

Η εξέλιξη του Haydn προς την ώριμη κλασσική περίοδο (1773-1781)

Η συνθετική αυτή περίοδος περιλαμβάνει κυρίως συμφωνίες και σονάτες για πιάνο, κλείνει όμως με τα κουαρτέτα εγχόρδων opus 33. Με ενδιαφέρον παρατηρεί κανείς ότι όλα τα συμφωνικά αργά μέρη σε μορφή σονάτας έχουν τριμερή διάρθρωση, ο διμερής τύπος σονάτας εμφανίζεται σε λίγες μόνο σονάτες για πιάνο και εκείνος χωρίς επεξεργασία περιορίζεται σε κάποια μέρη κουαρτέτων. Μπορούμε λοιπόν να εξετάσουμε διαδοχικά τα τρία αυτά δομικά πρότυπα, τηρώντας κατά τα λοιπά χρονολογικά και ειδολογικά κριτήρια.

Τρεις σονάτες και μία συμφωνία με αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας χρονολογούνται στα 1773. Το Adagio σε Φα-μείζονα της σονάτας σε Ντο-μείζονα Hob. XVI: 21 / WU 36 συνιστά μάλιστα μια από τις απλούστερες εφαρμογές του δομικού αυτού προτύπου.³⁴⁵ Το κύριο θέμα είναι εξάμετρο και ολοκληρώνεται στην τονική· στην συνέχεια, μια εξάμετρη μετάβαση με εν πολλοίς ανεξάρτητο μοτιβικό υλικό κινείται μέσω της ρε-ελάσσονος (μ. 7-8) προς την Ντο-μείζονα (μ. 9-11), όπου και καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 12,³⁴⁶ προκειμένου να ακολουθήσει στην ίδια τονικότητα η πλάγια θεματική ομάδα (στα μ. 13-19 και 20-25) και μια μικρή καταληκτική ιδέα (στα μ. 26-28).³⁴⁷ Η επεξεργασία (μ. 29-39) ελάχιστα παραπέμπει σε μοτιβικά περιεχόμενα της εκθέσεως (κυρίως σε φιγούρες της πλάγιας θεματικής ομάδος), διαμορφώνοντας περισσότερο μια θεματική και αρμονική περιοχή αντίθεσης προς τις δύο εξωτερικές ενότητες.³⁴⁸ το αρχικό τρίμετρο μετατροπικό μοντέλλο

³⁴⁵ Ως προς τον τριμερή δομικό τύπο σονάτας, πρβλ. επίσης Wackernagel (ό.π., σ. 178) και Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 194 και 306).

³⁴⁶ Ο William Earl Caplin, στο βιβλίο του *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998, σ. 127 και 133, διερευνά εξαντλητικά τον αρμονικό σχεδιασμό και τα μοτιβικά περιεχόμενα της μεταβάσεως αυτής.

³⁴⁷ Ο Leisinger (ό.π., σ. 166 και 188) επισημαίνει κατά πρώτον την υφολογική αντίθεση που εισάγεται στο μ. 13 (πολυφωνική ύφανση έναντι ομοφωνικής γραφής) και κατά δεύτερον την σταδιακή μελωδική, αρμονική και υφολογική κλιμάκωση της πλάγιας θεματικής ομάδος που τελικά αίρεται στην κατακλείδα της εκθέσεως.

³⁴⁸ Πρβλ. Wackernagel, ό.π., σ. 178.

που σχηματίζεται στα μ. 29-31 στρέφεται γρήγορα προς την σολ-ελάσσονα, όπου και καταλήγει στο μ. 32, αλλά κατόπιν αλυσιδοποιείται παρηλλαγμένο στην φα-ελάσσονα (μ. 33-35) και ρευστοποιείται περαιτέρω (στα μ. 36-39) καταλήγοντας στην δεσπόζουσά της. Έτσι, στα μ. 40-45 ακολουθεί σχεδόν απαράλλακτη η επανέκθεση του κυρίου θέματος στην Φα-μείζονα, αλλά η απατηλή τελική πτώση συνδέεται με ένα νέο μεταβατικό τρίμετρο στα μ. 46-48 (το υλικό του οποίου παραπέμπει εμμέσως στην αντιστικτική υφή της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας), που με κατάληξη στην δεσπόζουσα οδηγεί κατόπιν στην σχεδόν αυτούσια τονική επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος και της κατακλείδας (στα μ. 49-61 και 62-64).³⁴⁹

Στην περίπτωση του Andante σε μι-ελάσσονα της *σονάτας σε Μι-μείζονα* Hob. XVI: 22 / WU 37, ο Haydn ξάγει από το τετράμετρο κύριο θέμα (με κατάληξη σε μισή πτώση στο μ. 4) την εξάμετρη μετάβαση, η οποία στο μ. 10 φθάνει στην δεσπόζουσα της σχετικής Σολ-μείζονος, όπου και εκτίθεται ακολούθως το υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος, στα μ. 11-16, 17-22 και 23-28. Η *επεξεργασία* ανοίγει με μια πλήρη παράθεση του κυρίου θέματος στην ίδια τονικότητα στα μ. 29-32, συνεχίζεται με ανάπτυξη του υλικού του που οδηγεί σε μισή πτώση στην λα-ελάσσονα (μ. 33-36), και από εκεί και ύστερα αλυσιδοποιεί τις μοτιβικές φιγούρες των δύο πρώτων πλάγιων θεματικών ιδεών (στα μ. 37-40 και 41-45) για την σταδιακή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας μέσω της δεσπόζουσάς της. Στην *επανεκθεση*, τέλος, το κύριο θέμα επανέρχεται δίχως τροποποιήσεις στα μ. 46-49, όπως και οι δύο πρώτες πλάγιες ιδέες στην μι-ελάσσονα στα μ. 50-55 και 56-61 (δίχως διαμεσολάβηση αυτήν την φορά), εν αντιθέσει προς την τρίτη ιδέα, το πρώτο μέτρο της οποίας (μ. 23) εδώ διευρύνεται σε ένα τρίμετρο (στα μ. 62-64), προτού ολοκληρωθεί ακριβώς όπως στην πρώτη ενότητα (πρβλ. μ. 65-69 με 24-28).³⁵⁰

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το Adagio σε ρε-ελάσσονα της *σονάτας για πιάνο σε Ρε-μείζονα* Hob. XVI: 24 / WU 39, το οποίο μένει αρμονικώς και δομικώς ημιτελές, προκειμένου να συνδεθεί άμεσα με το ακόλουθο γρήγορο τελικό μέρος. Το οκτάμετρο κύριο θέμα της *εκθέσεως* καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 8 και ακολουθείται άμεσα από μια επίσης οκτάμετρη πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην σχετική Φα-μείζονα, η οποία εκκινεί μεν από το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος (μ. 9-10), αλλά εξελίσσεται εντελώς διαφορετικά από αυτό (στα μ. 11-16).³⁵¹ Αντιθέτως, η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα (μ. 17-22a) και η σύντομη κατακλείδα (μ. 22b-24) εκθέτουν εντελώς διαφορετικά μοτιβικά περιεχόμενα.³⁵² Ακολούθως, στο μ. 25 λαμβάνει χώραν μια επαναφορά του μ. 9 (με μια φευγαλέα μελωδική υπόμνηση της κεφαλής του κυρίου θέματος) απ' ευθείας στην αρχική ρε-ελάσσονα, αλλά οδηγεί δίχως καθυστέρηση σε ανάπτυξη του υλικού της πρώτης πλάγιας ιδέας στα μ. 26-30, που διερχόμενη από την σολ-ελάσσονα και την Φα-μείζονα καταλήγει σε έναν εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 31-37, όπου αφ' ενός παρατίθενται παρηλλαγμένα τα τρία πρώτα μέτρα της δεύτερης πλάγιας ιδέας (πρβλ. μ. 31-33 με 17-19) και αφ' ετέρου αναπτύσσονται περαιτέρω φιγούρες που ανήκουν στην πρώτη πλάγια ιδέα (πρβλ. το μ. 34 με το μ. 14b και ιδίως με τα μ. 26 και 29 καθώς και τα μ. 35-36 με το μοτίβο

³⁴⁹ Στην απατηλή πτώση στο μ. 45 καθώς και στην αντικατάσταση της μεταβάσεως της *εκθέσεως* από νέα περιεχόμενα και αρμονικές λειτουργίες αναφέρεται επίσης ο Carlin, ό.π., σ. 167.

³⁵⁰ Σχετικά με την μορφή του αργού αυτού μέρους, μόνον ο Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 194 και 312) αναφέρεται στην τριμερή του μακροδομή.

³⁵¹ Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 312-313), τουναντίον, αντιλαμβάνεται τα μ. 9-16 συνολικά ως μια καλλωπισμένη και ανεπτυγμένη εκδοχή (παράλλαξη) του κυρίου θέματος στην Φα-μείζονα. Αυτό όμως είναι ανυπόστατο: πέραν των μ. 9-10, το δεύτερο αυτό οκτάμετρο δεν παρουσιάζει πλέον ούτε μοτιβική, ούτε αρμονική, ούτε υφολογική συνάφεια προς το αρχικό οκτάμετρο κύριο θέμα· και το γεγονός ότι τα δύο αυτά τμήματα έχουν το ίδιο μέγεθος και καταλήγουν αμφότερα σε μισή πτώση δεν πιστεύω ότι μπορεί να στηρίζει αυτήν την άκρως εξεζητημένη άποψη του Somfai, η οποία μάλιστα έχει τραγικότερες συνέπειες και για την ερμηνεία ολόκληρης της μακροδομής, όπως θα φανεί στην συνέχεια.

³⁵² Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 313.

των μ. 10b-11a)· η αρμονική πάντως λύση του ισοκράτη αυτού εμφανίζεται μόνο στην έναρξη του επερχόμενου Finale: Presto στην (ομώνυμη) Ρε-μείζονα. Καθίσταται επομένως προφανές ότι στα μ. 25-37 διαμορφώνεται μια *επεξεργασία* βασισμένη σε υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος και ότι απουσιάζει παντελώς η αναμενόμενη θεματική *επανεκθεση*, δεδομένης της διακοπής του μέρους αυτού και της άμεσης συνδέσεώς του με το επόμενο. Παραδόξως όμως, η πραγματικότητα αυτή στο παρελθόν επιχειρήθηκε να υποκατασταθεί από διάφορες ασαφείς έως εξωφρενικές θεωρήσεις: ο Newman, λόγου χάριν, έκανε λόγο για διμερή σχεδιασμό, δίχως καμμία περαιτέρω διευκρίνιση³⁵³ ο Webster υπέδειξε τον τύπο μιας σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (παρασυρόμενος μάλλον από την έναρξη της δεύτερης ενότητας από την αρχική ρε-ελάσσονα, πράγμα όμως που έχουμε ήδη συναντήσει και σε άλλες *επεξεργασίες*) με συνεπτυγμένη *επανεκθεση* (η οποία ωστόσο θα στερείτο επιπροσθέτως και τονικής σταθερότητας, κατά τα φαινόμενα)³⁵⁴ και ο Somfai, τέλος, είδε εδώ μια “ανώμαλη” μορφή σονάτας, με *επεξεργασία* βασισμένη στο “κύριο θέμα” (στα μ. 25-30) και *επανεκθεση* μόνο του “πλαγίου θέματος” (στα μ. 31-37)³⁵⁵ – όμως ούτε το υλικό του κυρίου θέματος είναι εν τέλει αυτό που αναπτύσσεται εδώ, ούτε βεβαίως τα τελευταία επτά μέτρα πληρούν τις ελάχιστες (έστω) προϋποθέσεις μιας *επανεκθέσεως*.

Στην περίπτωση του Andante moderato σε Σολ-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 50, απεναντίας, ο Haydn γράφει μια μορφή σονάτας με μια πολύ περιορισμένης εκτάσεως *επεξεργασία*. Στην *έκθεση*, το οκτάμετρο κύριο θέμα (περιοδικής δομής, με δύο τέλειες πτώσεις στα μ. 4 και 8), η επίσης οκτάμετρη μετάβαση (στα μ. 9-16, με πτώση στην διπλή δεσπόζουσα), το πλάγιο θέμα (μ. 17-25) και η σύντομη κατακλείδα στην Ρε-μείζονα (μ. 26-28) παρουσιάζονται στο σύνολό τους από τα έγχορδα (συν ένα φαγγόττο “col Basso, ad libitum”). Μετά την διπλή διαστολή, το ίδιο ισχύει και για την εξάμετρη *επεξεργασία* (μ. 29-34), όπου ο ελεύθερος χειρισμός μοτίβων του πλαγίου θέματος αρκείται σε μια απλή προέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, όχι όμως και για την *επανεκθεση*, αφού στην έναρξή της λαμβάνει χώραν η πρώτη είσοδος των δύο όμποε.³⁵⁶ Η τρίτη αυτή ενότητα αναλαμβάνει όμως να αναπληρώσει ως έναν βαθμό και ό,τι δεν κατόρθωσε η επουσιώδης *επεξεργασία* που προηγήθηκε: έτσι, μετά την επαναφορά της πρώτης μόνο φράσεως του κυρίου θέματος στα μ. 35-38, ένα παράλλαγμα του μ. 5 στο μ. 39 προλειαίνει το έδαφος για την δευτερεύουσα ανάπτυξη του εναρκτήριου μοτιβικού υλικού της μεταβάσεως στα μ. 40-46 (πρβλ. μ. 9-11), η οποία συνδέεται με την ελαφρώς παρηλλαγμένη μεταφορά των μ. 12-16 στα μ. 47-51 στην υπερκείμενη τετάρτη που με την σειρά της προετοιμάζει την *επανεκθεση* στην Σολ-μείζονα τόσο του πλαγίου θέματος όσο και της (ενορχηστρωτικά εμπλουτισμένης) κατακλείδας, στα μ. 52-60 και 61-63. Η αποφυγή επαναλήψεως της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως*, εντούτοις, οφείλεται εμφανέστατα στην μοναδικότητα που επιθυμεί ο συνθέτης να προσλάβει η καθυστερημένη ενσωμάτωση των δύο όμποε στο ενόργανο σύνολο, εξαρτάται επομένως από μια ενορχηστρωτική σύλληψη και όχι από τις συγκεκριμένες δομικές προδιαγραφές του αργού αυτού μέρους.

Η *συμφωνία σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 51 γράφηκε έως το 1774 και διαθέτει επίσης ένα αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας, το Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα. Η γραφή για τα δύο κόρνα (που κινούνται στις ακραίες ηχητικές περιοχές τους) καθώς και για το πρώτο από τα δύο όμποε είναι κατά διαστήματα σολιστική, χωρίς όμως να δίνει τόσο πολύ την αίσθηση ενός μέρους κοντσέρτου.³⁵⁷ Ενώ λοιπόν το αρμονικώς ολοκληρωμένο κύριο θέμα (μ. 1-8) εκφέρεται από το πρώτο κόρνο με συνοδεία εγγόρδων και η βασική μελωδική γραμμή της

³⁵³ Newman, ό.π., σ. 161.

³⁵⁴ Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 188.

³⁵⁵ Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 194 και ιδίως 313.

³⁵⁶ Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 306.

³⁵⁷ Όπως καθ' υπερβολήν υποδεικνύει ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 301), όσον αφορά ειδικότερα στο κόρνο.

οκτάμετρης μετάβασης (μ. 9-16· κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα) ανατίθεται αφ' ενός στο δεύτερο κόρνο και αφ' ετέρου στο πρώτο όμποε, στο πλάγιο θέμα στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 17-27) είναι τα έγχορδα εκείνα που έχουν πλέον τον πρώτο λόγο και η κατακλείδα της εκθέσεως (μ. 28-33) συνίσταται σε συγχορδιακές αντιπαραθέσεις των κόρνων προς την υπόλοιπη ορχήστρα. Η επεξεργασία διαιρείται σε δύο μεγάλα τμήματα, βάσει των θεματικών και ενορχηστρωτικών επιλογών: έτσι, στο πρώτο εξ αυτών (μ. 34-43) αναδεικνύονται οι σολιστικές γραμμές του πρώτου όμποε και του πρώτου κόρνου παραπέμποντας στο υλικό της μετάβασης και εμμένοντας στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας, ενώ στο δεύτερο τμήμα (μ. 44-57) απομένουν μόνο τα έγχορδα για την μετατροπική και μιμητική ανάπτυξη της χαρακτηριστικής φιγούρας τριήχων δεκάτων-έκτων του πλαγίου θέματος που τελικά ρευστοποιείται εν είδει μεταβατικού περάσματος προς την επανέκθεση.³⁵⁸ Στην Μι-ύφεση-μείζονα τώρα, επανεκτίθεται ολόκληρο το κύριο θέμα (στα μ. 58-65), η μετάβαση όμως αντικαθίσταται στα μ. 65-69 από ένα ανάπτυγμα της κατακλείδας της εκθέσεως. Ακολουθεί η τονική επαναφορά μέρους του πλαγίου θέματος στα μ. 70-77 (πρβλ. μ. 72-77 με 22-27), όπου αποκαλύπτεται η σαφής πρόθεση του συνθέτη να αποκόψει ό,τι συνδέεται μοτιβικά με το πρώτο “ήμισυ” της εκθέσεως (μ. 17-21) και να δώσει έμφαση στην φιγούρα τριήχων του πλαγίου θέματος: από την άλλη πλευρά ωστόσο, ο Haydn δεν διστάζει να ενσωματώσει στην επανέκθεση ένα επιπρόσθετο τμήμα επέκτασης του πλαγίου θέματος στα μ. 78-87, αναπτύσσοντας ως έναν βαθμό το υλικό του, έως ότου η επαναφορά της κατακλείδας (στα μ. 88-93) σημάνει την ολοκλήρωση του κομματιού. Αυτή η σημαντικά τροποποιημένη επανέκθεση, πάντως, συντελεί σε μια ισορροπημένη μακροδομή, στον βαθμό που οι δύο εξωτερικές ενότητες είναι εν τέλει περίπου ισομεγέθεις (33 έναντι 36 μέτρων).

Της ίδιας εποχής είναι και η εξαμερής συμφωνία σε Ντο-μείζονα Hob. I: 60, η οποία μάλιστα διαθέτει δύο αργά μέρη σε μορφή σονάτας. Το Andante σε Σολ-μείζονα (δεύτερο μέρος της συμφωνίας) ανοίγει με ένα πεντάμετρο κύριο θέμα, στο οποίο η ήρεμη μελωδία των εγχόρδων (μ. 1-3) έρχεται σε έντονη αντιπαράθεση με μια ηχηρή φανφάρα παιγμένη από τα πνευστά και τις βιόλες (μ. 4-5).³⁵⁹ ολόκληρο το πεντάμετρο επαναλαμβάνεται δίχως αλλαγές στα μ. 6-10, ενώ μια τρίτη εμφάνιση της αρχικής ιδέας εξελίσσεται διαφορετικά στο πλαίσιο μιας μετάβασης (στα μ. 11-21) και οδηγεί σε έναν σχετικώς εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος, τονικότητα στην οποία εκτίθενται πρώτα το πλάγιο θέμα στα μ. 22-42 (με πυκνές μιμήσεις ανάμεσα σε χαμηλά και υψηλά έγχορδα που καταλήγουν σε μια πτωτική φράση με “νύξεις” ελάσσονος τρόπου) και κατόπιν ένα καταληκτικό θέμα χορευτικού χαρακτήρος (στα μ. 43-54, όπου μάλιστα επανεισάγονται και τα πνευστά).³⁶⁰ Η παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα στην έναρξη της επεξεργασίας (μ. 55-59) ακολουθείται από συνοπτική ανάπτυξη του επικεφαλής μοτίβου του στα μ. 60-63 που φθάνει στην δεσπόζουσα της σχετικής μι-ελάσσονος. Σε αυτήν την τονικότητα εισάγεται στην συνέχεια ένα νέο θέμα σε ύφος “παλαιού γαλλικού τραγουδιού” (μ. 64-73),³⁶¹ το οποίο στην πορεία του στρέφεται προς την σχετική της δεσπόζουσας (σι-ελάσσονα), όπου και ολοκληρώνεται η μεσαία ενότητα με έναν ισοκράτη στα μ. 74-79. Ως εκ τούτου, η “διπλή

³⁵⁸ Το ότι ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 301) παρατηρεί στο σημείο αυτό μόνο ένα “ιντερλούδιο” για έγχορδα οφείλεται φυσικά στην εξ αρχής παραπλανητική (όσο και περιττή) ερμηνεία του μέρους αυτού με όρους της μορφής κοντσέρτου.

³⁵⁹ Πρβλ. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 350· Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 311· Sisman, “Haydn’s Theater Symphonies”, ό.π., σ. 314 και 320.

³⁶⁰ Η Sisman (“Haydn’s Theater Symphonies”, ό.π., σ. 314) επισημαίνει την “τετραγωνισμένη” δόμηση του πλαγίου θέματος, την συνεχή μελωδική του εξέλιξη καθώς και την μοτιβική του συνάφεια προς την ακόλουθη κατακλείδα. Ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 311), αντιθέτως, αρκείται στην υπόδειξη του καταληκτικού υλικού της εκθέσεως στα μ. 43-54.

³⁶¹ Βλ. Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 350, και *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 311), ο οποίος μάλιστα αναφέρεται και στην μεμονωμένη φανφάρα των κόρνων στα μ. 65-67 (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 350). Η Sisman (“Haydn’s Theater Symphonies”, ό.π., σ. 314 και 320) κάνει παρομοίως λόγο για μια παρωδία γαλλικού χορού καθώς και για λαϊκότροπο μουσικό υλικό.

επαναφορά” στα μ. 80-84 (πρβλ. μ. 1-5 / 6-10) έρχεται κατά τρόπον αδιαμεσολάβητο και ακολουθείται από δευτερεύουσα ανάπτυξη του επικεφαλής μοτίβου (στα μ. 85-92, με πορεία από την ομώνυμη σολ-ελάσσονα προς την δεσπόζουσα της) που συνδέεται άμεσα με τα τελευταία μέτρα της μεταβάσεως σε μεταφορά (πρβλ. περίπου μ. 93-98 με 17-21), προκειμένου στα μ. 99-131 να επανεκτεθούν στην αρχική Σολ-μείζονα με επουσιώδεις μεταβολές ολόκληρο το πλάγιο θέμα και η κατακλείδα της *εκθέσεως*.

Το πέμπτο μέρος της *συμφωνίας* Hob. I: 60, ένα Adagio (di Lamentatione) σε Φα-μείζονα, έχει πολύ πιο ιδιόζουσα δομή. Το κύριο θέμα είναι εξόχως μελωδικού χαρακτήρος και αποτελείται από τρεις τετράμετρες φράσεις που ολοκληρώνονται κάθε φορά στην τονική (στα μ. 4, 8 και 12). Έπεται μια ιδιαίτερος εκτενής μετάβαση (στα μ. 13-28), στην οποία διατηρείται μεν η υφολογική ποιότητα του κυρίου θέματος, αλλά ο διπλασιασμός της βασικής μελωδικής γραμμής από το πρώτο όμποε και η στατικότητα της υποδηλώνουν, αν όχι την χρήση γρηγοριανού μέλους, τουλάχιστον μια απομίμησή του.³⁶² Η αρμονική πορεία προς την δεσπόζουσα Ντο-μείζονα δικαιώνεται στα μ. 29-34 και 35-38 με δυναμικές φανφάρες από το σύνολο της ορχήστρας (που για πρώτη φορά ενσωματώνει σε αργό μέρος ζεύγη τρομπετών και τύμπανα),³⁶³ η φύση των οποίων όμως δίνει περισσότερο την αίσθηση καταληκτικών χειρονομιών παρά ενός πλαγίου θέματος. Το πρόβλημα αυτό εντείνεται στην *επανεκθεση*, όπου το μεν κύριο θέμα επανέρχεται στην Φα-μείζονα σε μια περικεκομμένη εκδοχή στα μ. 64-70 (πρβλ. μ. 64-67 με 1-4), αλλά ακολουθείται μόνο από ένα νέο καταληκτικό θεματικό στοιχείο στα μ. 71-78, το οποίο μάλιστα συνίσταται στην οκταπλή εμφάνιση μιας μονόμετρης φιγούρας που επιταχύνεται σταδιακά φθάνοντας να ολοκληρώσει το αργό αυτό μέρος σε χρονική αγωγή Allegro!³⁶⁴ Αν λοιπόν εκλάβει κανείς τα μ. 29-38 της *εκθέσεως* ως πλάγια θεματική ομάδα, τότε έρχεται αντιμέτωπος με την αξιοπερίεργη αντικατάστασή τους από παρεμφερές αλλά οπωσδήποτε διαφορετικό υλικό στο τέλος της *επανεκθέσεως*.³⁶⁵ η ερμηνεία αυτή πάντως μοιάζει πιο εύλογη από το να υποθέσει κανείς ότι στο εν λόγω κομμάτι απουσιάζει παντελώς ένα πλάγιο θέμα. Εν τω μεταξύ, η πορεία και τα περιεχόμενα της *επεξεργασίας* ενισχύουν την σονατοειδή συνολική διαμόρφωση. Με μια δομική επικάλυψη, η μελωδική ανάπτυξη του κυρίου θέματος αρχίζει από το μ. 38 και τονικοποιεί ανά φράση την αρχική Φα-μείζονα (μ. 38-42), την υποδεσπόζουσα Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 43-46) και την σχετική ρε-ελάσσονα (μ. 47-50), η οποία και εδραιώνεται περαιτέρω με την εμφάνιση ενός νέου μοτιβικού στοιχείου στα μ. 51-56· μετά δε την τέλεια πτώση στην ρε-ελάσσονα, διαμορφώνεται εκ νέου με ανάπλαση του υλικού του κυρίου θέματος μια μετάβαση προς την Φα-μείζονα στα μ. 57-63. Τα ερωτήματα που εγείρει η συγκεκριμένη πραγμάτωση της μορφής σονάτας είναι σίγουρα αδύνατον να απαντηθούν μόνο επί τη βάσει όσων στοιχείων εντοπίζονται στην παρτιτούρα αυτή· παρ’ όλα αυτά, στην συνέχεια της εξέτασης των αργών μερών αυτής της χρονικής περιόδου θα διαπιστώσουμε ότι η αίσθηση της “απουσίας” ενός πλαγίου θέματος από την *έκθεση* και ιδίως η αντικατάσταση του καταληκτικού υλικού της πρώτης ενότητας από νέα στοιχεία στην *επανεκθεση* δεν συνιστούν μεμονωμένα φαινόμενα.

Από τις τέσσερεις συμφωνίες που χρονολογούνται με ακρίβεια στο έτος 1774 μόνο οι δύο περιέχουν αργά μέρη σε μορφή σονάτας. Το Adagio assai σε Ντο-μείζονα της *συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* Hob. I: 54, κατ’ αρχάς, ανοίγει με ένα κύριο θέμα τριών φράσεων: οι δύο πρώτες (μ. 1-4 και 5-10) φθάνουν σε τέλεια πτώση, ενώ η τρίτη (μ. 11-16) επαναλαμβάνει την δεύτερη με διαφορετική όμως κατάληξη (στην δεσπόζουσα). Ολόκληρη η μετάβαση (μ.

³⁶² Ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 312) δεν μπόρεσε να ταυτίσει το μέλος αυτό με το ασματικό ρεπερτόριο της καθολικής εκκλησίας, για το οποίο η Sisman (“Haydn’s Theater Symphonies”, ό.π., σ. 317) έρχεται επιπροσθέτως να παρατηρήσει αυτήν την έντονη στατικότητα.

³⁶³ Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 312· Sisman, “Haydn’s Theater Symphonies”, ό.π., σ. 316 και 320.

³⁶⁴ Πρβλ. ιδίως Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 312) και δευτερευόντως Sisman (“Haydn’s Theater Symphonies”, ό.π., σ. 316).

³⁶⁵ Πρβλ. εν μέρει Sisman, “Haydn’s Theater Symphonies”, ό.π., σ. 320.

17-26) αναπτύσσει το μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος σε δομή δεκάμετρης προτάσεως και ολοκληρώνεται με πτώση στην διπλή δεσπόζουσα. Έπειτα εκτίθεται το πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα στα μ. 27-41 (κατάληξη σε πτωτικό έξι-τέσσερα), το οποίο ακολουθείται από μια καταγεγραμμένη καντέντσα – με μοτιβικές αναφορές στο κύριο θέμα – για την πρώτη ομάδα βιολιών (στα μ. 42-46) και από μια πλήρως ενορχηστρωμένη κατακλείδα στα μ. 47-49. Μετά την διπλή διαστολή, η έναρξη της *επεξεργασίας* ενέχει το στοιχείο της αρμονικής έκπληξης, καθ' ότι η φιγούρα των μ. 39-40 αναπτύσσεται στα μ. 50-56 διαμορφώνοντας μια “φρύγια” πτώση στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος.³⁶⁶ Έτσι, στα μ. 57-74 το υλικό του κυρίου θέματος παρατίθεται στην τονικότητα αυτή καθώς και στην – σχετική της – Φα-μείζονα (πρβλ. τα μ. 57-59 και 63-65 με τα μ. 1-3) αλλά και αναπτύσσεται περαιτέρω (πρβλ. μ. 60-62 και 66 κ.εξ. με μ. 5 κ.εξ.) με κατεύθυνση προς την σχετική λα-ελάσσονα, όπου και πραγματοποιείται η τελική μισή πτώση της *επεξεργασίας*. Κατ' αυτόν τον τρόπο βέβαια, η διασύνδεση της *επεξεργασίας* με την *επανεκθεση* (με μια σχέση τρίτης) αποκτά παρόμοια επενέργεια με την αρμονική ζεύξη των δύο πρώτων ενοτήτων! Επιπροσθέτως, στην *επανεκθεση* ο Haydn προβαίνει σε αρκετές και σημαντικές τροποποιήσεις: κατ' αρχάς, το κύριο θέμα επανέρχεται στην Ντο-μείζονα περικεκομμένο κατά το ήμισυ περίπου (πρβλ. τα μ. 75-80 και 83 με τα μ. 1-6 και 16, ενώ τα μ. 7-15 αντικαθίστανται από το καινοφανές δίμετρο 81-82), σε αντίθεση με την μετάβαση, η οποία παραδόξως μεταφέρεται αυτούσια στην υποκείμενη πέμπτη στα μ. 84-93· έπειτα, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται μεν στην αρχική τονικότητα στα μ. 94-107 (πρβλ. μ. 27-40), αλλά η κατάληξή του στο πτωτικό έξι-τέσσερα (μ. 117 = μ. 41) καθυστερείται για εννέα ολόκληρα μέτρα,³⁶⁷ στα οποία και αναπτύσσεται τόσο το ρυθμικό μοτίβο των μ. 106-107 στα μ. 108-112 όσο και μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος (περίπου όπως στην μετάβαση) στα μ. 113-116 εν είδει μιας καλά αρθρωμένης προετοιμασίας “σολιστικής” καντέντσας· πράγματι, στα μ. 118-134 καταγράφεται μια εκτενής καντέντσα για τις δύο ομάδες βιολιών,³⁶⁸ η οποία έρχεται ουσιαστικά να αντικαταστήσει εκείνη της *εκθέσεως* (των μ. 42-46) πριν την τελική επαναφορά της καταληκτικής ιδέας στα μ. 135-137. Εκεί λοιπόν που στο τέλος της *εκθέσεως* υφίσταντο κάποιες υπαινικτικές αναφορές σε δομικά χαρακτηριστικά του κοντσέρτου, τώρα, στο τέλος της *επανεκθέσεως*, οι αναφορές αυτές καθίστανται πλέον ολοφάνερες δια της πραγμάτωσής τους σε πολύ μεγαλύτερη έκταση και πληρότητα, αν και χωρίς την σολιστική ανάδειξη κάποιου οργάνου της ορχήστρας (όπως κατά κανόνα γινόταν σε αντίστοιχες περιπτώσεις παλαιότερα).

Το Adagio σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 56,³⁶⁹ από την άλλη πλευρά, αναπτύσσεται σε πολύ μεγάλη έκταση, παρ' ότι το κύριο θέμα του συνίσταται σε μία μόλις εξάμετρη και αρμονικώς κλειστή ιδέα που επαναλαμβάνεται στα μ. 7-12 ηχοχρωματικά παρηλλαγμένη – με την προσθήκη των διαθέσιμων πνευστών οργάνων: δύο όμποε, ενός φαγγόττου και δύο κόρνων – και επικαλύπτεται με την μετάβαση των μ. 12-21, η οποία αφιερώνεται σε μια σολιστική μελωδία για το φαγγόττο με κατάληξη στην διπλή δεσπόζουσα. Με αυτήν λοιπόν ανοίγει ο δρόμος για την έκθεση των πλαγίων θεματικών ιδεών στην Ντο-μείζονα: στην πρώτη από αυτές (μ. 22-36) πρωταγωνιστούν και πάλι τα πνευστά, η δεύτερη (μ. 37-42) διαμορφώνει ένα μάλλον στατικό τμήμα στην ομώνυμη ελάσσονα, ενώ η τρίτη και τελευταία (μ. 43-52) επανέρχεται στον μείζονα τρόπο με γρήγορες καταληκτικές φιγούρες στα πρώτα βιολιά. Η *επεξεργασία* ανοίγει με πλήρη παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (στα μ. 53-58) και εξελίσσεται με ανάπτυξη του υλικού του (από κοινού με το μοτίβο των μ. 37-42 σε συνοδευτικό ρόλο), που διερχόμενη

³⁶⁶ Πρβλ. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 326 και 328.

³⁶⁷ Πρβλ. τις σχετικές αρμονικές παρατηρήσεις του Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 329.

³⁶⁸ Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 308.

³⁶⁹ Απλή αναφορά στην εφαρμογή της τριμερούς μορφής σονάτας στο αργό αυτό μέρος γίνεται από τον Wolfgang Stockmeier, *Musikalische Formprinzipien – Formenlehre*, Laaber-Verlag (Musik Taschen-Bücher, Theoretica, Bd. 5), Laaber 1996 (6. Auflage), σ. 152.

από την Φα-μείζονα (μ. 58-62) και την Σι-ύφεση-μείζονα (63-66) στρέφεται τελικά προς την δεσπόζουσα της σχετικής ρε-ελάσσονος (μ. 67-68), η οποία και προεκτείνεται αφ' ενός μεν δι' ενός ισοκράτη βασισμένου στο επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος στα μ. 69-73 και αφ' ετέρου με την σύντομη ανάκληση των φιγούρων των πρώτων βιολιών των μ. 43 κ.εξ. στα μ. 74-77. Έπειτα, στο δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας* (μ. 78-91), έρχεται στο προσκήνιο το μοτίβο των μ. 37-42 που αλυσιδοποιείται και ρευστοποιείται περαιτέρω, οδηγώντας σταδιακά από την ρε-ελάσσονα σε μια τελική πτώση-τομή στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Η επανέκθεση του κυρίου θέματος είναι πλήρης (αν και διαφορετικά ενορχηστρωμένη) στα μ. 92-97, σε αντίθεση με την επανάληψή του που τροποποιείται στην κατάληξή του (πρβλ. μ. 98-102 με μ. 7-11) προσεγγίζοντας την δεσπόζουσα, από την οποία ξεκινά τώρα το λειτουργικώς ισοδύναμο της *εκθέσεως* αλλά μελωδικώς διαφοροποιημένο μεταβατικό σολιστικό πέρασμα του φαγγόττου (μ. 103-110) προς την αυτούσια μεταφορά στην Φα-μείζονα ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 111-141 (συμπεριλαμβανομένης φυσικά και της παρεμβολής στον αντίθετο τρόπο στα μ. 126-131).

Η *συμφωνία σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 68 των ετών 1774-1775 διαθέτει επίσης ένα *Adagio cantabile* σε Μι-ύφεση-μείζονα σε ιδιαίτερος εκτενή μορφή σονάτας. Το κύριο θέμα (μ. 1-16) και η μετάβαση (μ. 17-24) της *εκθέσεως* συνδέονται στενά μεταξύ τους, σε μοτιβικό και υφολογικό επίπεδο: η βασική μελωδική γραμμή ανατίθεται στα πρώτα βιολιά (μ. 1-6α, 7-11α, 12-16 – όλες οι πτώσεις στην τονική· μ. 17-20α και 21-24 – πτώσεις στην δεσπόζουσα και στην διπλή δεσπόζουσα) συνοδευόμενη διαρκώς από ένα σχεδόν μηχανικό *ostinato* δεκάτων-έκτων στα δεύτερα βιολιά που θυμίζει έντονα το “τικ-τακ” ενός ρολογιού· στα σημεία όμως όπου ολοκληρώνονται οι μελωδικές φράσεις των πρώτων βιολιών (μ. 6b, 11b, 20b) καθώς επίσης στα μ. 14a και 16a (παράλληλα με την εξύφανση και την πτωτική κατάληξη της τρίτης φράσεως του κυρίου θέματος), το συνοδευτικό μοτίβο προβάλλει δυναμικά στο προσκήνιο ενισχυμένο από ολόκληρη την υπόλοιπη ορχήστρα (ζεύγη όμποε, φαγγόττων και κόρνων, βιόλες, τσέλλα και κοντραμπάσσα).³⁷⁰ Παρακάτω, η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 25-33) εκτοπίζει το χαρακτηριστικό αυτό μοτίβο, επιβάλλοντας γοργότερη ρυθμική κίνηση στην συνοδεία³⁷¹ και πληθωρικά ορχηστρικά ηχοχρώματα,³⁷² στην δεύτερη όμως (μ. 34-47) το *ostinato* δεκάτων-έκτων επανέρχεται ως συνοδευτικό στοιχείο και διατηρείται μέχρι τέλους, αρχικά στην χαμηλή και κατόπιν στην μεσαία περιοχή του ηχητικού φάσματος.³⁷³ Η ενότητα της *επεξεργασίας* διαιρείται ουσιαστικά σε δύο μεγάλα τμήματα. Το πρώτο από αυτά (μ. 48-62) ξεκινά από την ντο-ελάσσονα αναπτύσσοντας το καταληκτικό μοτίβο της *εκθέσεως* (μ. 46-47) στα μ. 48-54 και στην συνέχεια εξυφαίνοντας μια νέα (παράγωγη του κυρίου θέματος) μελωδική γραμμή στα μ. 55-62 που μέσω της Λα-ύφεση-μείζονος και της ομώνυμης της ελάσσονος καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Από εκεί αρχίζει κατόπιν το δεύτερο τμήμα της μεσαίας ενότητας (μ. 63-82), εκ νέου με το καταληκτικό μοτίβο της *εκθέσεως* στα μ. 63-66, αν και στο επίκεντρο τώρα τίθεται ο συνδυασμός των μοτιβικών στοιχείων τόσο της πρώτης όσο και της δεύτερης πλάγιας ιδέας, τα οποία αλληλοπλέκονται μιμητικά σε μια μετατροπική αλυσιδοποίηση στα μ. 66-76, που οδηγεί σε έναν τελικό ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της

³⁷⁰ Ο James Webster, στο άρθρο του “Haydn’s symphonies between *Sturm und Drang* and ‘Classical style’: art and entertainment”, στο: W. Dean Sutcliffe (επιμ.), *Haydn Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, σ. 236 και 238, εξετάζει με κάθε δυνατή λεπτομέρεια την ευρηματική διάρθρωση και τις αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στην μελωδία και την συνοδεία στα πρώτα 24 μέτρα του κομματιού αυτού. Πρβλ. επίσης τις σχετικές επισημάνσεις του Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 184.

³⁷¹ Το νέο συνοδευτικό μοτίβο των μ. 25-27 προέρχεται πάντως από μεμονωμένα μοτίβα της κύριας μελωδικής γραμμής κατά την διάρκεια της μεταβάσεως (βλ. μ. 17 και 19), όπως εύστοχα υποδεικνύει ο Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 184.

³⁷² Καθόλου άδικα ο Webster (“Haydn’s symphonies...”, ό.π., σ. 238) παρατηρεί ότι με την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος δίνεται η εντύπωση ότι επιτέλους ολόκληρη η ορχήστρα είναι πλέον σε θέση να παίζει “πραγματική” μουσική.

³⁷³ Πρβλ. Webster, “Haydn’s symphonies...”, ό.π., σ. 238.

Μι-ύφεση-μείζονος (στα μ. 77-82) με μοτιβικές αναφορές αποκλειστικά στην πρώτη πλάγια θεματική ιδέα.³⁷⁴ Η επανέκθεση που ακολουθεί διαφοροποιείται σε μικρό μόνο βαθμό από την πρώτη ενότητα: από το κύριο θέμα επανέρχονται με μικρές μελωδικές παραλλαγές οι δύο πρώτες φράσεις (πρβλ. μ. 83-93 με 1-11), ενώ η τρίτη – η οποία ήταν και η πλέον ακανόνιστη ως προς τις ορχηστρικές παρεμβολές του συνοδευτικού μοτίβου – τώρα παραγράφεται από την μετάβαση της *εκθέσεως*, στην επανέκθεση απομένει πλέον μόνο το αρχικό δίμετρο 17-18, το οποίο εδώ συνδυάζεται με ένα “αντιθεματικό” μοτίβο στο πρώτο φαγγόττο και εξελίσσεται σε μια οκτάμετρη πρόταση στα μ. 94-101 με κατάληξη στην δεσπόζουσα· τέλος, η πρώτη πλάγια ιδέα επανεκτίθεται στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 102-110 χωρίς αλλαγές, όπως και η δεύτερη στα μ. 111-124a, με την προσθήκη ωστόσο μιας μικρής καταληκτικής προέκτασης στα μ. 124b-126.

Στις τέσσερις συμφωνίες που ακολούθησαν κατά τα έτη 1775-1776 συναντάμε επίσης από ένα αργό μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας. Στο Adagio σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 66 ο Haydn διαμορφώνει μια ρυθμικώς επιταχυνόμενη *έκθεση*: το οκτάμετρο κύριο θέμα σε δομή περιόδου (με τέλεια πτώση στο μ. 4 και μισή στο μ. 8) κινείται ως επί το πλείστον με όγδοα, η ακόλουθη τετράμετρη μετάβαση στα μ. 9-12 (πτώση στην διπλή δεσπόζουσα) καθώς και η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Ντο-μείζονα στα μ. 13-24 διακατέχονται από ροή δεκάτων-έκτων, ενώ με την δεύτερη πλάγια ιδέα των μ. 25-34 και την σύντομη κατακλείδα των μ. 35-38 έρχονται στο προσκήνιο εξάχη δεκάτων-έκτων.³⁷⁵ Η διμερής διάρθρωση της *επεξεργασίας* είναι κάτι παραπάνω από εμφανής: στα μ. 39-50 η πορεία από την δευτερεύουσα τονικότητα (που ωστόσο γρήγορα μεθερμηνεύεται ως δεσπόζουσα της ομώνυμης φα-ελάσσονος) προς την δεσπόζουσα της σχετικής ρε-ελάσσονος επενδύεται θεματικά από μια ελεύθερη ανάπλαση των μοτίβων του κυρίου θέματος· στα μ. 51-61, τουναντίον, υλικό από την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα αναπτύσσεται εν είδει ορχηστρικού “ξεσπάσματος” στην ρε-ελάσσονα, που από ένα σημείο και έπειτα επαναπροσεγγίζει σταδιακά την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, λειτουργώντας δηλαδή και ως μετάβαση προς την επανέκθεση. Στην τρίτη αυτή ενότητα, τέλος, το κύριο θέμα περιορίζεται στην πρώτη τετράμετρη φράση του (πρβλ. μ. 62-65 με 1-4) και συνδέεται άμεσα με την επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Φα-μείζονα, η οποία υφίσταται μόνο μια μικρή σύμπτυξη κατά δύο μέτρα προς το τέλος της πρώτης θεματικής της ιδέας (στην θέση των μ. 20-22 εμφανίζεται το μ. 73· πρβλ. αντιθέτως τα μ. 66-72 και 74-75 με τα 13-19 και 23-24 και φυσικά τα μ. 76-89 με τα μ. 25-38).

Στο Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε Φα-μείζονα* Hob. I: 67 το κύριο θέμα είναι επίσης περιοδικής δομής και οι δύο πεντάμετρες φράσεις του καταλήγουν σε μισή και τέλεια πτώση στα μ. 5 και 10, αντιστοίχως. Η ακόλουθη μετάβαση στα μ. 11-24 αναπτύσσει το υλικό του κυρίου θέματος στρεφόμενη προς την τονικότητα της Φα-μείζονος (στην δεσπόζουσα της οποίας και καταλήγει) και εισάγοντας για πρώτη φορά την ρυθμική φιγούρα των τριακοστών-δευτέρων (στα μ. 15 κ.εξ.), στην οποία και επικεντρώνεται κατόπιν το πλάγιο θέμα, στα μ. 25-42· έχει πάντως ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς την σταδιακή

³⁷⁴ Ο Webster (“Haydn’s symphonies...”, ό.π., σ. 238) αντιλαμβάνεται τον σύντομο πρώτο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας των μ. 63-66 περίπου ως “ψευδή μετάβαση προς την επανέκθεση”, η οποία βέβαια αναιρείται από την ακόλουθη διαδικασία αλυσιδοποίησης και τον τελικό ισοκράτη (την “πραγματική” μετάβαση προς την τρίτη μακροδομική ενότητα) των μ. 77-82.

³⁷⁵ Ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 313) εκλαμβάνει τα εξάχη δεκάτων-έκτων της δεύτερης πλάγιας ιδέας ως καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως*. Αυτό όμως αντικρούει ήδη στην εκ μέρους του υπόδειξη της χειρονομίας που παραπέμπει στο είδος του κοντσέρτου στα μ. 33-34 (πτωτικό έξι-τέσσερα και τρίλλια στα πρώτα βιολιά), η οποία διαχωρίζει σαφέστατα το δεξιοτεχνικής υφής “πέραςμα” των μ. 25-32 από την τετράμετρη κατακλείδα της *εκθέσεως*. Επιπλέον, όπως ακριβώς η εμφάνιση των εξαήχων δεν συνδέεται αποκλειστικά με την κατακλείδα, αλλά αφορά και στο δεύτερο τμήμα της πλάγιας θεματικής ομάδος, έτσι και στην μετάβαση των μ. 9-12 προεξοφλείται η ρυθμική κίνηση δεκάτων-έκτων της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας. Επομένως, η ρυθμική συνιστώσα στην συγκεκριμένη *έκθεση* δεν έρχεται να αποσαφηνίσει περαιτέρω την δομική της διάρθρωση, αλλά αντιθέτως επιδιώκει να συνδέσει ομαλότερα μεταξύ τους τα επιμέρους μέλη της.

απογύμνωση του συμφωνικού ήχου στο “σολιστικό” πέρασμα των μ. 34-40 που οδηγεί σε ένα αρμονικό, μελωδικό και ρυθμικό τέλμα, απ’ όπου μόνο μια χειρονομία κοντσέρτου στα μ. 41-42 μπορεί εν τέλει να επανενεργοποιήσει τις ορχηστρικές δυνάμεις για μια – μοτιβικώς αναφερόμενη στο κύριο θέμα – εμφαντική κατακλείδα στα μ. 43-48. Μετά την προβλεπόμενη επανάληψη της *εκθέσεως*, η *επεξεργασία* αλυσιδοποιεί το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος (στα μ. 49-52) και το ρευστοποιεί (στα μ. 53-55) φθάνοντας στην δεσπόζουσα της φα-ελάσσοнос, απ’ όπου ξεκινά ένας δίφωνος κανόνας στην ογδόη για τις δύο ομάδες βιολιών στα μ. 56-67 με την μετατροπική ανάπτυξη του μοτίβου του μ. 2.³⁷⁶ Στα μ. 68-72 επικυρώνεται ως τονικός σταθμός της μεσαίας ενότητας η σχετική σολ-ελάσσονα με έναν σύντομο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας: η ανάπτυξη, εντούτοις, του μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος στο σημείο αυτό συνεχίζεται και μάλιστα εντατικοποιείται στα μ. 73-80, ενόσω επαναπροσεγγίζεται η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Κατόπιν παύσεως-τομής, λοιπόν, το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 81-89 (πρβλ. μ. 1-9), αλλά καταλήγει απροσδόκητα σε μια νέα, συνοπτική μετάβαση (στα μ. 90-92) προς την αυτούσια επαναφορά στην Σι-ύφεση-μείζονα τόσο του πλαγίου θέματος όσο και της κατακλείδας (στα μ. 93-110 και 111-116). Το κομμάτι εδώ έχει ουσιαστικά ολοκληρωθεί: παρ’ όλα αυτά, ο Haydn προσθέτει μια εξάμετρη *coda* (μ. 117-122), στην οποία η δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (μ. 6-10) επανεκτίθεται με την “ορθή” αυτήν την φορά κατάληξη στην τονική (σε αντίθεση με ό,τι συνέβη προηγουμένως στα μ. 86-90) και μια περαιτέρω πτωτική επικύρωσή της. Ο λόγος όμως για τον οποίο οι δύο τελευταίες ενότητες και η μικρή αυτή *coda* δεν επαναλαμβάνονται ίσως σχετίζεται περισσότερο με την απροσδόκητη ηχοχρωματική ποιότητα της τελικής αυτής θεματικής αναφοράς: τα έγχορδα παίζουν στα πέντε τελευταία μέτρα *staccato* με το ξύλο του δοξαριού (“*col legno dell’ arco*”),³⁷⁷ μια πρωτοφανής τεχνική για τα δεδομένα του συμφωνικού ρεπερτορίου της εποχής που σίγουρα είναι σκόπιμο να μην ενταχθεί στο πλαίσιο μιας φυσιολογικής ροής επαναλαμβανόμενων ηχητικών γεγονότων!

Το *Un poco adagio più tosto andante* σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* Hob. I: 69 διαθέτει πάντως αμφοτέρως τις τυπικές μακροδομικές επαναλήψεις. Επιπροσθέτως, το κύριο θέμα οργανώνεται κατά τρόπον αξιοπερίεργο, καθώς το αρχικό τρίμετρο με κίνηση ογδών γρήγορα εκτοπίζεται από μια ροή δεκάτων-έκτων που διατηρείται μέχρι την τέλεια πτώση του μ. 12, ενώ αμέσως μετά ακολουθεί μια ελάχιστη παρηλλαγμένη – “πλεονάζουσα”, θα μπορούσε να πει κανείς – επανάληψη των μ. 4-12 στα μ. 13-21. Το υλικό της μετάβασης της *εκθέσεως* στα μ. 22-32 προέρχεται ολοφάνερα από τα δέκατα-έκτα του κυρίου θέματος, σταδιακά όμως ο ήχος εμπλουτίζεται με την είσοδο των πνευστών και την εξύφανση μιας πιο πλατιάς μελωδικής γραμμής στα πρώτα βιολιά (από το μ. 25 κ.εξ.) πάνω από έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος (με ελάσσονα απόχρωση στα μ. 29-32), τονικότητα στην οποία εκτίθενται κατόπιν οι δύο επικαλυπτόμενες ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος, στα μ. 33-40 και 40-50 (η τελευταία μάλιστα επαναφέρει στο προσκήνιο την ροή δεκάτων-έκτων του πρώτου “ημίσεως” της *εκθέσεως*). Η *επεξεργασία* ξεκινά με το μοτίβο δεκάτων-έκτων της δεύτερης πλάγιας ιδέας διαμορφώνοντας στα μ. 51-54 ένα μετατροπικό πέρασμα προς την σολ-ελάσσονα. Σε αυτήν την τονικότητα παρατίθεται κατόπιν γενικής παύσεως η αρχή του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 55-59 με 1-5), το οποίο στην συνέχεια αναπτύσσεται στα μ. 60-70 καταλήγοντας σε (δεύτερη κατά σειρά) μισή πτώση-τομή στην λα-ελάσσονα στο μ. 71. Το τρίτο και τελευταίο τμήμα της μεσαίας ενότητας διαμορφώνεται στα μ. 72-83, όπου μια σύντομη παράθεση και εξύφανση της πρώτης πλάγιας ιδέας στα μ. 72-76 οδηγεί σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 77-83, κατά την διάρκεια του οποίου η κίνηση δεκάτων-έκτων χάνει σταδιακά την ενέργειά της και αποσπασματοποιείται μέχρι τελικής εξάλειψης. Παρ’ όλα αυτά, η επαναφορά του αρχικού τριμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 84-86 αναζωογονείται εκ νέου ρυθμικά (δια της προσθήκης συνοδευτικών

³⁷⁶ Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 314.

³⁷⁷ Πρβλ. ό.π.

φιγούρων δεκάτων-έκτων στα δεύτερα βιολιά), καθιστώντας κάπως πιο άμεση την σύνδεσή του με το δεύτερο τμήμα του θέματος στα μ. 87-95 (πρβλ. μ. 4-12): αμέσως μετά όμως, η διαφαινόμενη επαναφορά του “πλεονάζοντος” τμήματος της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 96-97 με 13-14) μετατρέπεται σε ένα νέο μεταβατικό τμήμα, το οποίο μπορεί μεν να αντικαθιστά πλήρως τα περιεχόμενα της μεταβάσεως της *εκθέσεως*, αλλά διατηρεί ως βασικό γνώρισμά του την κατάληξη σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (στα μ. 101-104). Από εκεί και ύστερα, με την επανέκθεση ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Φα-μείζονα στα μ. 105-122 (με επουσιώδεις τροποποιήσεις) ολοκληρώνεται φυσιολογικά το αργό αυτό μέρος.

Ιδιαίτερο μορφολογικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το Adagio σε Λα-μείζονα της *συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 61, το οποίο ανοίγει με ένα κύριο θέμα σε δομή οκτάμετρης περιόδου που καταλήγει στην τονική στο μ. 8 και τετράμετρη αρμονική προέκταση στα μ. 9-12. Η μετάβαση της *εκθέσεως* διαθέτει ανεξάρτητο θεματικό υλικό: το τετράμετρο 13-16 επαναλαμβάνεται στα μ. 17-20 και από εκεί και ύστερα αναπτύσσεται στα μ. 21-35 δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην δεσπόζουσα της Μι-μείζονος. Εντούτοις, το πλάγιο θέμα επικεντρώνεται στην ομώνυμη μι-ελάσσονα προτού καταλήξει σε πτώση στην Μι-μείζονα (μ. 36-44) και μάλιστα επαναλαμβάνεται ολόκληρο στα μ. 45-53: έτσι, η Μι-μείζονα επικυρώνεται ουσιαστικά μόνο στα τελευταία μέτρα της *εκθέσεως*, όπου επαναλαμβάνεται το καταληκτικό πτωτικό δίμετρο 52-53 (= μ. 43-44) στα μ. 54-55 και 56-58 (με τελική προέκταση της συγχορδίας της τονικής). Μετά την επανάληψη της πρώτης ενότητας, ο Haydn διαμορφώνει από το υλικό του πλάγιου θέματος ένα μετατροπικό πέρασμα προς την Ρε-μείζονα (στα μ. 59-64), προκειμένου να παραθέσει στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας αυτούσιο το πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος στα μ. 65-68, να το επαναλάβει ελαφρώς παρηλλαγμένο στα μ. 69-72 και κατόπιν, αλυσιδοποιώντας το δίμετρο 71-72 στα μ. 73-74, να στραφεί προς την σι-ελάσσονα: η επανάκληση του πλάγιου θέματος όμως οδηγεί άμεσα στην δεσπόζουσα της (σχετικής) φα-δίεση-ελάσσονος στα μ. 75-79 και από εκεί πραγματοποιείται με συνοπτικές διαδικασίες η επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας στα μ. 80-84. Στην *επανεκθεση*, τώρα, το κύριο θέμα διακόπτεται μετά το έκτο του μέτρο (πρβλ. μ. 85-90 με 1-6) και αναπτύσσει στα μ. 91-96 την φιγούρα παραλλαγής των μ. 72 και 74 της *επεξεργασίας* φθάνοντας σε πτώση στην δεσπόζουσα στο μ. 97. Ακολουθεί άμεσα το θέμα της μετάβασης, το οποίο όμως με την πρόταξη του μ. 98 πριν την μεταφορά των μ. 21-35 στα μ. 99-113 εμφανίζεται εξ αρχής τονικοποιημένο στην Λα-μείζονα, με αποτέλεσμα στην *επανεκθεση* να μην λειτουργεί πλέον ως μεταβατικό στοιχείο, αλλά ως πλάγιο θέμα. Αυτό έχει μεγάλη σημασία για την παγίωση της αρχικής τονικότητας στην τρίτη μακροδομική ενότητα, δεδομένου του ότι το κατ’ εξοχήν πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* επανεκτίθεται χωρίς ουσιώδεις αλλαγές αμέσως μετά, στα μ. 114-136 (πρβλ. μ. 36-58), διατηρώντας επί μακρόν τις παρεμβολές στον αντίθετο (ελάσσονα) τρόπο. Με αυτήν λοιπόν την λειτουργική μετάπτωση του θέματος της μετάβασης, στην πλάγια θεματική ομάδα της *επανεκθέσεως* ενισχύεται η αρχική μείζονα τονικότητα και παράλληλα μειώνεται η επενέργεια της λα-ελάσσονος, η οποία πλέον δεν συμπίπτει με την έναρξη του δομικού αυτού μέλους, όπως στην *έκθεση*, αλλά μετατίθεται στο εσωτερικό του. Για την επιλογή πάντως της μη-επανάληψης της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* καμμία εύλογη λειτουργική ερμηνεία δεν μπορεί να δοθεί: φαίνεται λοιπόν ότι στην δεδομένη περίπτωση ο Haydn θέλησε απλώς να μην ακολουθήσει τις επιταγές της σχετικής παραδόσεως.

Εν τω μεταξύ, μέχρι το 1775 είδαν το φως άλλες δύο σονάτες για πιάνο που περιλαμβάνουν από ένα αργό μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας. Το Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας σε Φα-μείζονα* Hob. XVI: 29 / WU 44 (του 1774) διαθέτει ένα κύριο θέμα σε δομή προτάσεως, που αποτυγχάνει κατ’ αρχάς να ολοκληρωθεί πτωτικά στο μ. 4 και γι’ αυτό εκτείνεται τελικά μέχρι το μ. 6a. Η μετάβαση των μ. 6b-8 συνιστά ένα είδος εξέλιξης του κυρίου θέματος με πτώση-τομή στην διπλή δεσπόζουσα, ενώ το πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα στα μ. 9-15a και η σύντομη καταληκτική ιδέα των μ. 15b-16 διαμορφώνουν το

δεύτερο ήμισυ μιας απόλυτα ισορροπημένης διτμηματικής *εκθέσεως*. Στα μ. 17-21 είναι προφανές ότι αναπτύσσεται το υλικό του πλαγίου θέματος σε ένα μεγάλο αρμονικό τόξο που οδηγεί προς την τελική μισή πτώση στην σχετική σολ-ελάσσονα. Εκείνο όμως που δεν είναι προφανές αφορά στην λειτουργία των μέτρων αυτών: ο Somfai τείνει προς την θεώρηση ενός συνδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση*, εκλαμβάνοντας έτσι ολόκληρο το μέρος ως μια σονάτα χωρίς *επεξεργασία*.³⁷⁸ Εγώ, αντιθέτως, προτείνω την θεώρηση μιας *επεξεργασίας* στο σημείο αυτό για τους εξής δύο λόγους: *πρώτον*, τα μ. 17-21 χωρίζονται με σαφείς παύσεις-τομές τόσο από την *έκθεση* όσο και από την *επανεκθεση*, και *δεύτερον*, η αναλογία μεγέθους της *επεξεργασίας* αυτής προς την *έκθεση* (5 έναντι 16 μέτρων, δηλαδή περίπου ένα προς τρία) είναι απολύτως συμβατή με όσα έχουμε ήδη διαπιστώσει για τις τριμερείς μορφές σονάτας του Haydn με μικρής εκτάσεως μεσαία ενότητα (όπου ενίοτε διαμορφώνεται ακόμη και αναλογία μεγέθους ένα προς τέσσερα). Σε κάθε περίπτωση πάντως, η *επανεκθεση* ανοίγει με το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος στα μ. 22-25 (ενώ τα μ. 5-6α αποκόπτονται), συνεχίζεται με ένα νέο μεταβατικό τρίμετρο (στα μ. 26-28) που καταλήγει στην δεσπίζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος και ολοκληρώνεται με την τονική επαναφορά του (ελαφρώς παρηλλαγμένου) πλαγίου θέματος και της μικρής κατακλείδας στα μ. 29-36.

Στο Adagio σε ντο-ελάσσονα της γραμμένης έως το 1775 *σονάτας σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XVI: 38 / WU 51 ο Haydn εφαρμόζει για πρώτη και μοναδική φορά στο πλαίσιο της πιανιστικής μουσικής την τεχνική της παρηλλαγμένης *εκθέσεως*,³⁷⁹ την οποία λίγα χρόνια πριν είχε δοκιμάσει και σε ορισμένα αργά μέρη κουαρτέτων. Πρόκειται κατά τα άλλα για ένα μέρος μικρών διαστάσεων: το κύριο θέμα της *εκθέσεως* συνίσταται σε μια τετράμετρη πρόταση με κατάληξη σε μισή πτώση (μ. 1-4 και 14-17), ενώ η πλάγια θεματική ομάδα εισάγεται απ' ευθείας στην σχετική Μι-ύφεση-μείζονα, αποτελούμενη απ' ενός μεν από μια "μονοθεματική" παράθεση του κυρίου θέματος, που εξελίσσεται πάλι ως πρόταση, αλλά ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση (στα μ. 5-9α και 18-22α), και απ' ετέρου από μια νέα ιδέα μάλλον καταληκτικού χαρακτήρος (στα μ. 9b-13 και 22b-26). Από την Μι-ύφεση-μείζονα αρχίζει και η σύντομη *επεξεργασία*,³⁸⁰ με μια νέα παραλλαγή του αρχικού διμέτρου στα μ. 27-28 και περαιτέρω ρευστοποίησή της στα μ. 29-32 που οδηγεί σε πτώση στην δεσπίζουσα της αρχικής τονικότητας. Έτσι, στα μ. 33-36 επανεκτίθεται το κύριο θέμα στην πλέον εντυπωσιακή ρυθμικο-μελωδική παραλλαγή του, ενώ το υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος μετασηματίζεται στα μ. 37-45, καταλήγοντας πρώτα σε απατηλή πτώση στην έκτη βαθμίδα της ντο-ελάσσονος (μ. 42α) και έπειτα σε έναν ισοκράτη επί της δεσπίζουσάς της (στα μ. 44-45), η οποία μάλιστα ουδέποτε "λύνεται", αφού αμέσως μετά ξεκινά το επόμενο γρήγορο μέρος της σονάτας στην Μι-ύφεση-μείζονα.³⁸¹ Εν πολλοίς λοιπόν, η πλάγια θεματική ομάδα αναπτύσσεται μάλλον παρά επανεκτίθεται στην τρίτη μακροδομική ενότητα και το γεγονός αυτό μπορεί να αποδοθεί τόσο στην κατά το ήμισυ "μονοθεματική" φύση της *εκθέσεως*, όσο και στις ανάγκες της άμεσης σύνδεσης του αργού αυτού μέρους με το ακόλουθο Finale: allegro.

Μετά το 1776 η τριμερής μορφή σονάτας εμφανίζεται λιγότερο συχνά σε αργά μέρη ενόργανης μουσικής του Haydn. Μια τέτοιου είδους πραγμάτωσή της βρίσκουμε στο Adagio σε ρε-ελάσσονα της *σονάτας για πιάνο σε Ρε-μείζονα* Hob. XVI: 33 / WU 34, γραμμένης έως το 1778.³⁸² Στο μέρος αυτό επαναλαμβάνεται μόνον η *έκθεση* – αν και όχι παρηλλαγμένη,

³⁷⁸ Βλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 309 και 194. Στην σ. 306, επιπροσθέτως, ο Somfai χαρακτηρίζει την μορφή σονάτας του εν λόγω κομματιού "πειραματική", χωρίς επαναλήψεις ενοτήτων.

³⁷⁹ Πρβλ. σχετικά: Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 188· Leisinger, ό.π., σ. 283· Sisman, "Haydn's Solo Keyboard Music", ό.π., σ. 287· Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 312.

³⁸⁰ Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 312.

³⁸¹ Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 312 και 195· Brauner, ό.π., σ. 275· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 188.

³⁸² Βλ. επίσης Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 188) και Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 194).

όπως στην προαναφερόμενη περίπτωση – και το τέλος του συνδέεται άμεσα με το επόμενο (γρήγορο) μέρος.³⁸³ Το κύριο θέμα διατυπώνεται ως οκτάμετρη περίοδος (με δύο πτώσεις στην δεσπόζουσα, στα μ. 4 και 8) και ενσωματώνει κατά τρόπον θαυμάσιο το στοιχείο της παραλλαγής (πρβλ. τα μ. 1-2 και 5-6). Παρακάτω, η αδιαμεσολάβητη είσοδος της σχετικής Φα-μείζονος στα μ. 9 κ.εξ. συνδυάζεται – όπως είναι αναμενόμενο – με την έκθεση των ιδεών της πλάγιας θεματικής ομάδος, μιας εννεάμετρης προτάσεως (μ. 9-17) καθώς και ενός καταληκτικού “περάσματος” (μ. 18-24). Η *επεξεργασία* είναι και σε αυτήν την περίπτωση σχετικώς σύντομη: στην αρχή της παρατίθεται το πρώτο δίμετρο του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (συνδυάζοντας μάλιστα τις δύο εκδοχές του· πρβλ. μ. 25a με 1a και μ. 25b-26 με 5b-6), το οποίο όμως γρήγορα παραχωρεί την θέση του στην ελεύθερη ανάπτυξη υλικού από την πλάγια θεματική ομάδα (στα μ. 27-32) δια της οποίας επαναπροσεγγίζεται και η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Στην *επανεκθεση*, εξ άλλου, το κύριο θέμα αρκείται μονάχα στην πρώτη τετράμετρη φράση του, η οποία παραλλάσσεται περαιτέρω στα μ. 33-36, ενώ το υλικό της πλάγιας θεματικής ομάδος αναδιατάσσεται και τροποποιείται σε σημαντικό βαθμό κατά την προσαρμογή του στην ρε-ελάσσονα: έτσι, το μ. 37, που αντιστοιχεί στα μ. 18 και 21 της *εκθέσεως*, αλυσιδοποιείται στο μ. 38 και οδηγεί στην παρηλλαγμένη επαναφορά των μ. 15-17 στα μ. 39-41, με την ίδια διαδικασία να επαναλαμβάνεται κατόπιν υφιστάμενη περαιτέρω ρυθμικο-μελωδικές και δομικές μεταβολές (πρβλ. τα μ. 42-43 και 44-45 με τα 38-39 και τα μ. 46-47 με τα 40-41). Η αναμενόμενη τέλεια πώση, ωστόσο, δεν πραγματοποιείται στο μ. 48, απ’ όπου ξεκινά ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα (μ. 48-52) με κατάληξη στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος, που τελικά “λύνεται” στην Ρε-μείζονα του επερχόμενου τελικού μέρους της *σονάτας* (Tempo di Menuet).

Στην αρκετά ιδιάζουσα *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 62, πιθανότατα του 1780, το αργό μέρος είναι ένα Allegretto στην ίδια την βασική τονικότητα του έργου. Ως κύριο θέμα μπορεί να εκληφθεί μόνο το αρχικό τετράμετρο, μια στοιχειώδης δίφωνη αντίστιξη που επαναλαμβάνεται με διαφορετική κατανομή ρόλων και στα μ. 5-8. Το διαθέσιμο μοτιβικό υλικό – ένα δίφθογγο βηματικό μοτίβο και συνοδευτικές σπασμένες συγχορδίες – αναπτύσσεται κατόπιν επί μακρόν στην μετάβαση των μ. 9-27, όπου ο αριθμός των διαφορετικών φωνών-οργάνων αυξάνεται σταδιακά: στα μ. 9-12 συμμετέχουν οι δύο ομάδες βιολιών και οι βιόλες, στα μ. 13-18a προστίθεται το φλάουτο, στα μ. 18b-21 επανέρχονται τα βαθύφωνα έγχορδα και τελικά στα μ. 22-27 εισάγονται και τα ζεύγη όμποε και φαγγόττων. Παράλληλα, η τονικότητα της Λα-μείζονος έρχεται όλο και πιο φανερά στο προσκήνιο, έως ότου επικυρωθεί πλήρως ως η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* στα μ. 28-34 και 35-42, όπου εκτίθενται οι δύο επικαλυπτόμενες ιδέες της πλάγιας θεματικής ομάδος που μάλιστα χαρακτηρίζονται από έντονη ηχοχρωματική και δυναμική αντίθεση μεταξύ τους, καθώς η πρώτη συνίσταται σε ένα λαμπερό, σχεδόν θριαμβικό “*tutti*” (με την προσθήκη και των δύο κόρνων), ενώ η δεύτερη περιορίζεται σχεδόν αποκλειστικά στα έγχορδα και σε ήρεμους καταληκτικούς σχηματισμούς.³⁸⁴ Το ύστατο μοτίβο της *εκθέσεως* (του μ. 42) ανοίγει κατόπιν την κεντρική *επεξεργασία*, διαμορφώνοντας στα μ. 43-44 ένα πέρασμα προς την ομώνυμη ρε-ελάσσονα, στην οποία μια σύντομη αναφορά στο κύριο θέμα (μ. 45-48) στρέφεται γρήγορα προς την Φα-μείζονα, για την επαναφορά ολόκληρης της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 49-56 (το τελευταίο μέτρο του δεύτερου τετραμέτρου εδώ δεν επικαλύπτεται όπως στο μ. 35 της *εκθέσεως*, αλλά επαναλαμβάνει το αντίστοιχο μ. 31 / 52). Το τελευταίο τμήμα της *επεξεργασίας* (μ. 57-63) επανέρχεται στο υλικό του κυρίου θέματος, προκειμένου να σχηματίσει με αυτό μια μετάβαση προς την *επανεκθεση* που επικεντρώνεται στην

³⁸³ Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 312.

³⁸⁴ Ο Webster (“Haydn’s symphonies...”, ό.π., σ. 242) εξετάζει την οργάνωση της συγκεκριμένης *εκθέσεως* κυρίως από την ενορχηστρωτική της πλευρά, αλλά και οι πληροφορίες που αφορούν στον δομικό της σχεδιασμό είναι σύμφωνες με όσα παρατέθηκαν εδώ.

δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος.³⁸⁵ Έτσι, στα μ. 64-71 επανεκτίθεται στην Ρε-μείζονα το οκτάμετρο κύριο θέμα με την προσθήκη όμως και μιας τρίτης φωνής (αρχικά στα πρώτα βιολιά και στην συνέχεια στα δεύτερα), της οποίας το περιεχόμενο είναι τόσο “θελκτικό” και ενδιαφέρον που μάλλον δύσκολα μπορεί να το χαρακτηρίσει κανείς ως “αντιμελωδία” προς τα εξ αρχής υφιστάμενα μοτίβα.³⁸⁶ Προσωπικά, έχω την αίσθηση ότι μόλις σε αυτό το σημείο παρουσιάζεται η πραγματική μελωδία του κυρίου θέματος, η οποία στην *έκθεση* απλώς υπονοείται από τα συνοδευτικά της στοιχεία. Ακολούθως επανεμφανίζονται τα μ. 9-12 της *εκθέσεως* σε διαφορετική ενορχήστρωση στα μ. 72-75 και με την αποκοπή των μ. 13-18 της μετάβασης συνδέονται απ’ ευθείας με την μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη των μ. 19-26 στα μ. 76-83, ενώ στην θέση του μ. 27 εισάγεται εδώ μια αναπτυξιακή προέκταση του μοτίβου των μ. 82-83 στα μ. 84-91 που οδηγούν σε μια εμφαντική πτώση-τομή στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.³⁸⁷ Δεδομένης τώρα της πλήρους επαναφοράς της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας εντός της *επεξεργασίας* (αν και “εσφαλμένη” τονικότητα), στην *επανεκθεση* μεταφέρεται στην Ρε-μείζονα μόνον η δεύτερη πλάγια ιδέα της *εκθέσεως* στα μ. 92-99, αλλά από το υλικό της διαμορφώνεται στην συνέχεια και μια εξάμετρη *coda* (στα μ. 100-105),³⁸⁸ με την οποία αφ’ ενός μεν εξισορροπείται – τονικά και ποσοτικά – η “απώλεια” της πρώτης πλάγιας ιδέας από την τρίτη ενότητα και αφ’ ετέρου αναδεικνύεται βεβαίως σε κάποιον βαθμό το μοναδικό θεματικό στοιχείο που είχε παραμείνει ανεκμετάλλευτο στην πορεία του κομματιού.

Μεταξύ των *κουαρτέτων εγχόρδων* opus 33 του 1781 δύο αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας μπορούν στο σημείο αυτό να μας απασχολήσουν. Η περίπτωση του Andante σε Ρε-μείζονα του *κουαρτέτου σε σι-ελάσσονα* opus 33 αρ. 1 / Hob. III: 37 είναι τόσο σαφής από μακροδομικής επόψεως που συναντά την ομόφωνη αναγνώριση των ερευνητών – πράγμα εξαιρετικά σπάνιο, όπως έχουμε διαπιστώσει στην πορεία της παρούσας έρευνας.³⁸⁹ Το οκτάμετρο κύριο θέμα της *εκθέσεως* (σε δομή προτάσεως που καταλήγει στην δεσπόζουσα) επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 9-16 (πρωτίστως από “ενορχηστρωτικής” επόψεως)³⁹⁰ και ακολουθείται από ένα τρίτο οκτάμετρο (στα μ. 17-24), το οποίο, παρ’ ότι ξεκινά από την Λα-μείζονα, καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα και εξάγεται θεματικά από το κύριο θέμα (βλ. ιδίως μ. 17-18), ούτως ώστε να δίνει περισσότερο την εντύπωση μιας μετάβασης παρά του πλαγίου θέματος.³⁹¹ Στην πραγματικότητα, το πλάγιο θέμα εμφανίζεται παρακάτω, στα μ. 25-30 – εμμένοντας μάλιστα στην περιοχή της δεσπόζουσας της Λα-μείζονος – και επαναλαμβάνεται με πτωτική διεύρυνση στα μ. 31-37 και 38-40 (πρβλ. μ. 31-35 με 25-29). Η *επεξεργασία* ξεκινά απ’ ευθείας στην σχετική της δεσπόζουσας (φα-δίεση-ελάσσονα) με παράθεση του πρώτου τετραμέτρου του κυρίου θέματος στα μ. 41-44, ενώ στην συνέχεια απομονώνεται η φιγούρα του μ. 2 και αναπτύσσεται μετατροπικά στα μ. 45-51, καταλήγοντας παρ’ όλα αυτά εκ νέου στην δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος (μ. 52-54).³⁹² Έτσι, η επαναφορά της αρχικής τονικότητας στα μ. 55 κ.εξ.

³⁸⁵ Πρβλ. Webster, “Haydn’s symphonies...”, ό.π., σ. 242-243· ενδιαφέρον παρουσιάζει και το σχόλιό του για την αλλαγή του οπλισμού στο μ. 47, η οποία παραπέμπει περισσότερο σε μια μεσαία ενότητα τριμερούς ασματικής μορφής – χωρίς φυσικά να μπορεί κανείς να ισχυρισθεί ότι τα μ. 43-63 συνιστούν οτιδήποτε άλλο πέραν από μια *επεξεργασία* μορφής σονάτας.

³⁸⁶ Όπως εν προκειμένω κάνει ο Webster, “Haydn’s symphonies...”, ό.π., σ. 243.

³⁸⁷ Πρβλ. περίπου Webster, “Haydn’s symphonies...”, ό.π., σ. 243.

³⁸⁸ Πρβλ. ό.π.

³⁸⁹ Βλ. Barrett-Ayres, ό.π., σ. 165· Keller, ό.π., σ. 67· Krummacker, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 42 και 44.

³⁹⁰ Πρβλ. Sisman, “Small and Expanded Forms...”, ό.π., σ. 473, καθώς και *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99.

³⁹¹ Υπέρ της ερμηνείας των μ. 17-24 ως πλαγίου θέματος τάσσεται ο Krummacker (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 42 και 44), ο οποίος όμως δεν προβληματίζεται καθόλου για την απουσία τους από την *επανεκθεση*.

³⁹² Πολύ ορθά, ο Keller (ό.π., σ. 67) υποδεικνύει ότι η έντονη μετατροπική δραστηριότητα της μεσαίας ενότητας καθώς και η ισχυρή άρθρωση του σημείου που την χωρίζει από την *επανεκθεση* (τομή με κορώνα) καθιστούν μονοσήμαντα τα μ. 41-54 μια ενότητα *επεξεργασίας*, έστω και μικρής εκτάσεως.

γίνεται κατά τρόπον αδιαμεσολάβητο· επιπροσθέτως, το κύριο θέμα επανεκτίθεται εδώ μία μόνο φορά και μάλιστα σε νέα παρηλλαγμένη εκδοχή (στα μ. 55-62), η κατάληξη της οποίας επικαλύπτεται με μια νέα μεταβατική εξύφανση του υλικού της στα μ. 62-76, η οποία πάντως διατηρεί δεσμούς τόσο με την *έκθεση* (σε επίπεδο αρμονικής λειτουργίας, καθ' ότι η επικέντρωση στην τονικότητα-στόχο είναι αντίστοιχη της μεταβάσεως της *εκθέσεως*) όσο και με την *επεξεργασία* (πρβλ. τα συνοδευτικά δέκατα-έκτα στα μ. 62-67 με εκείνα των μ. 41-43).³⁹³ Η επαναφορά πάντως του πλαγίου θέματος στην Ρε-μείζονα λαμβάνει χώραν στα εναπομείναντα μ. 77-92 χωρίς σημαντικές αλλαγές.

Στο Andante σε ρε-ελάσσονα του *κουαρτέττου σε Ρε-μείζονα* opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42, αντιθέτως, η υπόθεση περιπλέκεται εξαιρετικά, εξαιτίας της συνοπτικής *επανεκθέσεως* που θέτει υπό αμφισβήτηση την τριμερή σονατοειδή διάρθρωση του αργού αυτού μέρους. Ας εξετάσουμε κατ' αρχάς τα δεδομένα της παρτιτούρας. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* καλύπτει τα δέκα πρώτα μέτρα· πρόκειται κατ' ουσίαν για μια οκτάμετρη πρόταση που καταλήγει στην δεσπόζουσα, η οποία προεκτείνεται στα μ. 9-10 στρεφόμενη τελικά προς την σχετική Φα-μείζονα, όπου και εκτίθεται ακολούθως το μελωδικά προσανατολισμένο πλάγιο θέμα στα μ. 11-17 και 18-24 (στο τελευταίο εξάμετρο καθίστανται μάλιστα ολοφάνερες οι αναφορές στο κύριο θέμα, οι οποίες στα μ. 11-17 μένουν διακριτικά στο παρασκήνιο).³⁹⁴ Η πτωτική ολοκλήρωση της πρώτης ενότητας επικαλύπτεται με την έναρξη της σύντομης *επεξεργασίας* των μ. 24-31, στην οποία η αντιστικτικού τύπου ανάπτυξη του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος ακολουθεί την αντίστροφη αρμονική πορεία φθάνοντας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.³⁹⁵ Από εκεί και ύστερα, στα μ. 32-39 επανεκτίθεται απaráλλακτο στην ρε-ελάσσονα το αρχικό οκτάμετρο του κυρίου θέματος, ενώ η δίμετρη προέκτασή του αναπτύσσεται περαιτέρω στα μ. 40-43, οδηγώντας σε μια προετοιμασία για σολιστική καντέντσα στα μ. 44-45! Τέλος, στα μ. 46-50, υλικό από την έναρξη και την κατάληξη του κυρίου θέματος διαμορφώνει μια πεντάμετρη *coda* που ολοκληρώνεται στην Ρε-μείζονα.³⁹⁶ Αλλά το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* εξαλείφεται εντελώς από την *επανεκθεση*, γεγονός που οδηγεί σε ποικίλες ερμηνευτικές προσεγγίσεις: ο Barrett-Ayres, επί παραδείγματι, αντιλαμβάνεται εδώ μόνο μια τριμερή ασματική μορφή,³⁹⁷ αγνοώντας έτσι επιδεικτικά την σαφέστατη διαμόρφωση τόσο της *εκθέσεως* όσο και της *επεξεργασίας* σονάτας στα μ. 1-24 και 24-31, αντιστοίχως. Ο Krummacher διαπιστώνει ένα παράδοξο δομικό σχήμα του τύπου A – “επεξεργασία” – A',³⁹⁸ άποψη παρεμφερής με εκείνη του Hepokoski, ο οποίος αναφέρεται σε ένα υβρίδιο σονάτας και τριμερούς μορφής A B A' με επανέκθεση μόνο του κυρίου θέματος.³⁹⁹ Ο Carlin, εξ άλλου, εντάσσει το μέρος αυτό στις περιπτώσεις μορφής

³⁹³ Ως προς την μοτιβική αυτή διασύνδεση της *επεξεργασίας* με την *επανεκθεση*, πρβλ. Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 44.

³⁹⁴ Πρβλ. τις παρατηρήσεις του Grave (ό.π., σ. 80 και 81), ο οποίος βέβαια χωρίζει κάπως ανορθόδοξα (με υφολογικά κριτήρια) το κύριο θέμα σε δύο πεντάμετρα, εκ των οποίων το πρώτο συνιστά κατά την γνώμη του ένα *ritornello* κοντσέρτου και το δεύτερο ανοίγει την πρώτη σολιστική ενότητα.

³⁹⁵ Ο Grave (ό.π., σ. 80 και 81) αντιλαμβάνεται ορθώς τον αναπτυσσόμενο χαρακτήρα της μεσαίας αυτής ενότητας “επεξεργασίας” – όπως εξ άλλου και ο Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 42 και 44 – εμμένοντας παράλληλα στην προσπάθειά του να αναδείξει τα στοιχεία κοντσέρτου σε κάθε σημείο του μέρους αυτού, που εν προκειμένω τον οδηγεί στην εξαιρετικά προβληματική θεώρηση ενός *ritornello*.

³⁹⁶ Οι παραλληλισμοί με την μορφή του κοντσέρτου που επιχειρεί ο Grave (ό.π., σ. 80 και 81) είναι ανυπόστατοι ως προς την έναρξη της *επανεκθέσεως*, κάτι που και ο ίδιος τελικά υποχρεώνεται να παραδεχθεί (ό.π., σ. 80), αλλά αδιαμφισβήτητοι όσον αφορά στα τελευταία επτά μέτρα του μέρους, τα οποία είναι όντως αντίστοιχα μιας προετοιμασίας καντέντσας και ενός “καταληκτικού *ritornello*” της μορφής κοντσέρτου. Ως *coda* γίνεται αντιληπτό το τελευταίο πεντάμετρο και από τους Barrett-Ayres (ό.π., σ. 165) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 42). Για την κατάληξη του μέρους στην ομόνομη μείζονα, βλ. επίσης Neubacher, ό.π., σ. 60.

³⁹⁷ Barrett-Ayres, ό.π., σ. 165.

³⁹⁸ Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 42.

³⁹⁹ James Hepokoski, “Beyond the Sonata Principle”, *Journal of the American Musicological Society* 55/1, 2002, σ. 150.

σονάτας χωρίς επεξεργασία και με περικεκομμένη επανέκθεση,⁴⁰⁰ αλλά το γεγονός ότι εκλαμβάνει προφανώς τα μ. 24-31 ως μετάβαση προς την επανέκθεση είναι ήδη εξόχως προβληματικό. Η δική μου λοιπόν γνώμη είναι ότι στο συγκεκριμένο αργό μέρος πραγματώνεται μια τριμερής μορφή σονάτας με περικεκομμένη επανέκθεση (άνευ πλαγίου θέματος), ενώ βρίσκω περιττές τις αναφορές σε δομικά υβρίδια και δη στην τριμερή ασματική μορφή, η οποία παραγνωρίζει είτε την διπολική αρμονική υπόσταση της εκθέσεως είτε τον σαφέστατα αναπτυξιακό χαρακτήρα και την δομική αυτονομία της κεντρικής επεξεργασίας. Η σχετική συζήτηση θα έπρεπε αντιθέτως να στραφεί προς τους λόγους για τους οποίους πιθανότατα ο Haydn αποφάσισε να απαλείψει το πλάγιο θέμα από την παρούσα επανέκθεση: ένα λογικό ενδεχόμενο είναι η εν πολλοίς “μονοθεματική” φύση της εκθέσεως σε συνδυασμό με την εξύφανση μιας μελωδικής γραμμής στο πλάγιο θέμα, την οποία ο συνθέτης αρνείται αργότερα να προσαρμόσει στα δεδομένα του αντίθετου (ελάσσονος) τρόπου· μια άλλη (πολύ λιγότερο πιθανή) ερμηνεία του ιδίου φαινομένου θα μπορούσε να επικαλεσθεί την δυνατότητα υποκατάστασης του σολιστικού πλαγίου θέματος της εκθέσεως από την αυτοσχέδια σολιστική καντέντσα της επανεκθέσεως· αλλά η πιο βάσιμη, πιστεύω, πιθανότητα έχει να κάνει απλώς με την – αναπάντεχη, οπωσδήποτε – επιλογή του Haydn να αντικαταστήσει το πλάγιο θέμα στην επανέκθεση από δομικά στοιχεία κοντσέρτου που επικεντρώνονται σε περιεχόμενα του κυρίου θέματος και μόνον, υποβιβάζοντας έτσι εκ των υστέρων το πλάγιο θέμα σε “επεισοδιακό” υλικό της εκθέσεως. Η περίπτωση του αργού αυτού μέρους είναι πάντως παρόμοια με του Adagio (di Lamentatione) της συμφωνίας Hob. I: 60, όπου επίσης το πλάγιο θέμα (ή ό,τι – τέλος πάντων – λειτουργεί ως τέτοιο στην έκθεση) αντικαθίσταται στην επανέκθεση από τελείως διαφορετικό υλικό. Φαίνεται λοιπόν ότι βρισκόμαστε αντιμέτωποι με άλλον έναν ενδιαφέροντα πειραματισμό του Haydn με την μορφή σονάτας κατά την περίοδο που εξετάζουμε, ο οποίος συνίσταται στην άρση της τονικής αντίθεσης της εκθέσεως όχι δια της προσαρμογής αλλά δια της εξάλειψης του στοιχείου εκείνου που αντίκειται στην βασική τονικότητα (του πλαγίου θέματος, δηλαδή) και της αντικαταστάσεώς του από νέα θεματικά περιεχόμενα.

Ο διμερής τύπος σονάτας την ίδια περίοδο φαίνεται ότι απασχολεί ελάχιστα πλέον τον Haydn, δεδομένου του ότι βρίσκει εφαρμογή σε τρία μόλις αργά μέρη σονατών για πιάνο. Το πρώτο από αυτά χρονολογείται στα 1773: πρόκειται για το Adagio σε φα-ελάσσονα της σονάτας σε Φα-μείζονα Hob. XVI: 23 / WU 38,⁴⁰¹ η έκθεση του οποίου ανοίγει με ένα τετράμετρο κύριο θέμα, σε δομή αρμονικά ανοικτής προτάσεως, και συνεχίζεται με ένα εκτενέστερο πλάγιο θέμα στην σχετική Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 5-20.⁴⁰² Στο αναπτυξιακό πρώτο τμήμα της δεύτερης ενότητας η κεφαλή του κυρίου θέματος (μ. 21) αποσταθεροποιεί την δευτερεύουσα τονικότητα και οδηγεί σε ένα μετατροπικό πέρασμα (στα μ. 22-23) προς την ντο-ελάσσονα, απ’ όπου ξεκινά μια αλυσιδοποίηση του αρχικού μοτίβου του πλαγίου θέματος στα μ. 24-26· μέσω της Λα-ύφεση-μείζονος και της φα-ελάσσονος λοιπόν, ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της αρχικής αυτής τονικότητας επενδύεται στα μ. 27-29 με υλικό από το πλάγιο θέμα, ενώ στα μ. 30-31 λαμβάνει χώραν μια πρόσκαιρη παρέκκλιση με μοτιβική αναφορά στο κύριο θέμα, που καθιστά πολύ πιο εύληπτη και ενδιαφέρουσα την ακόλουθη επανέκθεση του πλαγίου θέματος στην φα-ελάσσονα.⁴⁰³ Η επαναφορά αυτή όμως είναι αρκετά συνοπτική, καθώς περιλαμβάνει μόνο την αρχή (πρβλ. τα μ. 32-33a με τα 5-6 καθώς και τα 15-16) και το τέλος του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 37b-39 με 18b-20), ενώ

⁴⁰⁰ Caplin, ό.π., σ. 217.

⁴⁰¹ Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 194 και 312· John Irving, *Mozart's Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 40.

⁴⁰² Πρβλ. σε γενικές γραμμές Wackernagel, ό.π., σ. 193 και 194· τόσο αυτή, όσο και ο Caplin (ό.π., σ. 281), μάλιστα, κάνουν ειδική μνεία στην απουσία αρμονικής διαμεσολάβησης μεταξύ των δύο θεμάτων της εκθέσεως.

⁴⁰³ Μια αρκετά πλήρη εικόνα – σε θεματικό και πρωτίστως αρμονικό επίπεδο – του αναπτυξιακού αυτού τμήματος δίνει επίσης ο Irving, *Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 40-41.

ενδιάμεσα (στα μ. 33b-37a) κάνουν την εμφάνισή τους περάσματα εν είδει αρπισμών που αναπλάθουν ελεύθερα επιλεγμένα σημεία της *εκθέσεως* (πρβλ. ιδίως συγκεκριμένες φιγούρες των μ. 9-12).⁴⁰⁴ Η δραστική αυτή περικοπή του επανεκτιθέμενου πλαγίου θέματος στην δεύτερη ενότητα είναι βεβαίως δικαιολογημένη (στον βαθμό που και η δομή του στην *έκθεση* βασιζόταν εν πολλοίς σε αναπτυξιακού χαρακτήρος αρμονικές επεκτάσεις και επαναλήψεις του βασικού θεματικού πυρήνα, αλλά και το υλικό του αξιοποιήθηκε επί μακρόν στο πρώτο τμήμα της δεύτερης μακροδομικής ενότητας), έχει όμως ως συνέπεια ολόκληρη η δεύτερη ενότητα να είναι τελικά κατά ένα μέτρο μικρότερη της *εκθέσεως* (19 έναντι 20 μέτρων).

Αντιθέτως, απόλυτη ισορροπία ανάμεσα στις δύο ενότητες χαρακτηρίζει το Adagio σε Φα-μείζονα της *σονάτας σε Ντο-μείζονα* Hob. XVI: 35 / WU 48, γραμμένης έως το 1780.⁴⁰⁵ Σε αυτό συντελούν κατ' ουσίαν δύο παράγοντες: *κατά πρώτον*, το κύριο θέμα της *εκθέσεως* οργανώνεται ως οκτάμετρη περίοδος με πτώση στην δεσπόζουσα,⁴⁰⁶ ενώ και το αναπτυξιακό πρώτο τμήμα της δεύτερης ενότητας εκτείνεται σε οκτώ μέτρα (μ. 22-29), παρ' ότι βεβαίως το υλικό του βασίζεται περισσότερο στο πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* (απ' όπου προέρχεται τόσο το αέναο συνοδευτικό μοτίβο όσο και οι φιγούρες των μ. 24-29, που από μια τονικοποίηση της σολ-ελάσσονος στρέφονται γρήγορα προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας) παρά στο κύριο θέμα (το επικεφαλής μοτίβο του οποίου παρατίθεται στην δευτερεύουσα τονικότητα στο μ. 22 και αλυσιδοποιείται παρηλλαγμένο στο αμέσως επόμενο μέτρο)· και *κατά δεύτερον*, τόσο το περιοδικά δομημένο πλάγιο θέμα όσο και το υλικό της κατακλείδας, που εκτίθενται στην Ντο-μείζονα στα μ. 9-16 και 17-21 αντιστοίχως, στην δεύτερη ενότητα επανεκτίθενται δίχως σημαντικές αλλαγές στην Φα-μείζονα, στα μ. 30-37 και 38-42.

Ως εκ τούτου, η πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση διμερούς σονάτας στο ρεπερτόριο αυτής της περιόδου εμφανίζεται στο Adagio σε Ντο-μείζονα της *σονάτας για πιάνο σε Σολ-μείζονα* Hob. XVI: 39 / WU 52, της οποίας η σύνθεση τοποθετείται επίσης έως το 1780. Η *έκθεση* περιλαμβάνει ένα πεντάμετρο κύριο θέμα, μια παρηλλαγμένη επαναφορά του αρχικού διμέτρου στα μ. 6-7 που λειτουργεί ως μετάβαση καθώς και δύο πλάγιες θεματικές ιδέες στην Σολ-μείζονα στα μ. 8-15 (σε δομή προτάσεως) και 16-23 (με ιδιαίτερα δεξιοτεχνικά “περάσματα”). Μετά την επανάληψη της πρώτης ενότητας, η δεύτερη ξεκινά απ' ευθείας στο μ. 23bis να αναπτύσσει την αρχική ιδέα της πρώτης πλάγιας ιδέας· σε αρμονικό επίπεδο, η ξαφνική ελασσοποίηση της δευτερεύουσας τονικότητας στρέφεται προς την ρε-ελάσσονα (στα μ. 24-25) και από εκεί επαναπροσεγγίζεται χωρίς καθυστέρηση η αρχική τονικότητα (μ. 26-30) μέχρι την τελική πτώση στην δεσπόζουσά της. Κατόπιν, στα μ. 31-38 και 39-45 (πρβλ. μ. 8-15 και 16-22) επανεκτίθενται σχεδόν αμετάβλητες στην Ντο-μείζονα αμφοτέρες οι πλάγιες θεματικές ιδέες.⁴⁰⁷ Η δεύτερη όμως δεν ολοκληρώνεται με την αναμενόμενη τέλεια πτώση, αλλά μέσω απατηλής πτώσεως στο μ. 46 φθάνει σε ένα πτωτικό έξι-τέσσερα στο μ. 47, το οποίο ακολουθείται από μια πλήρως καταγεγραμμένη καντέντσα στα μ. 48-59 (στην οποία αναπτύσσονται εκ νέου φιγούρες από την πλάγια θεματική ομάδα) καθώς και από μια τρίμετρη *coda* στα μ. 60-62! Η ενσωμάτωση των δομικών αυτών χαρακτηριστικών

⁴⁰⁴ Ο Irving (*Mozart's Piano Sonatas...*, ό.π., σ. 41) υποδεικνύει αντιθέτως την αντικατάσταση του διατονικού κλεισίματος στα μ. 17-18 της πρώτης ενότητας από τα χρωματικά περάσματα των μ. 34-37 στην δεύτερη. Εντούτοις, η χρωματικότητα ενυπάρχει και στην *έκθεση* (π.χ. στο μ. 12), αν και σε πιο περιορισμένο βαθμό.

⁴⁰⁵ Ως προς την μακροδομική διμέρεια και τις τυπικές δύο επαναλήψεις, βλ. και Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 195 και 306.

⁴⁰⁶ Για την “αμφίσημη” αυτή κατάληξη του κυρίου θέματος, βλ. επίσης Leonard Gilbert Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer Books, New York 1980, σ. 223.

⁴⁰⁷ Η απουσία του κυρίου θέματος από ολόκληρη την δεύτερη μακροδομική ενότητα είναι τόσο προφανής, ώστε αδυνατώ να κατανοήσω τον λόγο για τον οποίον ο Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 195 και 306) εκλαμβάνει την μορφή αυτή ως τριμερή. Εξίσου ανούσιο είναι και το σχόλιο του Carlin (ό.π., σ. 281) αναφορικά με την εξαιρετική συντομία της “επεξεργασίας” στα μ. 23-30.

κοντσέρτου στο τέλος του μέρους καθιστά φυσικά τελείως περιττή την επανάληψη της δεύτερης ενότητας, η οποία έχει εν τω μεταξύ γίνει σχεδόν διπλάσια σε μέγεθος σε σχέση με την έκθεση (39 έναντι 23 μέτρων).⁴⁰⁸

Η σονάτα χωρίς επεξεργασία την περίοδο αυτή παραμένει μια δυνατότητα περιορισμένου εύρους εφαρμογής και μάλιστα συνυφασμένη αποκλειστικά με το είδος του κουαρτέτου εγχόρδων. Επιπροσθέτως, τα δύο αργά μέρη των *κουαρτέτων* opus 33 που ακολουθούν το δομικό αυτό πρότυπο παρουσιάζουν σημαντικές ιδιαιτερότητες, δίνοντας εν τέλει μια πολύ ισχυρή αίσθηση πειραματισμού και ελάχιστα της απλής διεκπεραίωσης μιας κατά το μάλλον ή ήττον τυπικής κατασκευαστικής αρχής. Αυτό λοιπόν που καθιστά την περίπτωση του *Adagio ma non troppo* σε Φα-μείζονα του *κουαρτέτου εγχόρδων σε Ντο-μείζονα* opus 33 αρ. 3 / Hob. III: 39 μοναδική είναι η παρηλλαγμένη επανάληψη της *εκθέσεως*, η οποία προσκρούει σε μια εκ των συστατικών προϋποθέσεων της μορφής σονάτας χωρίς επεξεργασία!⁴⁰⁹ Επομένως το κομμάτι αυτό μπορεί να γίνει αντιληπτό μόνον ως μια ιδιότυπη σονάτα χωρίς επεξεργασία, στην οποία εφαρμόζεται κατά παρέκκλιση η τεχνική της παρηλλαγμένης επαναλήψεως της *εκθέσεως*. Σε μικροδομικό πάντως επίπεδο, τα πράγματα είναι μάλλον σαφή: το κύριο θέμα συνίσταται σε μια οκτάμετρη περίοδο που ολοκληρώνεται στην τονική (μ. 1-8 και 30-37): από την αρχική του ιδέα εξάγεται στην συνέχεια μια πεντάμετρη μετάβαση που καταλήγει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα (μ. 9-13 και 38-42), προκειμένου έπειτα να εκτεθεί στην Ντο-μείζονα και το πλάγιο θέμα (στα μ. 14-28 και 43-57).⁴¹⁰ Το μ. 29 όμως, το οποίο στην *έκθεση* λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα προς την Φα-μείζονα για την παρηλλαγμένη επανάληψη της *εκθέσεως*, μετά την ολοκλήρωση της τελευταίας αντικαθίσταται από ένα εκτενέστερο συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* (στα μ. 58-64), όπου μια σύντομη μελωδική φιγούρα αλυσιδοποιείται πάνω από χρωματική άνοδο του μπάσσου έως ότου επαναπροσεγγισθεί η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Επιπλέον, η τρίτη εμφάνιση του κυρίου θέματος στην Φα-μείζονα διακόπτεται μετά το έκτο μέτρο (τα μ. 65-69 επαναλαμβάνουν επακριβώς τα μ. 1-5, ενώ το μ. 70 είναι αντίστοιχο του μ. 6) και με την παρεμβολή ενός νέου τριμέτρου (μ. 71-73) καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 74 (= μ. 13 / 42): τουναντίον, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται ολόκληρο στην αρχική τονικότητα στα μ. 75-89 – με την προσθήκη μιας απαραίτητης καταληκτικής προέκτασης στα μ. 90-91 – και μάλιστα σε μια νέα παρηλλαγμένη εκδοχή που ισορροπεί επιδέξια ανάμεσα στην λιτότερη αρχική εκδοχή των μ. 14-28 και στην πλέον διανθισμένη των μ. 43-57.

⁴⁰⁸ Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 309 και 311, όσον αφορά ειδικά στην καταγεγραμμένη καντέντσα και στην μη επανάληψη της δεύτερης ενότητας.

⁴⁰⁹ Το γεγονός αυτό δικαιολογεί ίσως ως έναν βαθμό διάφορες κατατεθειμένες γνώμες που φαίνονται αρκετά αποπροσανατολιστικές: ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 165), για παράδειγμα, κάνει λόγο για μορφή ρόντο με παραλλαγές του τύπου A – B (στην δεσπόζουσα) – A (παρηλλαγμένο) – B (παρηλλαγμένο) – μετάβαση – A (παρηλλαγμένο) – B (στην τονική) – πολύ μικρή coda, ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 42) αποφεύγει επιμελώς κάθε μορφολογικό χαρακτηρισμό και αρκείται στην απλή υπόδειξη ενός δομικού σχήματος του τύπου A B – A' B' – A'' B'', ο Keller (ό.π., σ. 74) διαπιστώνει έναν πρωτότυπο συνδυασμό των μορφών του ρόντο και των παραλλαγών υπό την σκέπη της διαμορφωτικής αρχής της σονάτας, ενώ ο Carlin (ό.π., σ. 281) δηλώνει εμμέσως ότι αντιλαμβάνεται την μορφή αυτή ως τριμερή σονάτα με εξαιρετικά σύντομη ενότητα επεξεργασίας (στα μ. 59-64). Υπάρχουν επίσης άλλοι συγγραφείς που αρκούνται σε μια απλή παράθεση δομικών στοιχείων, χωρίς να εκφράζουν κάποιον προβληματισμό για την ανάμειξή τους στο παρόν έργο: ο Tobel (ό.π., σ. 216), λόγου χάριν, επισημαίνει την παρηλλαγμένη επανάληψη της αρχικής 29μετρης *εκθέσεως* που ακολουθείται από εξάμετρη μετάβαση και από επανεκθεση σε εν μέρει περαιτέρω τροποποιημένη εκδοχή: ο Drabkin (*A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 174) δίνει την ίδια περίπτωση συνοπτική περιγραφή, μιλώντας για παρηλλαγμένη έκθεση και επανεκθεση με νέους καλλωπισμούς: η Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 270) επισημαίνει μόνο την παρηλλαγμένη επανάληψη της *εκθέσεως* στο πλαίσιο μιας (αδιευκρίνιστης) μορφής σονάτας: και ο Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 110), τέλος, αναφέρεται απλώς σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία, αδιαφορώντας τελείως για το θεμελιώδες πρόβλημα που θέτει η ύπαρξη μιας παρηλλαγμένης επανάληψης της *εκθέσεως* στον συγκεκριμένο δομικό τύπο.

⁴¹⁰ Πρβλ. και τις σχετικές παρατηρήσεις του Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 45-46.

Από την άλλη πλευρά, το Largo e cantabile σε σολ-ελάσσο του *κουαρτέττου σε Σολ-μείζονα* opus 33 αρ. 5 / Hob. III: 41 συνδυάζει την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* με έναν άλλο δομικό πειραματισμό που έχουμε ήδη εξετάσει και ο οποίος αφορά στην απάλειψη του πλαγίου θέματος από την *επανεκθεση*. Το μέρος αυτό παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με το Andante του opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42, και μάλιστα σε τέτοιον βαθμό ώστε όλοι οι ερευνητές να το ταυτίζουν με εκείνο,⁴¹¹ παραγνωρίζοντας δυστυχώς τις πολλές και ουσιώδεις διαφορές που υφίστανται ανάμεσά τους. Η πρώτη από αυτές είναι ήσσονος σημασίας, αλλά παρουσιάζεται ήδη στην *έκθεση*: μετά το επτάμετρο κύριο θέμα (σε δομή προτάσεως) και την δίμετρη καταληκτική προέκτασή του στα μ. 8-9, το υλικό του μετασχηματίζεται σε μια οκτάμετρη μετάβαση προς την σχετική Σι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 10-17), η οποία και προετοιμάζει την εμφάνιση του πλαγίου θέματος στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα στα μ. 18-25.⁴¹² Ακολούθως, η τέλεια πτώση στο μ. 26 επικαλύπτεται με ένα πεντάμετρο συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* στα μ. 26-30· σε αντίθεση λοιπόν με ό,τι συνέβαινε στα μ. 24-31 του αργού μέρους του *κουαρτέττου* opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42, στην προκειμένη περίπτωση τίποτα δεν αναπτύσσεται, παρά απλώς το πρώτο βιολί ακολουθεί μια ανιούσα χρωματική πορεία από το σι-ύφεση¹ μέχρι το ρε² υπό την σταθερή – ήδη από το πλάγιο θέμα – συνοδεία των υπολοίπων εγχόρδων.⁴¹³ Μια τρίτη διαφορά του προκειμένου Largo e cantabile από το προαναφερόμενο Andante αφορά στην εξόχως παρηλλαγμένη επανεκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 31-37· πολύ πιο σημαντικό όμως είναι το ότι η μικρή ανάπλαση της προέκτασης των μ. 8-9 στα μ. 38-40 οδηγεί σε μια επίφαση σολιστικής καντέντσας και μόνον, αφού στα μ. 41-50 μετέχουν τελικά όλα τα όργανα του συνόλου διαμορφώνοντας μάλλον μια νέα θεματική ιδέα, πριν την ολοκλήρωση του μέρους με μια σύντομη *coda* στα μ. 51-53, η οποία βασίζεται στο υλικό της προέκτασης του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 8-9).⁴¹⁴ Οι λόγοι για τους οποίους ο Haydn δεν επανεκθέτει εδώ το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* μπορούν σίγουρα να αναζητηθούν στις εναλλακτικές δυνατότητες που συζητήθηκαν με αφορμή το αντίστοιχο φαινόμενο στο opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42. Εντούτοις, το αργό μέρος του opus 33 αρ. 5 / Hob. III: 41 διαθέτει ένα υποκατάστατο στην θέση του εξαλειφόμενου πλαγίου θέματος, την “σολιστική” δηλαδή θεματική ιδέα των μ. 41-50, γεγονός που σε τελική ανάλυση το καθιστά περισσότερο συγγενές προς το Adagio (di Lamentatione) της *συμφωνίας* Hob. I: 60 παρά προς το Andante του *κουαρτέττου* opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42. Παράλληλα βέβαια, η μακροδομική του οργάνωση διατηρεί στο πλαίσιο αυτό την ιδιαιτερότητά της, ελλείψει κεντρικής ενόθητος *επεξεργασίας*.

⁴¹¹ Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 165) βρίσκει και εδώ μια τριμερή ασματική μορφή· ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 42) μας προσφέρει άλλη μια παράδοση δομική διάρθρωση του τύπου A – “επεξεργασία” – A’ – coda· ο Herokoski (“Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 150) διαπιστώνει και σε αυτήν την περίπτωση ένα υβρίδιο σονάτας και τριμερούς μορφής A B A’ με επανεκθεση μόνο του κυρίου θέματος· ο Carlin (ό.π., σ. 217) ανιχνεύει εδώ επίσης μια μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* και με περικεκομμένη *επανεκθεση*· τέλος, ο Grave (ό.π., σ. 81-82) επιχειρεί για άλλη μια φορά να ερμηνεύσει ολόκληρο το μέρος με όρους της μορφής κοντσέρτου.

⁴¹² Ο Grave (ό.π., σ. 81 και 82) ανακαλύπτει στα μ. 1-9 ένα ritornello και στα μ. 10-25 την “σολιστική έκθεση”! Δεν χρειάζεται βέβαια ιδιαίτερος κόπος για να απορρίψει κανείς τις ανυπόστατες αυτές θεωρήσεις: η γραφή των μ. 10 κ.εξ. είναι εξίσου σολιστική με των μ. 1-7, ενώ στα μ. 10-13 (όπου ο Grave τοποθετεί το σολιστικό “κύριο θέμα”) η πορεία προς την σχετική μείζονα έχει ήδη ξεκινήσει.

⁴¹³ Αν εξαιρέσει κανείς την υπόδειξη ενός ακόμη ritornello στο σημείο αυτό, οι παρατηρήσεις του Grave (ό.π., σ. 81 και 82) είναι συμβατές με την λειτουργική θεώρηση των μέτρων αυτών ως συνδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση*. Αντιθέτως, ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 44) υπερβαίνει κάθε λογικό όριο όσον αφορά στον ορισμό του περιεχομένου της έννοιας “ανάπτυξη”, όταν εντοπίζει εδώ μια μεσαία αναπτυξιακή ενότητα.

⁴¹⁴ Ο Grave (ό.π., σ. 81 και 82) φυσικά δεν αντιστέκεται στον πειρασμό να θεωρήσει τα μ. 41-50 ως σολιστική καντέντσα (με την “διακριτική υποστήριξη” των υπολοίπων εγχόρδων, όπως σημειώνει) και τα μ. 51-53 ως καταληκτικό ritornello. Ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 44), εξ άλλου, αντιλαμβάνεται την σχέση των μ. 8-9 προς τα μ. 38-40 ως ανεπαίσθητη ενσωμάτωση του ομοφωνικού περάσματος του μ. 9 στην παρηλλαγμένη επαναφορά του κυρίου θέματος.

Ας συνοψίσουμε λοιπόν στο σημείο αυτό τα βασικά χαρακτηριστικά της ενασχόλησης του Haydn με τις μορφές σονάτας σε αργά μέρη έργων της περιόδου 1773-1781:

α) Η τριμερής μορφή σονάτας συνιστά αδιαμφισβήτητα την επικρατέστερη δομική επιλογή: είναι ο μοναδικός πλέον τύπος σονάτας που εφαρμόζεται σε αργά μέρη συμφωνιών, κάνει κατά κανόνα την εμφάνισή της σε σονάτες για πιάνο, ενώ ενίοτε εντοπίζεται και σε κουαρτέτα. Στις μισές τουλάχιστον περιπτώσεις πραγμάτωσής της προβλέπονται δύο μακροδομικές επαναλήψεις, ενώ λιγότερο συχνά επαναλαμβάνεται μόνο η *έκθεση* ή δεν υφίσταται καμμία επανάληψη. Ο διμερής τύπος σονάτας, αντιθέτως, ανιχνεύεται μονάχα σε τρία αργά μέρη σονατών για πιάνο, με δύο ή μόνο μία μακροδομική επανάληψη. Η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, εξ άλλου, εφαρμόζεται δύο φορές και μάλιστα κατ' αποκλειστικότητα στο είδος του κουαρτέττου εγχόρδων. Η τεχνική της παρηλλαγμένης επαναλήψεως της *εκθέσεως*, τέλος, περιορίζεται κατά την παρούσα περίοδο σε δύο μόλις περιπτώσεις,⁴¹⁵ οι οποίες παρ' όλα αυτά είναι μοναδικές τόσο για τα δεδομένα του είδους της πιανιστικής σονάτας (Hob. XVI: 38 / WU 51), όσο και για εκείνα της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (opus 33 αρ. 3 / Hob. III: 39).

β) Ο αρμονικός σχεδιασμός της *εκθέσεως* ποτέ άλλοτε δεν εμφανιζόταν περισσότερο παγιωμένος απ' ό,τι τώρα: διότι, όχι μόνον η πορεία από την αρχική μείζονα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας και, αντίστοιχα, από την αρχική ελάσσονα προς την σχετική μείζονα είναι πλέον απαρέγκλιτη, αλλά και τυχόν αποκλίσεις στον αντίθετο τρόπο είναι πολύ σπάνιες, ενώ για παρεκκλίσεις προς άλλα τονικά κέντρα δεν γίνεται καν λόγος! Σε επίπεδο θεματικής δόμησης, είναι πάντως σαφές ότι οι τάσεις της προηγούμενης περιόδου εντείνονται: το κύριο θέμα ως ενιαία οντότητα (ενίοτε με μια μικρή καταληκτική προέκταση) υποκαθιστά πλήρως την παλαιότερη δυνατότητα σύστασης μιας κύριας θεματικής ομάδος.⁴¹⁶ η μετάβαση καθίσταται ένα σχεδόν υποχρεωτικό δομικό μέλος (πρωτίστως στο είδος της συμφωνίας) και διαμορφώνει σχεδόν πάντοτε μια – αναπτυξιακή ή μη – εξέλιξη του κυρίου θέματος (ενόσω ο τύπος της “τριμηματικής” *εκθέσεως* σχεδόν εξαφανίζεται).⁴¹⁷ η εμφάνιση ενός πλαγίου θέματος είναι – για πρώτη φορά – κατά τι συχνότερη από την παρουσία μιας πλάγιας θεματικής ομάδος, ενώ η προσθήκη μιας αυτόνομης καταληκτικής ιδέας στο τέλος της *εκθέσεως* εξακολουθεί να είναι συχνή αλλά σε κάθε περίπτωση προαιρετική. Σε αντίθεση πάντως με τις *εκθέσεις* περί το 1770, στα χρόνια που ακολούθησαν ο Haydn φαίνεται ότι περιορίσε αρκετά την πρακτική της παρηλλαγμένης επανάληψης ενός οποιουδήποτε μικροδομικού τμήματός της καθώς και την διαμόρφωση μιας έντονα “μονοθεματικής” φύσεως *εκθέσεως*.

γ) Όσον αφορά στην ενότητα της *επεξεργασίας*, οι επιμέρους συνθετικές επιλογές είναι πλέον τόσο πολυάριθμες και ετερόκλητες που με δυσκολία μπορεί να ανασυσταθεί εδώ ένα γενικό κατασκευαστικό πρότυπο.⁴¹⁸ Η παραδοσιακή πρακτική έναρξης της μεσαιάς αυτής ενότητας από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* ακολουθείται μόνον στο ήμισυ των περιπτώσεων, δεδομένου ότι τώρα αναδεικνύονται περισσότερο οι δυνατότητες αφ' ενός μεν της εκκίνησης από την αρχική (μείζονα ή ελάσσονα) τονικότητα ή απ' ευθείας από κάποιο νέο τονικό κέντρο (την σχετική ελάσσονα ή την σχετική της δεσπόζουσας – μόνο σε έργα σε μείζονα τρόπο)⁴¹⁹ και αφ' ετέρου της άμεσης ενεργοποίησης της διαδικασίας της αρμονικής περιπλάνησης (και πάλι αποκλειστικά στον μείζονα τρόπο).⁴²⁰ Από εκεί και

⁴¹⁵ Πρβλ. εν μέρει Drabkin, *A Reader's Guide...*, ό.π., σ. 86.

⁴¹⁶ Ο Brown (“The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 106) σημειώνει εξ άλλου και την κατά κανόνα ισχυρή πτωτική ολοκλήρωση του κυρίου θέματος κατά την παρούσα περίοδο. Πρβλ. επίσης τις παρατηρήσεις του για την δόμηση του κυρίου θέματος στην σ. 112.

⁴¹⁷ Πρβλ. σχετικά: Brown, “The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 108, 118-119 και 122· Fillion, ό.π., σ. 480· Leisinger, ό.π., σ. 138-139.

⁴¹⁸ Στην ίδια περίπτωση διαπίστωση προβαίνει και ο Brown, “The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 129.

⁴¹⁹ Πρβλ. Andrews, ό.π., σ. 467. Στην πρακτική αυτή, εξ άλλου, ο Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 134-135) αντιλαμβάνεται μια αίσθηση “νευρικού κλονισμού”.

⁴²⁰ Πρβλ. Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 26.

ύστερα, ο Haydn μπορεί να ακολουθήσει κατά βούλησιν μια μετατροπική πορεία που άλλοτε καταλήγει απ' ευθείας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (ιδίως σε έργα σε ελάσσονα τρόπο) και άλλοτε περιλαμβάνει έναν ή περισσότερους αρμονικούς σταθμούς: στον μείζονα τρόπο, η πτωτική επικύρωση μιας μόνο τονικότητας αφορά πρωτίστως στην σχετική ελάσσονα και σε μεμονωμένες περιπτώσεις στην υποδεσπόζουσα ή στην σχετική της δεσπόζουσας,⁴²¹ ενώ η παγίωση περισσότερων τονικών κέντρων εφαρμόζεται σπανιώτερα και δεν υπόκειται σε κανενός είδους τυποποίηση (σχετική και σχετική της δεσπόζουσας: σχετική της υποδεσπόζουσας, υποδεσπόζουσα και σχετική: σχετική της υποδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας: ομώνυμη ελάσσονα και μείζονα σχετική της): στον ελάσσονα τρόπο, εξ άλλου, σε μία και μοναδική περίπτωση τονικοποιείται ενδιάμεσα η υποδεσπόζουσα. Παράλληλα, την περίοδο αυτή βρίσκει συχνότερη εφαρμογή και η δυνατότητα ολοκλήρωσης της *επεξεργασίας* χωρίς επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας μέσω της δεσπόζουσας της: και αν η τελική πτώση στην δεσπόζουσα της σχετικής (βλ. Hob. I: 54 και Hob. XVI: 29 / WU 44) μας ήταν ήδη γνωστή κατά το παρελθόν, οι επιλογές της μισής ή τέλειας πτώσεως στην σχετική της δεσπόζουσας (βλ. αντιστοίχως opus 33 αρ. 1 / Hob. III: 37 και Hob. I: 60, δεύτερο μέρος) έρχονται τώρα να εμπλουτίσουν τα μέσα προς τον σκοπό αυτόν.⁴²² Κατά συνέπειαν, η *επεξεργασία* μεταξύ 1773-1781 εξακολουθεί να υποδιαιρείται σε δύο επιμέρους τμήματα ως επί το πλείστον, παρ' ότι η δυνατότητα μιας ενιαίας αντιμετώπισής της κερδίζει κάποιο έδαφος σε σχέση με το παρελθόν (συμπεριλαμβανομένης της διαμόρφωσης μιας μεσαιάς ενότητας εξαιρετικά περιορισμένης εκτάσεως), ενώ και η κατάτμησή της σε τρία τμήματα συνιστά πάντοτε μια υπολογίσιμη δυνατότητα. Από θεματικής απόψεως, η πρακτική της παράθεσης τμήματος του κυρίου θέματος (σχεδόν ποτέ πλέον στην ολότητά του) στην έναρξη της *επεξεργασίας* αφορά εδώ μόλις στο ένα τρίτο των περιπτώσεων: αντ' αυτού, ο Haydn προτιμά πλέον να ξεκινήσει απ' ευθείας με αναπτυξιακές διαδικασίες την δεύτερη μακροδομική ενότητα, χωρίς βεβαίως το γεγονός αυτό να αποκλείει την (αρκετά συχνή) παράθεση οποιασδήποτε θεματικής ιδέας της *εκθέσεως* σε μεταγενέστερη φάση της *επεξεργασίας*. Όπως και στην προηγούμενη περίοδο, η αξιοποίηση υλικού του πλαγίου θέματος καθίσταται σχεδόν εξίσου σημαντική για την *επεξεργασία* με την εκμετάλλευση του κυρίου θέματος: παρ' ότι όμως η εισαγωγή νέου μοτιβικού υλικού σε αυτήν εξακολουθεί και κατά την παρούσα χρονική περίοδο να λαμβάνει χώραν μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις, τώρα εντυπωσιάζει οπωσδήποτε ο σχεδόν ολοκληρωτικός παραγκωνισμός των "δευτερευόντων" μοτιβικών στοιχείων της *εκθέσεως* (δηλαδή της μεταβάσεως και της κατακλείδας).

δ) Η *επανεκθεση* στην τριμερή σονάτα της περιόδου 1773-1781 συνιστά πάντοτε ένα πεδίο εφαρμογής μελωδικών και δομικών τροποποιήσεων του υλικού της *εκθέσεως*, με ελάχιστες αποκλίσεις από την βασική τονικότητα (παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο στο πλαίσιο της μεταβάσεως ή του πλαγίου θέματος, συγκεκριμένως).⁴²³ Το κύριο θέμα συχνά επανεκτίθεται ολόκληρο, άλλοτε όμως αποκόπτεται από ένα σημείο και έπειτα, προκειμένου να αποφευχθούν "περιττές" επαναλήψεις, να καταστεί πιο άμεση η διασύνδεσή του με ό,τι ακολουθεί ή ακόμη (σε ολιγάριθμες περιπτώσεις) το υλικό του να αξιοποιηθεί στο πλαίσιο μιας δευτερεύουσας ανάπτυξης. Αντιθέτως, η μετάβαση της *εκθέσεως* στην τρίτη μακροδομική ενότητα συνήθως αντικαθίσταται από νέο υλικό ή απαλείφεται – ολόκληρη ή έστω κατά το μεγαλύτερο τμήμα της: σπανίως όμως επανεκτίθεται αυτούσια ή με κάποια

⁴²¹ Στην σχετική της δεσπόζουσας αναφέρεται και ο Schwarting, "Ungewöhnliche Repriseneintritte...", ό.π., σ. 170.

⁴²² Αναφορά στην διαδοχή V / iii – I (μισή πτώση στην σχετική της δεσπόζουσας – μείζονα τονική) γίνεται από τον Schwarting ("Ungewöhnliche Repriseneintritte...", ό.π., σ. 172) καθώς και από τον Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 136 – σε σχέση όμως μόνο με διαδικασίες που μπορούν να λάβουν χώραν εντός της *επεξεργασίας* και όχι στην σύνδεσή της με την *επανεκθεση*).

⁴²³ Πρβλ. Brown, "The Structure of the Exposition...", ό.π., σ. 129· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 165-166.

εσωτερική διεύρυνση και αυτό προφανώς διότι η φύση της στην *έκθεση* είναι ως επί το πλείστον δευτερογενής, καθώς εκεί λειτουργεί ήδη ως πεδίο ανάπτυξης είτε περαιτέρω εξύφανσης του υλικού του κυρίου θέματος. Η αυτούσια επαναφορά του πλαγίου θέματος ή της πλάγιας θεματικής ομάδος καθώς και της κατακλείδας συνιστά εν γένει τον κανόνα, αν και δεν απουσιάζουν ορισμένες περιπτώσεις τμηματικής αποκοπής, διεύρυνσης, σύμπτυξης, ελεύθερης ανάπλασης ή αναδιάταξης του υλικού του δευτέρου “ημίσεως” της *εκθέσεως*.⁴²⁴ Τέλος, στους ιδιαίτερους δομικούς πειραματισμούς της συγκεκριμένης περιόδου συγκαταλέγονται ασφαλώς η απάλειψη του πλαγίου θέματος από την *επανεκθεση* (βλ. πέμπτο μέρος του Hob. I: 60, opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42), καθώς και η πλήρης απαλοιφή της ενότητας της *επανεκθέσεως* (Hob. XVI: 24 / WU 39).⁴²⁵

ε) Και κατά την περίοδο αυτή, μια *coda* προστίθεται στην τριμερή μορφή σονάτας μόνο σε μεμονωμένες περιπτώσεις και είναι μικρής εκτάσεως: στην *συμφωνία* Hob. I: 67 και στο *κουαρτέττο* opus 33 αρ. 6 / Hob. III: 42 η *coda* βασίζεται στο υλικό του κυρίου θέματος, ενώ στην *συμφωνία* Hob. I: 62 εξάγεται από την τελευταία πλάγια θεματική ιδέα. Η μικρή καταληκτική προέκταση της πλάγιας θεματικής ομάδος στην *συμφωνία* Hob. I: 68 δεν μπορεί βεβαίως να εκληφθεί ως *coda*.

ς) Τα λίγα δείγματα διμερούς σονάτας των ετών 1773-1781 δεν προσφέρουν κάτι πραγματικά νέο σε όσα ήδη γνωρίζουμε από το παρελθόν ως προς την διαμόρφωση της δεύτερης μακροδομικής της ενότητας. Η αρμονική πορεία της ενότητας αυτής ξεκινά από την μείζονα ή την ελάσσονα δεσπόζουσα και καταλήγει δίχως ενδιάμεσους τονικούς σταθμούς στην αρχική τονικότητα, παρ' ότι βέβαια στην μία και μοναδική περίπτωση κομματιού σε ελάσσονα τρόπο είναι αξιοπαρατήρητο το ότι η δεύτερη αυτή ενότητα ανοίγει απ' ευθείας με μετατροπική περιπλάνηση. Το κύριο θέμα εμφανίζεται στην έναρξή της μόνο υπαινικτικά (αν δεν απουσιάζει εντελώς), με αποτέλεσμα το υλικό του πλαγίου θέματος (ή ομάδος) να κυριαρχεί και στο αναπτυξιακό πρώτο ήμισυ, προτού δηλαδή επανεκτεθεί – αυτούσιο ή σε συνοπτική μορφή – στο δεύτερο ήμισυ. Η ενσωμάτωση, τέλος, καταληκτικών στοιχείων κοντσέρτου εν είδει μιας *coda* (όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Hob. XVI: 39 / WU 52) έχει ήδη παρατηρηθεί και κατά την αμέσως προηγούμενη περίοδο.

ζ) Ως προς την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, που εδώ πραγματώνεται μόνο σε δύο αργά μέρη κουαρτέτων εγχόρδων, θα πρέπει κατ' αρχάς να επισημανθεί η σταθερή παρουσία συνδετικού περάσματος ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανεκθεση* και μάλιστα με ομαλή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας, κάτι που δεν ήταν αυτονόητο τουλάχιστον έως το 1780. Στην *επανεκθεση* το κύριο θέμα είτε συμπύσσεται σε ένα τμήμα με την κατάληξη της μετάβασης, είτε επανεκτίθεται αυτούσιο εις βάρος της μεταβάσεως που εξαλείφεται (σε κάθε περίπτωση ωστόσο μια “δευτερεύουσα ανάπτυξη” ουδέποτε συγκροτείται κατά την παρούσα περίοδο στο πρώτο “ήμισυ” της *επανεκθέσεως* του δομικού αυτού τύπου), ενώ το πλάγιο θέμα κανονικά επανεκτίθεται χωρίς σημαντικές μεταβολές, αν και στην ιδιόζουσα περίπτωση του opus 33 αρ. 5 / Hob. III: 41 αντικαθίσταται από νέο υλικό. Στο ίδιο αργό μέρος, από το υλικό του κυρίου θέματος διαμορφώνεται στο τέλος μια *coda*, ενώ το *κουαρτέττο* opus 33 αρ. 3 / Hob. III: 39 ολοκληρώνεται μόνο με μια σύντομη καταληκτική προέκταση του πλαγίου θέματος.

⁴²⁴ Αναφορά σε ορισμένες από αυτές τις δυνατότητες κάνει επίσης ο Brown, “The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 129.

⁴²⁵ Στο φαινόμενο αυτό αναφέρεται ακροθιγώς ο Klauwell, ό.π., σ. 69.