹ Το φαινόμενο αυτό είναι ανεξάρτητο από την γενικότερη πρακτική συντόμευσης της *επεξεργασίας* που παρατηρεί ο Leisinger (ό.π., σ. 309) για τα αργά μέρη σε σχέση με τα γρήγορα. Επίσης, ανατρέπει τελείως τον συλλογισμό του Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 282), ο οποίος συνδέει την συντομία της ενότητας της *επεξεργασίας* με τον ελαφρύτερο χαρακτήρα μιας σονάτας συνολικά.

³³² Πρβλ. Brown, “The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 129· Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 26 και 30.

³³³ Στην σπανιότητα της εισαγωγής νέου θεματικού υλικού στην *επεξεργασία* αναφέρεται επίσης η Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 27.

³³⁴ Πρβλ. Newman, ό.π., σ. 158· Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 293-294.

³³⁵ Για την παρατηρούμενη διαφορά στην συχνότητα αναλλοίωτης επαναφοράς των κυρίων και πλαγίων θεματικών ιδεών στις *επανεκθέσεις* των σονατών αυτής της περιόδου, βλ. επίσης Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 293 και 294.

³³⁶ Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 293.

³³⁷ Πρβλ. Leisinger, ό.π., σ. 140.

³³⁸ Σε αυτήν την περίπτωση δηλαδή, η μονοθεματική διάσταση της *εκθέσεως* εξαλείφεται (ή περιορίζεται δραστικά) στην *επανεκθεση*: βλ. σχετικά: Newman (ό.π., σ. 158) και Leisinger (ό.π., σ. 140). Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 292) δίνει μια άλλη διάσταση στο φαινόμενο της απαλοιφής ορισμένων θεματικών στοιχείων της *εκθέσεως* από την *επανεκθεση*, το οποίο ανάγει στην εξάντληση του υλικού τους στο πλαίσιο της *επεξεργασίας*: κάτι τέτοιο πάντως δεν παρατηρείται να συμβαίνει στα αργά μέρη της εν λόγω περιόδου.

θέματος συνδέεται ορισμένες φορές με μια “δευτερεύουσα ανάπτυξη” του υλικού του,³³⁹ ενώ λιγότερο συχνά λαμβάνουν εδώ χώραν διαδικασίες αντικατάστασης ή ανάπλασης του δεδομένου υλικού, εσωτερικές αναδιατάξεις και συμπύξεις.³⁴⁰ Στην μετάβαση, η οποία ούτως ή άλλως ποτέ δεν επανέρχεται όπως στην *έκθεση*, ανιχνεύονται επίσης ορισμένες περιπτώσεις αντικατάστασης, δομικής διεύρυνσης ή σύμπτυξης, στην πλάγια ομάδα θεμάτων είναι αρκετά συχνή η διεύρυνση ενός τμήματος, αλλά μάλλον σπάνια η εφαρμογή συμπύξεων είτε αντικαταστάσεων του δεδομένου υλικού, ενώ η μόνη δυνατή τροποποίηση της κατακλείδας στην *επανεκθεση* είναι η διεύρυνσή της που συνήθως πραγματώνεται δια της – ολικής ή τμηματικής – επανάληψής της.³⁴¹ Σε αρμονικό επίπεδο, εξ άλλου, η *επανεκθεση* έχει την τάση να απαλείψει ορισμένες από τις δομικές τομές της *εκθέσεως* και να συνδέσει πιο άμεσα τα θεματικά της περιεχόμενα³⁴² σπανίως δε, περιλαμβάνει παρεμβολές στον αντίθετο (ελάσσονα) τρόπο, οι οποίες όμως ανταποκρίνονται σε μια εξίσου – ή ακόμη πιο δραματική – απομάκρυνση από το εκάστοτε τονικό κέντρο στο αντίστοιχο σημείο της *εκθέσεως*. Τέλος, η τονική παρέκκλιση προς την σχετική ελάσσονα στην *επανεκθεση* της *συμφωνίας* Hob. I: 26 έρχεται ως συνέπεια της σημαντικής δομικής επέκτασης του μοναδικού θέματος της *εκθέσεως*.³⁴³

ε) Η *coda* παραμένει μια ελάχιστη εφαρμοζόμενη δυνατότητα στα έργα του Haydn σε τριμερή μορφή σονάτας των ετών 1766-1772.³⁴⁴ στην περίπτωση του αργού μέρους της *συμφωνίας* Hob. I: 35 πρόκειται για μια τελική συνοπτική αναφορά στην αρχική θεματική ιδέα, ενώ στο αργό μέρος του *κουαρτέττου* opus 17 αρ. 2 / Hob. III: 26 διαμορφώνεται μια σύντομη προέκταση της *επανεκθέσεως* με υλικό από την πλάγια θεματική ομάδα. Καταχρηστικά δε, ας αναφερθεί στο σημείο αυτό και η μοναδική περίπτωση εισαγωγικού τμήματος που προτάσσεται της ιδιάζουσας μορφής σονάτας του opus 9 αρ. 2 / Hob. III: 20.

ς) Στην δεύτερη ενότητα του διμερούς τύπου σονάτας, ο Haydn αξιοποιεί πολλές από τις καινοτομίες της προηγούμενης περιόδου, προσθέτοντας ορισμένα ακόμη στοιχεία. Στον μείζονα τρόπο, παρά το γεγονός ότι η έναρξη από την ελάσσονα δεσπόζουσα υποχωρεί πλέον αισθητά, η (κάπως περιορισμένη) δυνατότητα πτωτικής επικύρωσης ενδιάμεσου αρμονικού σταθμού πριν την οριστική επαναφορά της αρχικής τονικότητας δεν εξαντλείται πλέον στην σχετική ελάσσονα, αλλά περιλαμβάνει και τις μεμονωμένες περιπτώσεις της υποδεσπόζουσας καθώς και ενός συνδυασμού της σχετικής της υποδεσπόζουσας και κατόπιν της ίδιας. Στον ελάσσονα τρόπο, εξ άλλου, η πορεία από την σχετική μείζονα προς την αρχική τονικότητα αναθεωρείται ως προς τον τελικό της στόχο στην *συμφωνία* Hob. I: 59, όπου το δεύτερο “ήμισυ” της *εκθέσεως* επανεκτίθεται στην ομώνυμη μείζονα, εμπεριέχοντας μάλιστα και μια

³³⁹ Θα πρέπει πάντως να ληφθεί εδώ σοβαρά υπ’ όψιν η παρατήρηση του Barrett-Ayres (ό.π., σ. xii), ότι η ανάπτυξη υλικού της *εκθέσεως* στην *επανεκθεση* εξισορροπείται σε γενικές γραμμές από την εδραίωση της αρχικής τονικότητας σε συνδυασμό και με την αυτούσια επαναφορά ενός – έστω και περιορισμένου – τμήματος της *εκθέσεως*. Πράγματι, η σημαντική τροποποίηση του πρώτου “ήμισεως” της *εκθέσεως* συνεπάγεται μια εν πολλοίς αυτούσια μεταφορά του υλικού της πλάγιας θεματικής ομάδος στην αρχική τονικότητα. Στην δυνατότητα δομικής διεύρυνσης του κυρίου θέματος αναφέρεται επίσης ο Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 294.

³⁴⁰ Σε κάθε περίπτωση πάντως, το υλικό του κυρίου θέματος είναι αυτό με το οποίο ανοίγει η *επανεκθεση*, όπως ορθώς παρατηρεί και ο Leisinger, ό.π., σ. 141. Όμως η αναλογία *εκθέσεως* – *επανεκθέσεως* ως προς την έκτασή τους δεν είναι πάντοτε δεδομένη, όπως ο ίδιος ισχυρίζεται στην συνέχεια (ό.π.), και σίγουρα η συντόμευση της *επανεκθέσεως* δεν συνιστά ίδιον της εφαρμογής της μορφής σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής (ό.π., σ. 309). Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 292) τοποθετείται επί του ιδίου αυτού ζητήματος πολύ καλύτερα, όταν αναφέρει ότι η *επανεκθεση* είναι μικρότερη της *εκθέσεως* ή ίση, αλλά πολύ σπάνια μεγαλύτερη αυτής.

³⁴¹ Πρβλ. περίπου Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 294.

³⁴² Πρβλ. Leisinger, ό.π., σ. 140· Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 292.

³⁴³ Πρβλ. σχετικά το σχόλιο της Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 27) σχετικά με την περιστασιακή τάση διαμόρφωσης σύντομων απομακρύνσεων από την αρχική τονικότητα και πάντοτε σε συγγενικές περιοχές στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*.

³⁴⁴ Πρβλ. Finscher, “Zur Coda bei Mozart”, ό.π., σ. 94.

σύντομη παρεμβολή στον αντίθετο (ελάσσονα) τρόπο. Η θεματική πάντως διάσταση της μορφής αυτής στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1760 καθίσταται αρκετά πιο συντηρητική σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη περίοδο: είναι ενδεικτικό ότι το κύριο θέμα, στις σπάνιες περιπτώσεις που ένα τμήμα του (όχι απαραίτητα το αρχικό) δεν παρατίθεται στην έναρξη της δεύτερης αυτής ενότητας, επανεισάγεται στην πορεία της, πριν την αυτούσια ή τροποποιημένη (συνήθως διευρυμένη και σπανιότερα συνεπτυγμένη) επανέκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδας. Τέλος, η εμπειρία της προηγούμενης περιόδου όσον αφορά στην προσθήκη μιας *coda* αξιοποιείται εδώ σε δύο εμφανώς διαφορετικές περιπτώσεις: η *σονάτα* Hob. XVI: 46 / WU 31 ολοκληρώνεται με χειρονομίες που παραπέμπουν σε μορφή κοντσέρτου, ενώ στο *κουαρτέττο* opus 17 αρ. 6 / Hob. III: 30 λαμβάνει χώραν μόνο μια σύντομη προέκταση της κατακλείδας.

ζ) Από τα τέσσερα αργά μέρη σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* μόνο εκείνο του *κουαρτέττου* opus 9 αρ. 3 / Hob. III: 21 αναπτύσσει ένα συνδετικό πέρασμα ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανεκθεση*, το οποίο παρ' όλα αυτά καταλήγει σε μισή πτώση στην σχετική ελάσσονα, δίχως έτσι να προετοιμάζει κατάλληλα την επαναφορά της αρχικής τονικότητας. Κατ' αντιστοιχίαν μάλιστα προς αυτό, στο τέλος του μέρους διαμορφώνεται μια σύντομη *coda* με το ίδιο υλικό (εξαγόμενο από την πλάγια θεματική ομάδα), που είναι και η μοναδική στο πλαίσιο του συγκεκριμένου δομικού προτύπου. Στην *επανεκθεση*, το κύριο θέμα είτε επανέρχεται αυτούσιο είτε περικόπτεται και ακολουθείται από “δευτερεύουσα ανάπτυξη” – η οποία εδώ βρίσκει αναλογικά πολύ συχνότερη εφαρμογή απ' ό,τι στην *επανεκθεση* μιας τριμερούς σονάτας, προφανώς για λόγους αναπλήρωσης της *επεξεργασίας*: η μετάβαση αποκόπτεται ή (σπανιότερα) αντικαθίσταται από νέο υλικό, ενώ παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι η πλάγια θεματική ομάδα υφίσταται πάντοτε ορισμένες τροποποιήσεις (περικοπή, αντικατάσταση είτε σύμπτυξη μέρους του υλικού της). Παράλληλα, η αρχική τονικότητα παγιώνεται οριστικά στην δεύτερη αυτή ενότητα, με μόνη εξαίρεση την μετάβαση της *επανεκθέσεως* του *κουαρτέττου* opus 17 αρ. 5 / Hob. III: 29, η τονική πλοκή της οποίας αντανakλά βέβαια τις αντίστοιχες αρμονικές “περιπέτειες” στην πρώτη ενότητα.

η) Οι μορφές σονάτας κοντσέρτου αυτής της περιόδου περιλαμβάνουν από δύο έως τέσσερα *ritornelli*, ανεξαρτήτως του συγκεκριμένου δομικού τύπου που πραγματώνουν. Δύο *ritornelli* συναντάμε σε δύο διμερείς και σε μία σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*: το εναρκτήριο και το καταληκτικό *ritornello*, εν προκειμένω, διαμορφώνουν ένα ορχηστρικό πλαίσιο για τις σολιστικές ενότητες, με διαφορετικά όμως κατά περίπτωση περιεχόμενα: έτσι, στο Hob. XVIII: 3 το εναρκτήριο *ritornello* συνίσταται αποκλειστικά στο κύριο θέμα του μέρους, ενώ το καταληκτικό περιέχει νέο μοτιβικό υλικό: στο Hob. VIIa: 4 τα δύο *ritornelli* είναι ταυτόσημα και περιλαμβάνουν το κύριο θέμα, ένα πλάγιο θέμα (το οποίο μάλιστα στην δεύτερη σολιστική ενότητα συνδυάζεται με τα λειτουργικώς παρεμφερή περιεχόμενα της σολιστικής *εκθέσεως*) και το καταληκτικό θέμα: κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στο Hob. XVIII: 4, καθώς το εναρκτήριο *ritornello* εμπεριέχει το κύριο θέμα, ένα πλάγιο θέμα (που συνδυάζεται σε αμφοτέρες τις σολιστικές ενότητες με νέο υλικό) και το καταληκτικό θέμα, από τα οποία όμως μόνο το τελευταίο επανέρχεται στο – σημαντικά μικρότερο – καταληκτικό *ritornello* και δη με την σύμπραξη του σολίστα. Στις περιπτώσεις των μορφών κοντσέρτου με τρία *ritornelli*, απεναντίας, παρατηρούνται τα ακόλουθα: στο αργό μέρος της *σονάτας* Hob. XVI: 19 / WU 30 (σε τριμερή μορφή κοντσέρτου), το εναρκτήριο *ritornello* διαθέτει ένα ανεξάρτητο θέμα, το ενδιάμεσο *ritornello* συνίσταται σε μια σύντομη καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως* και σε ένα σχετικώς εκτενές τμήμα, όπου παρατίθεται και αναπτύσσεται το θεματικό υλικό του εναρκτήριου *ritornello* ανοίγοντας την ενότητα της *επεξεργασίας*, ενώ το καταληκτικό *ritornello* αρκείται στην επαναφορά της σύντομης καταληκτικής ιδέας του ενδιάμεσου, διαμορφώνοντας έτσι την κατακλείδα της *επανεκθέσεως*: από την άλλη πλευρά, στην *σονάτα* κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* του Hob. VIIa: 3, το εναρκτήριο και το

καταληκτικό ritornello ταυτίζονται κατά το μεγαλύτερο μέρος τους, συνδυάζοντας το κύριο θέμα με ανεξάρτητο των σολιστικών ενοτήτων υλικό, ενόσω το ενδιάμεσο ritornello επαναφέρει κατ' αρχάς το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα με λειτουργία κατακλείδας της σολιστικής *εκθέσεως* και έπειτα πραγματοποιεί μια γρήγορη στροφή προς την αρχική τονικότητα προετοιμάζοντας την επερχόμενη σολιστική *επανεκθεση*. Στην μοναδική (διμερή) μορφή κοντσέρτου με τέσσερα ritornelli (Hob. XVIII: 6), το μοτιβικό ορχηστρικό υλικό είναι τελείως ανεξάρτητο του σολιστικού: από λειτουργικής απόψεως, εξ άλλου, ο μετασχηματισμός του υλικού του εισαγωγικού πρώτου ritornello διαμορφώνει στο δεύτερο την κατακλείδα της *εκθέσεως*, στο τρίτο μια προετοιμασία του “επανεκθεσιακού” δεύτερου τμήματος της δεύτερης σολιστικής ενότητας και στο τέταρτο αφ' ενός μεν την προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας και αφ' ετέρου την κατακλείδα της τελευταίας σολιστικής ενότητας. Η προετοιμασία της καντέντσας, εντούτοις, είθισται και την περίοδο αυτή να συνδέεται άμεσα με την τελευταία σολιστική ενότητα περισσότερο (Hob. XVIII: 3, Hob. VIIa: 4, Hob. XVI: 19 / WU 30, Hob. XVIII: 4), παρά να είναι αμιγώς ορχηστρική και να εντάσσεται συνεπώς στο καταληκτικό ritornello (Hob. XVIII: 6 και Hob. VIIa: 3). Αξίζει τέλος να επισημανθεί εδώ ότι η ενσωμάτωση υφολογικών κυρίως στοιχείων κοντσέρτου σε αργά μέρη συμφωνιών περιορίζεται δραστικά μετά το 1765, πράγμα που υποδηλώνει έναν σαφή πλέον διαχωρισμό ανάμεσα στα κυρίαρχα είδη της ορχηστρικής μουσικής, δηλαδή της συμφωνίας (όπου η χρήση των διαφορετικών ομάδων οργάνων συνδέεται κατά κανόνα με συγκεκριμένα δομικά “γεγονότα”) και του κοντσέρτου (όπου η ενορχήστρωση είναι πολύ απλούστερη, αρκούμενη ως επί το πλείστον στην λιτή συνοδεία της σολιστικής γραμμής).