

Τα τελευταία χρόνια του Haydn στην Eszterháza (1782-1790)

Η τελευταία – περίπου – δεκαετία στην υπηρεσία του Nikolaus Eszterházy βρίσκει τον Haydn ενασχολούμενο ξανά με είδη που είχε εγκαταλείψει για πολλά χρόνια, όπως του

κοντσέρτου και του τρίο με πιάνο, τα οποία συμπληρώνουν την ιδιαίτερα σημαντική παραγωγή συμφωνιών, κουαρτέτων εγχόρδων και σονατών για πιάνο της περιόδου αυτής. Για τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας, πάντως, η δεκαετία του 1780 επισφραγίζει τις ήδη διαμορφωθείσες από την δεκαετία του 1770 τάσεις: αφ' ενός μεν της υποχώρησής τους συνολικά έναντι άλλων δομικών επιλογών (πρωτίστως παρατακτικής φύσεως μορφών) και αφ' ετέρου της ηγεμονικής παρουσίας του τριμερούς τύπου σονάτας. Από την άλλη πλευρά βέβαια, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και μεμονωμένες περιπτώσεις δομικών τύπων αυτής της περιόδου, οι οποίες μπορούν να αναδειχθούν καλύτερα στο πλαίσιο μιας χρονολογικής και συστηματικής διερεύνησης του ρεπερτορίου.

Από τα συμφωνικά μέρη σε αργή χρονική αγωγή του έτους 1782, μόνο το Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα της *συμφωνίας σε ντο-ελάσσονα* Hob. I: 78 είναι σε μορφή τριμερούς σονάτας. Το κύριο θέμα συνίσταται σε δύο ασύμμετρα τμήματα (μ. 1-8 και 9-14) που αμφότερα ολοκληρώνονται στην τονική, αν και το δεύτερο από αυτά δίνει περισσότερο την εντύπωση μιας προέκτασης του πρώτου. Η μετάβαση των μ. 15-20 επικεντρώνεται με την σειρά της στις καταληκτικές φιγούρες του προηγούμενου εξαμέτρου μετατρέποντας προς την Σι-ύφεση-μείζονα, όπου στα μ. 21-37 και 38-42 εκτίθενται το πλάγιο θέμα (περιοδικής δόμησης, με επέκταση της δεύτερης φράσεως στα μ. 27 κ.εξ.) και μια μικρή καταληκτική ιδέα, η οποία μάλιστα μένει αρμονικώς ανοικτή λειτουργώντας έτσι και ως συνδετικό πέρασμα αφ' ενός μεν για την επανάληψη της *εκθέσεως* και αφ' ετέρου για την περαιτέρω εξέλιξη στην έναρξη της *επεξεργασίας* (μ. 43-46), όπου με υλικό από το κύριο θέμα και την μετάβαση πραγματοποιείται γρήγορα μια πτώση-τομή στην φα-ελάσσονα. Ως αρμονική έκπληξη, στο μ. 47 εμφανίζεται η απομεμακρυσμένη τονικότητα της Ρε-ύφεση-μείζονος (διπλή υποδεσπόζουσα) με μοτίβα από το πλάγιο θέμα, τα οποία αναπτύσσονται έως το μ. 59 με κατεύθυνση προς την (υποδεσπόζουσα) Λα-ύφεση-μείζονα και από εκεί οδηγούν προς έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 60-65, με σαφείς αναφορές στο περιεχόμενο της κατακλείδας της *εκθέσεως*. Έτσι, στα μ. 66-73 μπορεί πλέον να επανεκτεθεί δίχως αλλαγές το αρχικό οκτάμετρο του κυρίου θέματος: εντούτοις, τα μ. 9-14 της *εκθέσεως* αποκόπτονται από την *επανεκθεση* και η μετάβαση των μ. 15-20 αντικαθίσταται από ένα νέο τμήμα στα μ. 74-78, ανάλογης λειτουργίας και περιεχομένων (ανάπτυξη των μ. 15 και 17). Αντιθέτως, το πλάγιο θέμα μεταφέρεται με ορισμένες επουσιώδεις τροποποιήσεις στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 79-95, όπως και η κατακλείδα στα μ. 96-101, με μια απαραίτητη αρμονική προέκταση προς ενίσχυση του καταληκτικού της χαρακτήρος (στα μ. 99b-101· πρβλ. αντιθέτως τα μ. 96-99a με τα 38-41a).

Έως το 1784 ο Haydn είχε γράψει την *σονάτα για πιάνο σε μι-ελάσσονα* Hob. XVI: 34 / WU 53, που είναι η μοναδική αυτής της περιόδου με “πρωτότυπο” αργό μέρος σε μορφή σονάτας, ένα Adagio σε Σολ-μείζονα.⁴²⁶ Η *έκθεση* ξεκινά με ένα κύριο θέμα σε δομή οκτάμετρης πρότασης με κατάληξη στην τονική, συνεχίζεται με μια μετάβαση στα μ. 9-12 που συνδέεται άμεσα με το ρυθμικώς ακατάπαυστο πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα στα μ. 13-17, ολοκληρώνεται με μια κατακλείδα στα μ. 18-20 και κατόπιν επαναλαμβάνεται.⁴²⁷ Η *επεξεργασία* ανοίγει με δύο παρηλλαγμένες παραθέσεις του αρχικού διμέτρου της *εκθέσεως*,

⁴²⁶ Πρβλ. Newman, ό.π., σ. 161· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 188· Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 195 και 306. – Το Larghetto σε φα-ελάσσονα της *σονάτας για πιάνο σε Φα-μείζονα* Hob. XVI: 47 / WU 57 της ίδιας περιόδου ταυτίζεται απολύτως (πέραν της τονικής μεταφοράς) με το εναρκτήριο Adagio της *παλαιότερης σονάτας σε μι-ελάσσονα* Hob. XVI: 47bis / WU 19, γι' αυτό και δεν θα μας απασχολήσει στην συνέχεια.

⁴²⁷ Ο Carlin (ό.π., σ. 281) θεωρεί ότι στα μ. 9-18 (συμπεριλαμβανομένης δηλαδή της επικαλυπτόμενης με την έναρξη της καταληκτικής ιδέας τέλειας πτώσεως) συγχωνεύονται οι λειτουργίες της μετάβασης και του πλαισίου θέματος: θα διαπιστώσουμε ωστόσο πως τα περιεχόμενα της *επανεκθέσεως* αποκαλύπτουν με σαφήνεια ό,τι στην *έκθεση* παραμένει ακόμα ελάχιστα αντιληπτό, δηλαδή μέχρι ποιο σημείο εκτείνεται η μετάβαση και από πού ακριβώς αρχίζει το πλάγιο θέμα. Την επανάληψη (μόνο) της *εκθέσεως* υποδεικνύει επίσης ο Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 306.

πρώτα επί της δεσπόζουσας της σχετικής μι-ελάσσονος (στα μ. 21-22) και κατόπιν στην ίδια την μι-ελάσσονα (στα μ. 23-24): από εκεί και ύστερα όμως, στα μ. 25-30 επιβάλλεται μια συνεχής ροή τριακοστών-δευτέρων που παραπέμπουν σε φιγούρες της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος και μέσω αρμονικής αλυσιδοποίησης πραγματοποιείται τελικά μια πτώση-τομή στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στο μ. 31.⁴²⁸ Η επανέκθεση που ακολουθεί, εντούτοις, είναι αρκετά συνοπτική: από το κύριο θέμα αποκόπτεται το τελευταίο δίμετρο (πρβλ. μ. 32-37 με 1-6) και το γεγονός αυτό οδηγεί στην άμεση διασύνδεσή του με το πλάγιο θέμα που μεταφέρεται στην Σολ-μείζονα στα μ. 38-44 (με επέκταση της αρμονικής λειτουργίας του μ. 16 στο τρίμετρο 41-43). Τέλος, στην θέση της κατακλείδας της εκθέσεως, στα μ. 45-49 εμφανίζεται κατόπιν απατηλής πτώσεως ένα συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος, που επικεντρώνεται απ' ευθείας στην μι-ελάσσονα και καταλήγει στην δεσπόζουσά της.⁴²⁹

Έργο της ίδιας περιόδου είναι και το *κοντσέρτο για πιάνο σε Ρε-μείζονα* Hob. XVIII: 11, το μεσαίο μέρος του οποίου – Un poco Adagio σε Λα-μείζονα – συνιστά την τελευταία χρονολογικά πραγμάτωση της τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου στο έργο του Haydn.⁴³⁰ Το εναρκτήριο ritornello αποτελείται από δύο επικαλυπτόμενα θεματικά στοιχεία: στα μ. 1-3 παρουσιάζεται το κύριο θέμα του κομματιού, ενώ στα μ. 4-8 έπεται η πρώτη εμφάνιση της καταληκτικής του ιδέας. Στην σολιστική έκθεση ωστόσο, το κύριο θέμα διευρύνεται σε οκτάμετρη πρόταση στα μ. 9-16 (πρβλ. τα μ. 1-3 με τα 9-11 και τα μ. 13-14 με τα 9-10), με πτώσεις στην τονική και στην δεσπόζουσα της Λα-μείζονος, και ακολουθείται άμεσα από την πλάγια θεματική ομάδα στην Μι-μείζονα, η οποία περιλαμβάνει μια νέα μελωδική ιδέα στα μ. 17-21, μια ενδιαφέρουσα παρέκκλιση προς τον ελάσσονα τρόπο στα μ. 22-26 καθώς και ένα δεξιοτεχνικό “πέρασμα” στα μ. 27-31.⁴³¹ Η έκθεση πάντως ολοκληρώνεται – στην δευτερεύουσα πάντοτε τονικότητα – μόνο με την ορχηστρική κατακλείδα των μ. 32-36 (δεύτερο ritornello), στην οποία και επανέρχεται ελαφρώς τροποποιημένο το καταληκτικό υλικό των μ. 4-8 του εναρκτήριου ritornello.⁴³² Στην κάπως μικρή επεξεργασία που ακολουθεί στα μ. 37-44, το μοτιβικό υλικό της ορχηστρικής αυτής κατακλείδας αναπτύσσεται υπό μορφήν διαλόγου ανάμεσα στον σολίστα και στην ορχήστρα μέχρι τελικής ρευστοποίησης (στα μ. 42 κ.εξ.)· σε αρμονικό επίπεδο, εξ άλλου, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι από την αρχική ελασσονοποίηση της δευτερεύουσας τονικότητας στο μ. 37 και την μετέπειτα μετατροπική πορεία φθάνουμε στα μ. 41-43 σε έναν σχετικώς εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σχετικής φα-δίεση-ελάσσονος, με αποτέλεσμα η ακόλουθη διαδικασία επαναπροσέγγισης της αρχικής Λα-μείζονος να πραγματοποιείται σε πολύ στενό χώρο, περιοριζόμενη ουσιαστικά στο μ. 44.⁴³³ Στην επανέκθεση, τώρα, ο Haydn προβαίνει σε σημαντικές περικοπές υλικού της σολιστικής εκθέσεως και επιπλέον εκμεταλλεύεται για πρώτη και μοναδική φορά σε ένα αργό μέρος κοντσέρτου την δυνατότητα της “τριπλής επαναφοράς”. Στα μ. 45-47 το κύριο θέμα επανεμφανίζεται στην πρωταρχική ορχηστρική του εκδοχή και βεβαίως στην αρχική τονικότητα (πρβλ. μ. 1-3), διαμορφώνοντας

⁴²⁸ Η επεξεργασία αυτή ουδόλως συνιστά βέβαια «κάτι όχι πολύ περισσότερο από μια σύντομη μεταβατική περίοδο», όπως υποτιμητικά και άνευ πραγματικής αιτίας αναφέρει γι' αυτήν ο Newman, ό.π., σ. 161.

⁴²⁹ Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 306· Caplin, ό.π., σ. 209 και 281.

⁴³⁰ Ως προς την μορφή του αργού αυτού μέρους, πρβλ. επίσης Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 573-574), Odenkirchen (ό.π., σ. 91 και 136-137) και Brück (ό.π., σ. 71). Ο Roeder (ό.π., σ. 162), αντιθέτως, ανακαλύπτει εδώ περιέργως μια τριμερή ασματική μορφή (A B A')!

⁴³¹ Εσφαλμένα ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 573-574) υποστηρίζει ότι το τέλος της εκθέσεως βρίσκεται στην ομώνυμη μι-ελάσσονα, αφού η παρεμβολή αυτή στην πραγματικότητα τίθεται στο επίκεντρο της πλάγιας θεματικής ομάδος.

⁴³² Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 136-137) δεν φαίνεται πάντως να έχει αντιληφθεί την προφανή αυτή συγγένεια ανάμεσα στο εναρκτήριο και στο δεύτερο ritornello, πράγμα μάλιστα που ισχύει και για τα επόμενα δύο ορχηστρικά τμήματα.

⁴³³ Αναρωτιέται κανείς ποιά παρτιτούρα είχε ανά χείρας ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 573-574), ώστε να οδηγηθεί στο απίστευτο συμπέρασμα πως ολόκληρη η επεξεργασία βρίσκεται στην μι-ελάσσονα!

το τρίτο κατά σειράν *ritornello*: από την σολιστική εκδοχή του κυρίου θέματος, αντιθέτως, εδώ επανέρχεται μόνο το δίμετρο 13-14 – και μάλιστα σε περαιτέρω παραλλαγή – στα μ. 48-49 και συνδέεται αδιαμεσολάβητα με μια ανασυντεθειμένη μεταφορά στην Λα-μείζονα της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 50-54 (πρβλ. μ. 17-21). Ως εκ τούτου, μόνο η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα επανεκτίθεται σχεδόν απaráλλακτη στα μ. 55-59,⁴³⁴ αναπαράγοντας βεβαίως και την παρεμβολή στον αντίθετο τρόπο (στην λα-ελάσσονα, εν προκειμένω), ενώ ολόκληρο το “πέραςμα” των μ. 27-31 της *εκθέσεως* παραλείπεται και αντ’ αυτού εμφανίζεται στα μ. 60-61 μια σύντομη προετοιμασία της σολιστικής καντέντσας. Η κατακλείδα της *επανεκθέσεως*, αλλά και του αργού αυτού μέρους συνολικά, παρουσιάζεται δε αμέσως μετά, με την μορφή ενός ακόμη *ritornello* (του τέταρτου και τελευταίου) στα μ. 62-66, το οποίο συνίσταται σε μια νέα τροποποίηση του δεδομένου καταληκτικού υλικού (πρβλ. μ. 4-8 αλλά και 32-36).⁴³⁵

Ένα ακόμη αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας από το έτος 1784 εντοπίζεται στην *συμφωνία σε ρε-ελάσσονα* Hob. I: 80. Το *Adagio* σε Σι-ύφεση-μείζονα αρχίζει με ένα κύριο θέμα σε δομή δεκαεξάμετρης περιόδου, με δύο μισές πτώσεις στα μ. 8 και 16, αντιστοίχως. Στα μ. 17-24 ακολουθεί ένα μετατροπικό-μεταβατικό τμήμα με νέα θεματικά περιεχόμενα και τελική πτώση-τομή στην διπλή δεσπόζουσα, ενώ η πλάγια θεματική ομάδα στην Φα-μείζονα κάνει κατόπιν την εμφάνισή της στα μ. 25-30a και 30b-38. Μετά την διπλή διαστολή, το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται στην ομώνυμη σι-ύφεση-ελάσσονα στα μ. 39-42 και συνδέεται άμεσα με μια αλυσιδωτή ανάπτυξη της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 42b-46, που από την Λα-ύφεση-μείζονα οδηγεί τελικά σε πτώση στην δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος στο μ. 47. Εντούτοις, το σύντομο δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας* (μ. 48-51), επανερχόμενο στην βασική μελωδική ιδέα της μετάβασης της *εκθέσεως* (πρβλ. ιδίως το μ. 19), τονικοποιεί άμεσα την σχετική σολ-ελάσσονα, απ’ όπου στην συνέχεια το τρίτο και τελευταίο τμήμα της *επεξεργασίας* (στα μ. 52-59) αναλαμβάνει την σταδιακή επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, αναπτύσσοντας και το υλικό της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας. Έχοντας λοιπόν αξιοποιήσει το σύνολο των θεματικών στοιχείων της *εκθέσεως* στην μεσαία μακροδομική ενότητα (αν και σε διαφορετική ακολουθία), ο Haydn αρκείται πλέον σε μια αρκετά συνοπτική *επανεκθεση*: από το κύριο θέμα επανέρχεται εδώ μόνο το πρώτο οκτάμετρο (πρβλ. μ. 60-67 με 1-8), η μετάβαση εξαλείφεται πλήρως και η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται στην Σι-ύφεση-μείζονα με επουσιώδεις τροποποιήσεις στα μ. 68-81a: μια μικρή *coda* στα μ. 81b-83, που βασίζεται στην δεύτερη πλάγια ιδέα, ολοκληρώνει το αργό αυτό μέρος εν είδει μιας σύντομης προέκτασης της *επανεκθέσεως*.

Το μεμονωμένο *κουαρτέττο εγχόρδων σε ρε-ελάσσονα* opus 42 / Hob. III: 43 του 1785 ανοίγει με ένα *Andante ed innocentemente* σε μορφή σονάτας.⁴³⁶ Το κύριο θέμα διαμορφώνεται εν προκειμένω ως οκτάμετρη πρόταση με τελική πτώση στην τονική, ενώ η σύντομη μετάβαση που ακολουθεί στα μ. 9-12 συνίσταται ουσιαστικά σε μια παράφραση των μ. 1-4, υπό διαφορετικό βεβαίως αρμονικό φωτισμό. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει το γεγονός ότι η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην σχετική Φα-μείζονα των μ. 13-22 βασίζεται ουσιαστικά στην μοτιβική φιγούρα των μ. 5-6, πράγμα που σημαίνει ότι θα μπορούσε κανείς να εκλάβει συνολικά την μετάβαση και την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος ως μια τροποποιημένη επανάληψη του κυρίου θέματος (γεγονός που έχει όντως συνέπειες για την *επανεκθεση*, όπως θα διαπιστώσουμε αργότερα). Η μονοθεματική φύση της *εκθέσεως* αυτής επιβεβαιώνεται πάντως και παρακάτω, όταν στα μ. 23-32 καθίσταται προφανές ότι η δεύτερη πλάγια ιδέα εξάγεται απ’ ευθείας από το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος που

⁴³⁴ Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 574.

⁴³⁵ Ο ισοκράτης των κόρνων, τον οποίο διακρίνει με έμφαση ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 574) υφίστατο βεβαίως ήδη και στα δύο πρώτα *ritornelli*, χωρίς όμως να διαρκεί μέχρι το τέλος, όπως συμβαίνει εδώ.

⁴³⁶ Πρβλ. Konold, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 47· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 113.

εξελίσσεται κατόπιν κατά τρόπον διαφορετικό.⁴³⁷ Η κατακλείδα στα μ. 33-39 είναι τελικά η μοναδική ιδέα της πρώτης ενότητας που δεν εξαρτάται από το κύριο θέμα, αλλά από τα μ. 20-21 της πλάγιας ομάδος. Η ενότητα της *επεξεργασίας* αποτελείται από δύο τμήματα: το πρώτο εξ αυτών (μ. 40-55) αφιερώνεται σε μια εξαιρετικά πυκνή ανάπτυξη του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος, το οποίο διερχόμενο από κάθε όργανο οδηγεί σταδιακά από την δευτερεύουσα τονικότητα προς έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της λα-ελάσσοнос: σε αυτήν την τονικότητα εμφανίζεται έπειτα, στα μ. 56-59, η αρχή της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας (πρβλ. μ. 13 κ.εξ.) και στην συνέχεια, στα εναπομείναντα μ. 60-65, το ίδιο τονικό κέντρο μεθερμηνεύεται σε (μείζονα) δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, με αναφορά στο μοτιβικό υλικό της κατακλείδας της *εκθέσεως*.⁴³⁸ Έτσι, στα μ. 66-69 ξεκινά στην ρε-ελάσσονα η *επανεκθεση*, με το πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος: εκμεταλλευόμενος ωστόσο την ήδη υποδειχθείσα μοτιβική συνάφεια των μ. 5-8 με τα μ. 13 κ.εξ. και των μ. 9-12 με τα μ. 1-4, ο Haydn αποκόπτει τα μ. 5-12 και συνδέει άμεσα με το πρώτο ήμισυ του κυρίου θέματος την (ελαφρώς παρηλλαγμένη) μεταφορά στην αρχική τονικότητα της πρώτης πλάγιας ιδέας στα μ. 70-79!⁴³⁹ Στην συνέχεια, για να αποφύγει μια “πλεονάζουσα” επαναφορά της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος στην ρε-ελάσσονα, συμπτύσσει το “επίμαχο” τετράμετρο 23-26 στο τρίμετρο 80-82 που κινείται στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, η οποία μάλιστα προεκτείνεται περαιτέρω, τόσο κατά την μεταφορά των μ. 27-30 στα μ. 83-86, όσο και στην έναρξη της αναπτυξιακής διεύρυνσης της πλάγιας ομάδος που ακολουθεί στα μ. 87-95 και η οποία κορυφώνεται στον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας των μ. 90 κ.εξ. Η επανεκθεση της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως* στα μ. 96-101 (πρβλ. μ. 33-38), τέλος, επικαλύπτεται με μια μικρή *coda* στα μ. 102-105, η οποία λειτουργώντας ως προέκταση της κατακλείδας στρέφεται προς την Ρε-μείζονα, όπου και ολοκληρώνεται – μάλλον αναπάντεχα – ολόκληρο το μέρος.⁴⁴⁰ Ακόμη όμως και αν το επιπρόσθετο αυτό καταληκτικό τετράμετρο απουσίαζε, παραμένει αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι οι σημαντικές δομικές μεταβολές της *επανεκθέσεως* σε σχέση με την *έκθεση* στην προκειμένη περίπτωση οφείλονται στην μονοθεματική φύση του αργού αυτού μέρους.

Την ίδια χρονιά, ο Haydn συνθέτει επίσης από δύο αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας στο πλαίσιο ισάριθμων τρίο με πιάνο και συμφωνιών. Το (δεύτερο) *Andante* σε ρε-ελάσσονα του *τρίο με πιάνο σε Ρε-μείζονα* Hob. XV: 7 είναι μικρών διαστάσεων: το κύριο θέμα της *εκθέσεως* καλύπτει μόλις τέσσερα μέτρα και καταλήγει στην δεσπόζουσα: η ακόλουθη μετάβαση (στα μ. 5-8) δίνει – αρχικά τουλάχιστον – την αίσθηση μιας εξέλιξης του κυρίου θέματος, παράλληλα όμως στρέφεται προς την σχετική Φα-μείζονα, στην οποία και εκτίθενται κατόπιν τόσο το πλάγιο θέμα στα μ. 9-13 όσο και μια καταληκτική ιδέα στα μ. 14-16. Μετά την προβλεπόμενη επανάληψη της *εκθέσεως*, η ύστατη φιγούρα τριακοστών-

⁴³⁷ Ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 113) φαίνεται ότι έχει διαφορετική άποψη για την διάρθρωση της *εκθέσεως*: αντιμετωπίζοντας κατ' αρχάς τα μ. 13-22 ως μετάβαση (της οποίας το υλικό αναπτύσσεται και στην *επεξεργασία*, όπως επισημαίνει), συμπεραίνει ότι ως πλάγιο θέμα χρησιμεύει η τονική μεταφορά του κυρίου θέματος (στα μ. 23 κ.εξ.). Μια απλή σύγκριση, όμως, των μ. 23-26 με τα 1-4 αποδεικνύει ότι εδώ δεν υφίσταται μια απλή “τονική μεταφορά” αλλά μάλλον μια “ανασύνθεση” του αρχικού τετραμέτρου που αποσκοπεί στην περαιτέρω εξέλιξή του στα μ. 27 κ.εξ., η οποία βεβαίως δεν σχετίζεται κατά κανέναν τρόπο με τα περιεχόμενα του κυρίου θέματος: κατά συνέπειαν, η πραγματέυση του Krummacher είναι ήδη αρκετά ανακριβής και ανεπίτρεπτα υπερβολική ως προς την μονοθεματική διάσταση της εν λόγω *εκθέσεως*. Επιπροσθέτως, κανένας άλλος θεωρητικός δεν αμφιβάλει για την έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος από το μ. 13, όπου η τονικότητα της Φα-μείζονος εδραιώνεται σαφέστατα – βλ. σχετικά: Keller (ό.π., σ. 83) και Barrett-Ayres (ό.π., σ. 184).

⁴³⁸ Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 184) υποδεικνύει ορθώς ότι στην *επεξεργασία* αναπτύσσονται τρία από τα βασικά μοτίβα της *εκθέσεως*, κάνοντας όμως και μια περιέργη – όσο και περιττή, κατά τα φαινόμενα – αναφορά σε προσθήκη νέου υλικού (ιδίως στο μέρος του πρώτου βιολιού).

⁴³⁹ Πρβλ. Keller, ό.π., σ. 83. Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 184), αντιθέτως, κάνει λόγο για αντικατάσταση της μεταβάσεως και της πλάγιας θεματικής ομάδος από περαιτέρω ανάπτυξη του περιεχομένου της *εκθέσεως*, πράγμα που δεν είναι και τόσο ακριβές σε τελική ανάλυση.

⁴⁴⁰ Πρβλ. Neubacher, ό.π., σ. 60.

δευτέρων του μ. 16 διαμορφώνει από κοινού με τον αρχικό ρυθμικό παλμό του κυρίου θέματος ένα μετατροπικό δίμετρο προς την σολ-ελάσσονα (στα μ. 17-18), ενώ η αποσπασματική αλυσιδοποίηση του ίδιου στο μ. 19 οδηγεί πολύ γρήγορα στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.⁴⁴¹ Δίχως σημαντικές παρεκκλίσεις από το περιβάλλον αυτό, το βασικό ρυθμικό μοτίβο του κυρίου θέματος αναπτύσσεται ελεύθερα στα μ. 19-26, ακολουθούμενο από αυτόνομη ανάπτυξη και του μοτίβου τριακοστών-δευτέρων στα μ. 27-28, εν μέρει δε και κατά την διάρκεια του τελικού ισοκράτη επί της δεσπόζουσας στα μ. 29-32.⁴⁴² Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Brauner, όλες οι απόπειρες πραγμάτωσης μιας τέλειας πτώσεως στην αρχική τονικότητα της ρε-ελάσσονος (στα μ. 23-24 και 26) παραμένουν τελικά ανεκπλήρωτες, ενώ και η “λύση” του ισοκράτη των μ. 29-32 έρχεται μόνο με την έναρξη του ακόλουθου *Allegro assai* στην Ρε-μείζονα.⁴⁴³ Ποιά είναι όμως η μακροδομή του αργού αυτού μέρους; Στο ερώτημα αυτό ο Brauner δεν δίνει καμμία απάντηση, ενώ η Komlós αναφέρεται γενικόλογα σε μια σονατοειδή ανοικτή μορφή δύο ενοτήτων, εκ των οποίων η δεύτερη διακόπτεται και συνδέεται άμεσα με το επόμενο μέρος.⁴⁴⁴ Εντούτοις, τα μ. 1-16 διαμορφώνουν αναντίρρητα μια *έκθεση* σονάτας και τα μ. 17-32 δεν μπορούν να εκληφθούν ως τίποτε διαφορετικό από μια ολοκληρωμένη καθ’ εαυτή *επεξεργασία* σονάτας. Επομένως, στην παρούσα περίπτωση είναι φανερό ότι ο Haydn θυσιάζει ολόκληρη την ενότητα της *επανεκθέσεως* μιας εν δυνάμει τριμερούς μακροδομής, επαναλαμβάνοντας ακριβώς ό,τι είχε κάνει και στο αργό μέρος της *σονάτας για πιάνο* Hob. XVI: 24 / WU 39 περίπου μία δεκαετία νωρίτερα.

Στο εναρκτήριο *Adagio* του *τρίο με πιάνο σε Λα-μείζονα* Hob. XV: 9, αντιθέτως, και οι τρεις μακροδομικές ενότητες είναι παρούσες.⁴⁴⁵ Η *έκθεση* (η μόνη για την οποία προβλέπεται επανάληψη, για λόγους που θα αποκαλυφθούν παρακάτω) ανοίγει με ένα επτάμετρο κύριο θέμα σε δομή προτάσεως, η κατάληξη του οποίου επικαλύπτεται δομικά από την έναρξη της θεματικά αυτόνομης μεταβάσεως των μ. 8-16, ενώ μετά την πτώση στην διπλή δεσπόζουσα κάνουν την εμφάνισή τους στην Μι-μείζονα οι δύο πλάγιες θεματικές ιδέες των μ. 17-20 και 21-23 (η δεύτερη στον αντίθετο τρόπο) καθώς και η σύντομη καταληκτική ιδέα των μ. 24-26.⁴⁴⁶ Η ενότητα της *επεξεργασίας* συνδέεται με την *έκθεση* δια της αλυσιδοποίησης του καταληκτικού μοτίβου του μ. 26 στα μ. 27-29a, η οποία προετοιμάζει την ακόλουθη παράθεση του αρχικού διμέτρου στην υποδεσπόζουσα Ρε-μείζονα (στα μ. 29-30) και αμέσως μετά στην σχετική της σι-ελάσσονα (στα μ. 31-32): η περαιτέρω δε αλυσιδοποίηση του μ. 32 στα μ. 33 και 34 λειτουργεί ως διαδικασία επαναφοράς της αρχικής τονικότητας,⁴⁴⁷ στην οποία και επανεκτίθεται όντως – στα μ. 35-41 – το κύριο θέμα με ελάχιστες τροποποιήσεις. Η μετάβαση των μ. 42-46 είναι εμφανώς συντομότερη της αντίστοιχης της *εκθέσεως*, καθ’ ότι διατηρεί μεν τα μοτιβικά και υφολογικά

⁴⁴¹ Πρβλ. Brauner, *ό.π.*, σ. 280-281.

⁴⁴² Πρβλ. *ό.π.*, σ. 281 και 282.

⁴⁴³ *Ό.π.*, σ. 281-282.

⁴⁴⁴ Katalin Komlós, “Haydn’s Keyboard Trios Hob. XV: 5-17: Interaction between Texture and Form”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28, Akadémiai Kiadó, Budapest 1986, σ. 374 και 377. Πρβλ. επίσης τον σχετικό υπαινιγμό του Webster, *Haydn’s “Farewell” Symphony...*, *ό.π.*, σ. 188.

⁴⁴⁵ Πράγμα που καθιστά πλέον εύκολη υπόθεση την αναγνώρισή του δομικού του προτύπου εκ μέρους τόσο της Komlós (*ό.π.*, σ. 373) όσο και του Brauner (*ό.π.*, σ. 258).

⁴⁴⁶ Για μια αναλυτικότερη διερεύνηση των θεματικών και πρωτίστως των υφολογικών δεδομένων της *εκθέσεως*, βλ. Komlós, *ό.π.*, σ. 376 και 389-390.

⁴⁴⁷ Η Komlós (*ό.π.*, σ. 390) επισημαίνει ότι αυτή η σχετικός σύντομη *επεξεργασία* είναι εν πολλοίς μελωδικής φύσεως, όπως δηλαδή και η *έκθεση*. Για τον Brauner (*ό.π.*, σ. 261), η ενότητα αυτή είναι περισσότερο μεταβατικού χαρακτήρος, άποψη η οποία από την μια πλευρά σχετίζεται ως έναν βαθμό με την παρατήρηση της Komlós, από την άλλη όμως έρχεται σε προφανή αντίθεση με την ορθή υπόδειξη του Carlin (*ό.π.*, σ. 211) όσον αφορά στην κάπως “βιαστική” προετοιμασία της αρχικής τονικότητας δια της δεσπόζουσάς της στο μ. 34, μετά την περιήγηση σε τρία τονικά κέντρα (συμπεριλαμβανομένης της παροδικής έλευσης και της σχετικής φα-δίσση-ελάσσονος στο μ. 28).

περιεχόμενα εκείνης, αλλά τα ανασυνθέτει κατά τρόπον διαφορετικό. Η μεταφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Λα-μείζονα (καθώς και στην ομώνυμή της λα-ελάσσονα), στα μ. 47-50 και 51-53, παρουσιάζει μικρές μόνον αλλαγές: στο μ. 54 ωστόσο, αντί να ξεκινήσει η επανέκθεση και της κατακλειδίας της *εκθέσεως* (η οποία τελικά λαμβάνει χώραν μόλις στα μ. 64-66), ένα πωτικό έξι-τέσσερα δίνει το έναυσμα για μια καταγεγραμμένη (στα μ. 55-63) καντέντσα και για τους τρεις συμμετέχοντες!⁴⁴⁸ Η ενσωμάτωση αυτού του δομικού χαρακτηριστικού του κοντσέρτου στην παρούσα *επανέκθεση* έχει φυσικά ως άμεση συνέπεια – όπως ήδη γνωρίζουμε και από παρόμοιες περιπτώσεις στο παρελθόν – την αποσόβηση της τυπικής επανάληψής της από κοινού με την προηγηθείσα *επεξεργασία*.⁴⁴⁹

Η *συμφωνία σε Λα-μείζονα* Hob. I: 87 υπήρξε η πρώτη κατά σειρά σύνθεσης μεταξύ των περίφημων “παρισινών συμφωνιών” των ετών 1785-1786. Στο Adagio της σε Ρε-μείζονα, ο Haydn εκθέτει ένα λιτό κύριο θέμα (αρμονικά κλειστής περιοδικής δομής) στα μ. 1-8 και αμέσως μετά το επαναλαμβάνει στα μ. 9-16 προσθέτοντας ως στοιχείο παραλλαγής την σολιστική γραμμή του φλάουτου.⁴⁵⁰ Το μ. 16 βέβαια έχει διττό ρόλο, αφού από αυτό ξεκινά άμεσα η εκτύλιξη της μεταβάσεως της *εκθέσεως*, η οποία καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 23: από την σολιστική διωδία του πρώτου όμποε και του πρώτου φαγγόττου στα μ. 16-19, που προεκτείνει ουσιαστικά την σολιστική επενέργεια της παρηλλαγμένης επανάληψης του κυρίου θέματος,⁴⁵¹ τα έγχορδα έρχονται τελικά στο προσκήνιο στα μ. 20-23 με ρυθμικά μοτίβα που προαναγγέλλουν την δεύτερη ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Λα-μείζονα, στα μ. 31-36. Δεδομένου όμως του ότι και η πρώτη πλάγια ιδέα στα μ. 24-30 εξάγεται απ’ ευθείας από το κύριο θέμα (πρβλ. τα μ. 24-27 με τα 1-4),⁴⁵² καθίσταται εν τέλει προφανές ότι ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα της *εκθέσεως* ανάγεται στο πρώτο της “ήμισυ”: επιπλέον, η κατάληξη στο μ. 36 σε ένα πωτικό έξι-τέσσερα δίνει την ευκαιρία στην καταληκτική ιδέα που ακολουθεί στα μ. 37-42 να διαμορφωθεί εν είδει καταγεγραμμένης καντέντσας μόνο για πνευστά όργανα (για το φλάουτο και τα δύο όμποε, συγκεκριμένως).⁴⁵³ Η τελική πτώση στην Λα-μείζονα στο μ. 43 επικαλύπτεται με την έναρξη της σύντομης *επεξεργασίας*, η οποία αφιερώνεται αποκλειστικά στην παράθεση και την περαιτέρω ανάπτυξη του κυρίου θέματος, από την δευτερεύουσα τονικότητα μέσω της σχετικής σι-ελάσσονος προς την επαναπροσέγγιση της αρχικής Ρε-μείζονος στο μ. 55.⁴⁵⁴ Έτσι, στα μ. 56-63 επανεκτίθεται άπαξ σε αυτήν το κύριο θέμα – στην εκδοχή των μ. 9-16, αν και με κάποιες επιπρόσθετες ενορχηστρωτικές “πινελιές”.⁴⁵⁵ Η

⁴⁴⁸ Λεπτομερέστερη περιγραφή του περιεχομένου της εμβόλιμης αυτής καντέντσας (όπου αναπτύσσεται υλικό από την πλάγια θεματική ομάδα, ως επί το πλείστον) παρέχεται από τον Brauner, ό.π., σ. 260.

⁴⁴⁹ Κατά παρόμοιον τρόπο, ο Brauner (ό.π., σ. 261) υποδεικνύει την σημαντική υπέρβαση της *εκθέσεως* από την διευρυμένη αυτή *επανέκθεση* ως προς την έκταση αλλά και την συνολική της βαρύτητα στο πλαίσιο της μακροδομής.

⁴⁵⁰ Πρβλ. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99· Harrison, ό.π., σ. 91.

⁴⁵¹ “Λυρικό δεύτερο θέμα” της *εκθέσεως* – όπως διατείνεται σχετικά ο Harrison, ό.π., σ. 91 – δεν υφίσταται ασφαλώς στο σημείο αυτό ούτε κατά διάνοιαν!

⁴⁵² Τόσο η Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99) όσο και ο Harrison (ό.π., σ. 91) έχουν την κακή τάση να αντιμετωπίζουν τέτοιου είδους “μονοθεματικές” αναφορές ως απλές παραλλαγές του αρχικού υλικού, παραβλέποντας την τελειώς διαφορετική αρμονική τους λειτουργία στο πλαίσιο της μακροδομής.

⁴⁵³ Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 607· Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99· Harrison, ό.π., σ. 91. Ο τελευταίος προβαίνει επιπλέον σε δύο ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις (ό.π.): το πέρασμα που προηγείται της καντέντσας (δηλαδή η δεύτερη πλάγια ιδέα) έχει χαρακτήρα “ορχηστρικής” προετοιμασίας της, όπως δηλαδή ένα *ritornello* κοντσέρτου· επίσης, μια τέτοιου είδους καντέντσα για δύο ή περισσότερα όργανα βασίζεται στην κατ’ εξοχήν γαλλική παράδοση της “*symphonie concertante*”.

⁴⁵⁴ Πρβλ. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 91). Ο Harrison (ό.π., σ. 91), αντιθέτως, δεν διακρίνει καθόλου την σύντομη αυτή μεσαία ενότητα και κάνει λόγο για διμερή μακροδομή: βέβαια, η μορφολογική του θεώρησης είναι ούτως ή άλλως πολύ προβληματική, από την στιγμή που γίνεται με μια άκριτη ανάμειξη όρων *σονάτας*, *παραλλαγών* και *κοντσέρτου* που δεν κατάλληλη εν τέλει πουθενά (βλ. ό.π., σ. 91-92).

⁴⁵⁵ Πρβλ. περίπου Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99) και Harrison (ό.π., σ. 91): η θέση του δευτέρου, βέβαια, όσον αφορά στην συγχώνευση των δύο πρώτων εμφανίσεων του κυρίου θέματος (στα μ. 1-8

μετάβαση ξεκινά ακριβώς όπως και στην *έκθεση* (πρβλ. μ. 63-66 με 16-19), αλλά το υλικό των μ. 20-23 τώρα αναπτύσσεται κατά τρόπον διαφορετικό και σε μεγαλύτερη έκταση, στα μ. 67-73. Παρά την “μονοθεματική” φύση του κομματιού αυτού εντούτοις, η πλάγια θεματική ομάδα μεταφέρεται αυτούσια στην Ρε-μείζονα στα μ. 74-86 (με ελάχιστες εννοηστροπικές αλλαγές),⁴⁵⁶ σε αντίθεση με την “καντέντσα”-κατακλείδα που εδώ ανατίθεται σε περισσότερα όργανα (φλάουτο, όμποε, φαγγόττα, κόρνα και πρώτα βιολιά) και διευρύνεται με την προσθήκη δεξιότεχνικών σολιστικών περασμάτων στα μ. 91-96 (πρβλ. αντιθέτως τα μ. 87-90 με τα 37-40 καθώς και το μ. 97 με το 42).⁴⁵⁷ Το μέρος ολοκληρώνεται κατόπιν με μια *coda* στα μ. 98-104, η οποία κατά τρόπον κυκλικό – κατ’ αναλογία προς την έναρξη της *επεξεργασίας* που επικαλυπτόταν με την τελική πτώση της *εκθέσεως* – ανακαλεί εδώ για τελευταία φορά το κύριο θέμα.⁴⁵⁸

Το Andante σε Μι-ύφεση-μείζονα της γραμμένης λίγο αργότερα *συμφωνίας σε σολ-ελάσσονα* Hob. I: 83 αρχίζει επίσης με ένα οκτάμετρο αρμονικώς κλειστό κύριο θέμα (αν και σε δομή προτάσεως, αυτήν την φορά) που επαναλαμβάνεται αμέσως μετά παρηλλαγμένο, στα μ. 9-16.⁴⁵⁹ Εδώ όμως τα πνευστά απουσιάζουν (με μόνη εξαίρεση μια σύντομη μελωδική διαμεσολάβηση στο μ. 8) ακόμη και κατά την διάρκεια της μεταβάσεως προς την τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 17-22 (η οποία συνιστά μια περαιτέρω εξέλιξη του υλικού του κυρίου θέματος),⁴⁶⁰ προκειμένου να προκαλέσουν ιδιαίτερη αίσθηση στην έναρξη της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Σι-ύφεση-μείζονα: στην πραγματικότητα, η πρώτη πλάγια ιδέα των μ. 23-29 δεν περιλαμβάνει τίποτε περισσότερο από δύο ηχητικές “εκρήξεις” (στα μ. 23 και 28-29) και ένα τελειώς αφαιρετικό πέρασμα στα μ. 24-27 που ρευστοποιεί το αρχικό μοτίβο του κυρίου θέματος.⁴⁶¹ Μόνο η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα των μ. 30-40 διαθέτει μελωδικότερο χαρακτήρα και με ένα σύντομο πέρασμα των πρώτων βιολιών εν είδει καντέντσας (στα μ. 38-40) οδηγεί σε μια επίσης συνοπτική καταληκτική ιδέα στα μ. 41-43 με την σύμπραξη και των δύο όμποε.⁴⁶² Μετά την επανάληψη της πρώτης ενότητας, το υλικό του κυρίου θέματος μετασχηματίζεται και αναπτύσσεται στα μ. 44-52, κατευθυνόμενο από την σχετική ντο-ελάσσονα μέσω της Λα-ύφεση-μείζονος προς την δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος, η οποία και επικυρώνεται στο μ. 53 με μια αναφορά στο δυναμικό “ξέσπασμα” του μ. 23. Στην συνέχεια, αναπαράγονται δύο ακόμη φορές οι ακραίες δυναμικές και υφολογικές αντιθέσεις της πρώτης πλάγιας ιδέας της *εκθέσεως*, σε μια πορεία προς την Ρε-ύφεση-μείζονα (στα μ. 54-58) και έπειτα προς την Μι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 59-62), μέχρι τον εκτενή ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της στα μ. 63-72.⁴⁶³ Παράλληλα, στα μ. 61-63 εισάγεται μια φιγούρα δεκάτων-έκτων που παραπέμπει στο υλικό της μετάβασης της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 19-21) και η οποία από το μ. 61 και εξής συνδυάζεται με μοτίβα του κυρίου θέματος και δη του αρχικού του διμέτρου. Η *επανεκθεση* αρχίζει όταν από τον πλούσια εννοηστροπικό τελικό ισοκράτη της μεσαίας ενότητας έχουν αποχωρήσει σταδιακά όλα τα

και 9-16) στο αρχικό οκτάμετρο της *επανεκθέσεως* (μ. 56-63), δεν τεκμηριώνεται επαρκώς ούτε επιβεβαιώνεται από την ίδια την παρτιτούρα.

⁴⁵⁶ Ως προς την πρώτη ιδέα, πρβλ. επίσης Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99.

⁴⁵⁷ Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 607· Harrison, ό.π., σ. 91.

⁴⁵⁸ Πρβλ. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99. Ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 607) διακρίνει εδώ την κορωνίδα ολόκληρου του μέρους, ένα είδος “αποθέωσης” του.

⁴⁵⁹ Πρβλ. Harrison, ό.π., σ. 84.

⁴⁶⁰ Πρβλ. ό.π.

⁴⁶¹ Ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 609) φαίνεται – παρ’ ότι δεν το αποσαφηνίζει – πως εκλαμβάνει τα μ. 23-29 ως μεταβατικό τμήμα και κάνει ιδιαίτερη μνεία στην δραματική ένταση του εν λόγω σημείου της *εκθέσεως*. Ο Harrison (ό.π., σ. 84), από την πλευρά του, θεωρεί ότι από το μ. 23 ξεκινά όντως η δεύτερη τονική περιοχή της *εκθέσεως* και υποδεικνύει με μεγαλύτερη ακρίβεια την ακραία αντιπαράθεση ανάμεσα σε δραματικά ξεσπάσματα και σε ήσυχα, “στατικά” περάσματα.

⁴⁶² Πολύ ορθά, ο Harrison (ό.π., σ. 84) διαπιστώνει ότι το στερεοτυπικό μελωδικό και πτωτικό υλικό της δεύτερης πλάγιας ιδέας έρχεται κατ’ ουσίαν σε αντίθεση με τις δραματικές χειρονομίες της πρώτης.

⁴⁶³ Στον ισοκράτη αυτόν αναφέρεται επίσης ο Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 610.

όργανα και απομείνει πλέον μόνο τα πρώτα βιολιά, με τα οποία και επανεισάγεται το κύριο θέμα· μετά την παρηλλαγμένη όμως επαναφορά των έξι πρώτων μέτρων στα μ. 73-78, ο Haydn προβαίνει σε μια μικρή αρμονική τροποποίηση του εβδόμου μέτρου στο μ. 79 και συνδέει άμεσα με αυτό την φιγούρα του μ. 23 (στο μ. 80), την οποία και επαναλαμβάνει στο μ. 81 επανερμηνεύοντάς την ως δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Μι-ύφεση-μείζονος, όπου κατόπιν επανεκτίθεται ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα με μικρές αλλαγές: η πρώτη ιδέα συμπύσσεται κατά ένα μέτρο σε σχέση με την *έκθεση* (πρβλ. τα μ. 82-84 και 86-87 με τα μ. 23-25 και 28-29, ενώ στην θέση των μ. 26-27 εμφανίζεται το μ. 85)⁴⁶⁴ ενώ η δεύτερη ακολουθεί αμετάβλητη στα μ. 88-98.⁴⁶⁵ Εκτός της αποκοπής μέρους του κυρίου θέματος και ολόκληρης της μετάβασης της *εκθέσεως*, από την *επανεκθεση* απουσιάζει επίσης η σύντομη κατακλείδα των μ. 41-43, η οποία εδώ αντικαθίσταται από μια κάπως εκτενέστερη *coda* στα μ. 99-105, με το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος – πλήρως ενορχηστρωμένο και αρμονικώς παρηλλαγμένο – να οδηγεί πλέον στην τελική πτώση στην τονική.

Από την δεύτερη τριάδα των “παρισινών συμφωνιών” του έτους 1786 μόνο η *συμφωνία σε Ρε-μείζονα* Hob. I: 86 περιλαμβάνει αργό μέρος σε μορφή σονάτας – ένα *Capriccio: Largo* σε Σολ-μείζονα – και αυτό μάλιστα παρουσιάζει πολλές δομικές ιδιαιτερότητες στις οποίες και καλούμαστε εύλογα να επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας. Κατ' αρχάς, έπειτα από πάρα πολλά χρόνια, ο Haydn ασχολείται εκ νέου με την δυνατότητα διαμόρφωσης μιας κύριας θεματικής ομάδος σε αργό μέρος: η πρώτη κύρια ιδέα δομείται ως οκτάμετρη περίοδος με αμφοτέρως τις καταλήξεις της (στα μ. 4 και 8) στην τονική, ενώ η δεύτερη ιδέα που ακολουθεί στα μ. 9-12 (και ολοκληρώνεται επίσης με τέλεια πτώση) διαθέτει μια γοργότερη ρυθμικά και πολύ χαρακτηριστική μελωδική γραμμή, η οποία παρακάτω συγκροτεί τόσο μια σύντομη μετάβαση στα μ. 13-14, όσο και την κεφαλή του πλαγίου θέματος στην Ρε-μείζονα (βλ. μ. 15-16 καθώς και 21).⁴⁶⁶ Η δομή του πλαγίου θέματος στα μ. 15-29 είναι και αυτή περιοδική,⁴⁶⁷ αν και μετά τις φράσεις των μ. 15-19 και 20-23 μια απατηλή πτώση στο μ. 24 εντείνει την επενέργειά της με ένα δυναμικό ορχηστρικό “πέρασμα” στα μ. 25-27,⁴⁶⁸ το οποίο με την σειρά του οδηγεί σε έναν καταληκτικό σχηματισμό τεχνοτροπίας κοντσέρτου στα μ. 28-29· η επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας στο μ. 30 επικαλύπτεται ωστόσο από την έναρξη ενός σύντομου περάσματος επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας στα μ. 30-32,⁴⁶⁹ που μάλιστα δίνει την εντύπωση ενός “*tutti*” μετά την προηγούμενη πτωτική χειρονομία κοντσέρτου.⁴⁷⁰ Πέραν όμως των

⁴⁶⁴ Πρβλ. Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 609-610.

⁴⁶⁵ Ο Harrison (ό.π., σ. 84-85) εντοπίζει γενικότερα, τόσο εντός της *επεξεργασίας* όσο και στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*, έναν ταχύ ρυθμό υφολογικών εναλλαγών καθώς και μια ακολουθία διακοπών και αντιπαραθέσεων ανάμεσα σε αντιθετικά μοτιβικά στοιχεία, πρακτικές που κατά την γνώμη του ενισχύουν τις αντιθέσεις που ενυπήρχαν στην *έκθεση* και επιπλέον προσδίδουν στην μορφή σονάτας του αργού αυτού μέρους έναν χαρακτήρα “φαντασίας”. Η άποψη αυτή είναι βεβαίως ενδιαφέρουσα, αν και σε κάθε περίπτωση δεν θα έπρεπε να υπερεκτιμηθεί η προτεινόμενη επίδραση των χαρακτηριστικών της “φαντασίας” στο συγκεκριμένο έργο, η οποία δεν είναι συγκρίσιμη με άλλες, πολύ πιο πρωτότυπες δομικές κατασκευές επί τη βάσει της μορφής σονάτας που έχουμε ήδη εντοπίσει στο έργο του Haydn.

⁴⁶⁶ Οι Sisman (“Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 40) και Harrison (ό.π., σ. 65 και 66) υποδεικνύουν επίσης την ύπαρξη δύο κύριων θεματικών ιδεών, αλλά υπερεκτιμώντας την μοτιβική πλευρά εις βάρος του αρμονικού σχεδιασμού της *εκθέσεως* εκτείνουν την δεύτερη από αυτές μέχρι το μ. 20, όπου και τοποθετούν παραδόξως την έναρξη του πλαγίου θέματος.

⁴⁶⁷ Το πλάγιο αυτό θέμα αναγνωρίστηκε κατ' αρχάς από τον Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 419), αργότερα όμως και αυτός (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 612) θεώρησε ότι πραγματική θεματική αντίθεση προσέφερε μόνον η δεύτερη κύρια ιδέα, γεγονός που επέφερε δυστυχώς μια αναθεώρηση της αρχικής άποψης προς το χειρότερο, παρόμοια με την προαναφερθείσα των Sisman και Harrison.

⁴⁶⁸ Εδώ ο Harrison (ό.π., σ. 65, 66 και 67) υποδεικνύει ένα τρίτο θεματικό στοιχείο της *εκθέσεως*, εν πολλοίς καταληκτικής φύσεως.

⁴⁶⁹ Για την απατηλή πτώση στο μ. 24 και ό,τι ακολουθεί μέχρι το μ. 32, βλ. επίσης Sisman, “Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 39 και 40.

⁴⁷⁰ Πρβλ. Harrison, ό.π., σ. 66 και 67.

σποραδικών αυτών αναφορών στην μορφή κοντσέρτου, στα μ. 33 κ.εξ. είναι γεγονός ότι η πρώτη τετράμετρη φράση του κυρίου θέματος επιστρέφει στην αρχική τονικότητα. Η άμεση εντύπωση που σχηματίζεται στον ακροατή είναι βεβαίως ότι από το σημείο αυτό ξεκινά η επανάληψη της *εκθέσεως*: η απατηλή όμως πτώση στο μ. 36 σε μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης και η μεταφορά του ιδίου τετραμέτρου στην λα-ελάσσονα στα μ. 37-40 με απρόσμενη κατάληξη στην δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος, καθιστούν γρήγορα σαφές ότι ο Haydn έχει ήδη προχωρήσει στην ενότητα της *επεξεργασίας* συγκαλύπτοντας εντέχνως την έναρξή της!⁴⁷¹ Ένα δεύτερο τμήμα της στα μ. 41-46 ρευστοποιεί το υλικό της πρώτης κύριας ιδέας στα βαθύφωνα έγχορδα και το συνδυάζει με μια νέα μελωδική γραμμή στο μέρος του φλάουτου, με κατεύθυνση από την φα-δίεση-ελάσσονα προς μια μισή πτώση-τομή στην σχετική μι-ελάσσονα.⁴⁷² Εκεί όμως, μια συνοπτική ανάκληση του “περάσματος” και της ακόλουθης πτωτικής χειρονομίας των μ. 25-29 της *εκθέσεως* στα μ. 47-49 αναβάλλει την επικύρωση της μι-ελάσσονος μέχρι τα μ. 50-53, όπου το αρχικό τετράμετρο επανεμφανίζεται με μια τελική στροφή προς την Σολ-μείζονα.⁴⁷³ Όπως λοιπόν το σημείο έναρξης της *επεξεργασίας* καλύφθηκε πίσω από μια φαινομενική επανάληψη της *εκθέσεως*, έτσι και η αρχή της *επανεκθέσεως* καθίσταται ελάχιστα αντιληπτή όταν στα μ. 54-57 έρχεται στο προσκήνιο – για τρίτη φορά και εν είδει αλυσιδοποίησης των μ. 50-53 – το αρχικό τετράμετρο της πρώτης ιδέας της κύριας θεματικής ομάδος στην Σολ-μείζονα.⁴⁷⁴ Το γεγονός μάλιστα ότι το δεύτερο τετράμετρό του απαλείφεται και στην θέση του εμφανίζεται μια δίμετρη προέκταση της τονικής στα μ. 58-59 δημιουργεί ξανά υποψίες ως προς την συνθετική πρόθεση, οι οποίες τελικά διαψεύδονται μόνο όταν στα μ. 60-63 επανεκτίθεται και η δεύτερη κύρια ιδέα (πρβλ. μ. 60-62a με 9-11a), έστω και με μια τροποποιημένη κατάληξη στην δεσπόζουσα που καθιστά πλέον περιττή οιαδήποτε περαιτέρω μεσολάβηση προς το πλάγιο θέμα, από το οποίο κατόπιν μεταφέρεται στην αρχική τονικότητα μόνο η πρώτη φράση στα μ. 64-68 (πρβλ. μ. 15-19),⁴⁷⁵ με κατάληξη σε απατηλή πτώση και συνοπτική επαναπροσέγγιση της Σολ-μείζονος στα μ. 69-70 (που παραπέμπει στα μ. 30-32).

Στην τρίτη λοιπόν μακροδομική ενότητα είναι εμφανής η τάση σημαντικής περικοπής του υλικού της *εκθέσεως*: από τις θεματικές ιδέες περιοδικής δόμησης (πρώτη κύρια ιδέα καθώς και πλάγιο θέμα) απομένει ως αντιπροσωπευτική μόνο η εκάστοτε πρώτη φράση, η δεύτερη κύρια ιδέα συναιρείται με την μετάβαση, ενώ τα χαρακτηριστικά κοντσέρτου στο τέλος του πλαισίου θέματος (μ. 25-29) εξαλείφονται. Παρ’ όλα αυτά, το μέρος δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί: σε μια *έκθεση* 32 μέτρων, μια *επεξεργασία* 21 μέτρων και μια *επανεκθεση* μόλις 17 μέτρων, ο Haydn έρχεται να προσθέσει μια αναλογικά τεράστια *coda* εκτάσεως 22 μέτρων προς ενίσχυση της επικύρωσης της αρχικής Σολ-μείζονος. Αυτό βέβαια δεν τον αποτρέπει από το να ξεκινήσει με μια ακόμη απρόσμενη παράθεση του αρχικού τετραμέτρου στην ομώνυμη σολ-ελάσσονα στα μ. 71-74, που μάλιστα καταλήγει σε μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, ακριβώς όπως και στην έναρξη της *επεξεργασίας* (πρβλ. μ. 33-36).⁴⁷⁶ Από εκεί και έπειτα όμως, με την μεσολάβηση του διμέτρου 75-76, η Σολ-μείζονα επανεπικυρώνεται με δύο ολοκληρωμένες επανεμφανίσεις της δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας στα μ. 77-80 και

⁴⁷¹ Την ίδια προβληματική για το σημείο αυτό αναπτύσσουν τόσο η Sisman (“Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 40) όσο και ο Harrison (ό.π., σ. 65-66 και 67): πρβλ. επίσης εν μέρει τις απόψεις του Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 419, καθώς και *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 612.

⁴⁷² Πρβλ. Harrison, ό.π., σ. 66. Στο ίδιο αυτό τμήμα της *επεξεργασίας*, εξ άλλου, η Sisman (“Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 41) διακρίνει ένα “λόγιο ύφος”.

⁴⁷³ Πρβλ. Sisman (“Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 39-40 και 41) και Harrison (ό.π., σ. 65, 66 και 67).

⁴⁷⁴ Πρβλ. ιδίως Harrison (ό.π., σ. 65 και 66) και δευτερευόντως Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 612) και Sisman (“Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 41).

⁴⁷⁵ Πρβλ. Tobel (ό.π., σ. 226), Sisman (“Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 42) και Harrison (ό.π., σ. 65 και 66).

⁴⁷⁶ Οι Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 419, και *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 612) και Harrison (ό.π., σ. 66), τουναντίον, θεωρούν ότι η επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στο σημείο αυτό γίνεται ακόμη στο πλαίσιο της ενότητας της *επανεκθέσεως*. Η Sisman (“Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 42), από την πλευρά της, διερωτάται κατά τρόπον ρητορικό μήπως στα μ. 71 κ.εξ. διαμορφώνεται μια δεύτερη *επανεκθεση*.

81-84 (πρβλ. μ. 9-12),⁴⁷⁷ η οποία, όπως ήδη διαπιστώσαμε, στην *επανεκθεση* είχε αναγκασθεί να περικοπεί επωμιζόμενη επιπροσθέτως την λειτουργία προετοιμασίας του πλαγίου θέματος, ενώ εδώ είναι πλέον ελεύθερη να επανακτήσει την αρχική – αρμονικώς ολοκληρωμένη – εκδοχή της. Στην συνέχεια, στα μ. 85-87 δημιουργείται από το υλικό του μ. 25 ένα “πέρασμα”,⁴⁷⁸ το οποίο όμως αυτήν την φορά συμβάλλει στην παγίωση της τονικότητας που επικρατεί στο ευρύτερο περιβάλλον του αντί να ενισχύει τις φυγόκεντρες αρμονικές δυνάμεις (όπως στην *έκθεση* και στην *επεξεργασία*) και οδηγεί στις ύστατες καταληκτικές φιγούρες των μ. 88-90 και 91-92 (όπου μάλιστα αναπαράγεται για τελευταία φορά το εναρκτήριο ανιόν μοτίβο του κομματιού). Η εφαρμογή της τριμερούς μορφής σονάτας στην προκειμένη περίπτωση είναι αδιαπραγμάτευτη, παρά τις ιδιαιτερότητες που αναφέρθηκαν παραπάνω: ο όρος “*capriccio*”, επομένως, εδώ δεν υποδεικνύει μια *suī generis* μακροδομική κατασκευή, όπως εκείνη του αργού μέρους του *κουαρτέττου* opus 20 αρ. 2 / Hob. III: 32. Μπορεί ωστόσο να σταθεί κανείς σε δύο πολύ σημαντικές ιδιοτυπίες του αργού μέρους της *συμφωνίας* Hob. I: 86, οι οποίες και αιτιολογούν κατά την γνώμη μου επαρκώς τον χαρακτηρισμό “*capriccio*”: *πρώτον*, η τριμερής μακροδομή καθίσταται ουσιαστικά τετραμερής, με την προσθήκη μιας *coda* τόσο εκτενούς, ώστε να έρχεται δεύτερη κατά σειράν μεγέθους μετά την *έκθεση* και *δεύτερον*, κάθε μια εκ των τεσσάρων αυτών μακροδομικών ενοτήτων ανοίγει με μια αναφορά στην πρώτη κύρια θεματική ιδέα και δη στην αρχική τονικότητα (ή στην ομώνυμή της ελάσσονα, στην περίπτωση της *coda*), πρακτική που προφανέστατα παραπέμπει στην μορφή του ρόντο.⁴⁷⁹

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1780, η τριμερής μορφή σονάτας εφαρμόζεται όλο και πιο σπάνια σε αργά μέρη έργων ενόργανης μουσικής. Εξοστρακισμένη ουσιαστικά από συμφωνίες, κοντσέρτα και σονάτες για πιάνο, εντοπίζεται μόλις σε τέσσερα αργά μέρη έργων μουσικής δωματίου, αρχής γενομένης από το *Poco Adagio* σε ρε-ελάσσονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 50 αρ. 6 / Hob. III: 49 του έτους 1787. Η *έκθεση* οργανώνεται κατά τρόπον αρκετά απλό, με ένα δεκάμετρο κύριο θέμα σε δομή προτάσεως που καταλήγει στην δεσπίζουσα στα μ. 8-10 και ακολουθείται άμεσα από το μοτιβικώς συγγενές πλάγιο θέμα στην σχετική Φα-μείζονα στα μ. 11-21 καθώς και από μια καταληκτική ιδέα στα μ. 22-25.⁴⁸⁰ Μετά την διπλή διαστολή, το βασικό μοτίβο αμφοτέρων των θεμάτων εισάγεται απ’

⁴⁷⁷ Πρβλ. Sisman (“Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 42) και Harrison (ό.π., σ. 66).

⁴⁷⁸ Το οποίο βεβαίως δεν δύναται να υποκαταστήσει ολόκληρο το πλάγιο θέμα, όπως υπαινίσσεται η Sisman (“Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 42 και 39-40): ως εκ τούτου, το ρητορικό της ερώτημα όσον αφορά στο κατά πόσον τα μ. 71 κ.εξ. θα μπορούσαν να συγκροτήσουν μια δεύτερη *επανεκθεση*, μπορεί εδώ να λάβει μια – κατηγορηματική πλέον – αρνητική απάντηση. Ο Harrison (ό.π., σ. 66), εξ άλλου, υποδεικνύει με μεγαλύτερη προσοχή την επαναφορά του καταληκτικού αυτού στοιχείου της *εκθέσεως* στο τέλος της – κατ’ αυτόν – *επανεκθέσεως*.

⁴⁷⁹ Με πολύ μεγάλη οξύνοια, ο Tobel (ό.π., σ. 226) είχε υποδείξει ήδη από την δεκαετία του 1930 ότι ο τίτλος “*capriccio*” αναφέρεται στην ιδιομορφία της συνολικής μορφής, η οποία προσεγγίζει τον δομικό τύπο της σονάτας-ρόντο, στον βαθμό που το αρχικό τετράμετρο τίθεται στην έναρξη κάθε ξεχωριστής ενότητας και οδηγεί σε διαφορετική κάθε φορά εξέλιξη. Κατά παρόμοιον τρόπο, ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 418 και 419) έκανε κατ’ αρχάς λόγο για μια υβριδική μορφή ανάμεσα σε σονάτα και ρόντο, παρ’ ότι αργότερα (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 612) ο ίδιος τόνισε περισσότερο το στοιχείο του ρόντο και μάλιστα υπό την έννοια της “μορφής *ritornello*” του μπαρόκ, οδηγούμενος έτσι σε λιγότερο πειστικά συμπεράσματα. Η άποψη της Sisman (“Haydn, Shakespeare,...”, ό.π., σ. 40 και 42) είναι παρεμφερής, αν και στην υβριδική μορφή σονάτας και ρόντο η ίδια επιθυμεί – για λόγους που τελικά παραμένουν ανεξήγητοι – να προσθέσει και στοιχεία στροφικής δομής. Ο Harrison, τέλος, επιχειρεί να συγκεράσει τρόπον τινά τις προαναφερόμενες απόψεις: κατ’ αρχάς, επισημαίνει καίρια χαρακτηριστικά της μορφής σονάτας, υποστηρίζοντας όμως ότι η αμφισημία πολλών εξ αυτών που οδηγεί στην ανατροπή βασικών δομικών προσδοκιών καθίσταται τελικά ο κεντρικός “στόχος” του κομματιού αυτού (ό.π., σ. 65): επιπροσθέτως λοιπόν αναφέρεται στην αρχή του *ritornello* (ό.π., σ. 66) καθώς και σε στοιχεία “φαντασίας” – όπως η χρήση της χρωματικής αρμονίας, οι ξαφνικές δυναμικές και υφολογικές αλλαγές, αλλά και η προσέγγιση απομεμακρυσμένων τονικών κέντρων σε σχετικούς περιορισμένο χώρο – που από κοινού συντελούν σε αυτήν την αποδόμηση της μορφής σονάτας (ό.π., σ. 67).

⁴⁸⁰ Ο Keller (ό.π., σ. 108) υπερτονίζει την μονοθεματική φύση της *εκθέσεως* (και του μέρους ολόκληρου), αλλά παρακάτω (ό.π., σ. 109) καθίσταται σαφές ότι τουλάχιστον αναγνωρίζει το πλάγιο θέμα ως κάτι το διαφορετικό.

ευθείας στην απομεμακρυσμένη τονικότητα της Ρε-ύφεση-μείζονος,⁴⁸¹ η οποία παγιώνεται επί μακρόν στα μ. 26-31· με την προσέγγιση της δεσπόζουσάς της στα μ. 32-35, εντούτοις, χάνεται δια μιας η ρυθμική ενεργητικότητα των (προερχόμενων από το πλάγιο θέμα) συνοδευτικών φωνών και ένα τετράφθογγο απόσπασμα του βασικού μοτίβου απογυμνώνεται εντελώς: στο σημείο αυτό, οι στατικές τρίφωνες συγχορδίες με τις ενδιάμεσες παύσεις δίνουν έντονα την εντύπωση ότι η ενότητα της *επεξεργασίας* έχει χάσει τον προσανατολισμό της ή ακόμη ότι η εξεζητημένη επιλογή του εναρκτήριου αρμονικού τονικού κέντρου την έχει οδηγήσει σε αδιέξοδο! Στο μ. 36 όμως, η χρωματική και εναρμόνια “λύση” της συγχορδίας της Λα-ύφεση-μείζονος στην Μι-μείζονα⁴⁸² παρέχει νέα δυναμική, προκειμένου στα εναπομείναντα μ. 37-44 της μεσαίας ενότητας το βασικό μοτίβο του μέρους να συνεχίσει την ανάπτυξή του από κοινού με γρήγορες ρυθμικές συνοδευτικές φιγούρες, σε μια πορεία από την Μι-μείζονα προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Έτσι, στα μ. 45-54 μπορεί πλέον να ακολουθήσει στην ρε-ελάσσονα η επανέκθεση ολόκληρου του κυρίου θέματος, με μόνη αλλαγή την μελισματική και ρυθμική ανάπτυξη των συνοδευτικών φωνών του δευτέρου βιολιού στα μ. 45-46 και του τσέλλου στα μ. 47-48 – ένα επακόλουθο, ίσως, της αναζωογόνησης της *επεξεργασίας* μετά το μέσον της, αλλά συγχρόνως και ένας θαυμάσιος τρόπος διασύνδεσής της με την *επανέκθεση*. Ακόμη πιο σημαντικό όμως είναι ότι το δεύτερο “ήμισυ” της *εκθέσεως* δεν μεταφέρεται στην αρχική τονικότητα, αλλά στην ομώνυμη Ρε-μείζονα.⁴⁸³ προσέτι, το πλάγιο θέμα συντομεύεται ως έναν βαθμό με τον περιορισμό του δεξιότεχνικού “περάσματος” του πρώτου βιολιού (πρβλ. μ. 55-61 με 11-17 και μ. 62 με 20a συν 21b) ακριβώς πριν την τελική επαναφορά και της κατακλείδας στα μ. 63-66.

Άλλη περίπτωση τριμερούς σονάτας συναντάμε στο Allegretto σε Ντο-μείζονα του *κουαρτέττου σε Σολ-μείζονα* opus 54 αρ. 1 / Hob. III: 58,⁴⁸⁴ γραμμένου έως το 1788. Το κύριο θέμα είναι αρμονικώς ολοκληρωμένο και συνίσταται σε μια εκτεταμένη πρόταση, με ένα εισαγωγικό μέτρο και προοδευτικά μεγαλύτερες δομικές μονάδες, στα μ. 2-4, 5-7, 8-12 και 13-20. Μετά από μικρή παύση, στο μ. 21 το εισαγωγικό μέτρο εμφανίζεται στην σχετική λα-ελάσσονα και μια νέα μελωδική ιδέα (συγγενική προς την αρχική) στα μ. 22-26 αναλαμβάνει να οδηγήσει το μεταβατικό αυτό τμήμα προς έναν ισοκράτη επί της διπλής δεσπόζουσας, ο οποίος διατηρείται ουσιαστικά στα μ. 27-33, ενόσω το πρώτο βιολί αναπτύσσει περαιτέρω τις φιγούρες δεκάτων-έκτων του κυρίου θέματος.⁴⁸⁵ Η αρμονική λύση στην δευτερεύουσα τονικότητα της Σολ-μείζονος στο μ. 34 (που αντιστοιχεί εκ νέου στο εισαγωγικό μ. 1)⁴⁸⁶ σημαίνει την έναρξη του πлагίου θέματος, το οποίο όμως διακατέχεται από ιδιαίτερη αρμονική κινητικότητα:⁴⁸⁷ το πεντάμετρο 34-38 μετατρέπει ήδη προς την Σι-ύφεση-μείζονα, αλυσιδοποιούμενο στα μ. 39-43 καταλήγει στην Ρε-ύφεση-μείζονα και από εκεί δημιουργείται μια χρωματική επάνοδος στην Σολ-μείζονα στα μ. 44-46 που επικυρώνεται από μια σχετικώς εκτενή πτωτική διαδικασία στα μ. 47-51 καθώς και από μια σύντομη καταληκτική ιδέα στα μ. 52-54. Η ενότητα της *επεξεργασίας* που ακολουθεί άμεσα είναι αρκετά σύντομη: μια ακόμη εκδοχή του εισαγωγικού μέτρου στο μ. 55 (με λειτουργία δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος, αυτήν την φορά) οδηγεί στην αυτούσια επαναφορά του

Πρβλ. επίσης W. Dean Sutcliffe, *Haydn: String Quartets, Op. 50*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1992, σ. 103.

⁴⁸¹ Πρβλ. Sutcliffe, ό.π., σ. 103.

⁴⁸² Πρβλ. ό.π.

⁴⁸³ Πρβλ. Neubacher (ό.π., σ. 60) και Keller (ό.π., σ. 109 – αν και η σκέψη για μια *coda* στο τέλος του έργου αυτού καθίσταται εκ των πραγμάτων τελείως περιττή).

⁴⁸⁴ Πρβλ. Keller, ό.π., σ. 118. Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 233), αντιθέτως, αντιλαμβάνεται στην περίπτωση αυτή μια τελείως αφηρημένη μορφή του τύπου Α Β Γ Β Α Γ συν *coda*.

⁴⁸⁵ Την μοτιβική συνάφεια του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως αντιλαμβάνεται και ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 233), αν και στο πλαίσιο μιας εντελώς διαφορετικής έποψης της μακροδομικής οργάνωσης.

⁴⁸⁶ Πρβλ. Barrett-Ayres, ό.π., σ. 234.

⁴⁸⁷ Όπως παρατηρούν επίσης οι Barrett-Ayres (ό.π., σ. 233 και 234) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 120).

διμέτρου 22-23 της μεταβάσεως στα μ. 56-57 (ξανά στην σχετική ελάσσονα), το οποίο βέβαια τώρα, ακολουθώντας διαφορετική πορεία, αλυσιδοποιείται στα μ. 58-59 και ρευστοποιείται στα μ. 60-62, φθάνοντας σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 63-68, όπου και εξακολουθεί να αξιοποιείται μοτιβικό υλικό προερχόμενο από την μετάβαση της *εκθέσεως*.⁴⁸⁸ Στην *επανάκθεση*, το κύριο θέμα εμφανίζεται χωρίς μεταβολές στα μ. 69-87 (πρβλ. μ. 1-19), μόνο που το καταληκτικό του μ. 20 καθώς και ολόκληρη η μετάβαση απαλείφονται και έτσι από το μ. 88 ξεκινά απ' ευθείας η μεταφορά στην αρχική τονικότητα του πλαγίου θέματος. Οι ενδιάμεσες τονικοποιήσεις της Μι-ύφεση-μείζονος (μ. 93) και της Σολ-ύφεση-μείζονος (μ. 98) αντιστοιχούν επακριβώς στις τονικές περιπλανήσεις εντός της *εκθέσεως*,⁴⁸⁹ όπως γενικότερα τα μ. 88-102 στα μ. 34-48· ως εκ τούτου, μόνο στο τέλος του κομματιού ο Haydn προβαίνει σε ορισμένες τροποποιήσεις, που αφορούν στην αντικατάσταση απ' ενός μεν των μ. 49-51 από τα λειτουργικώς παρεμφερή μ. 103-106 και απ' ετέρου της μικρής καταληκτικής ιδέας των μ. 52-54 από μια εκτενέστερη στα μ. 107-112,⁴⁹⁰ όπου υλικό του κυρίου θέματος μετασχηματίζεται στο πλαίσιο ενός ισοκράτη επί της τονικής.⁴⁹¹

Το κεντρικό Andante σε Μι-μείζονα του *τρίο με πιάνο σε μι-ελάσσονα* Hob. XV: 12 (έργο των ετών 1788-1789) συνιστά ένα ακόμη δείγμα τριμερούς σονάτας σε αργό μέρος αυτής της περιόδου.⁴⁹² Εδώ, το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται ως οκτάμετρη, αρμονικώς κλειστή περίοδος, με έντονο το στοιχείο της παραλλαγής (πρβλ. μ. 1-2 με 5-6),⁴⁹³ ενώ ακολουθείται από μια – άμεσα εξαγόμενη από αυτό – τετράμετρη μετάβαση προς την δευτερεύουσα τονικότητα, στα μ. 9-12, με κατάληξη στην δεσπόζουσα. Η πλάγια θεματική ομάδα στην Σι-μείζονα ξεκινά με μια ιδέα σε δομή προτάσεως στα μ. 13-22, με χαρακτηριστική ανάπτυξη διαλόγου ανάμεσα στο δεξιό χέρι του πιάνου και στο βιολί,⁴⁹⁴ αλλά και τελική μισή πτώση-τομή· η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα (μ. 23-34), από την άλλη πλευρά, διαθέτει εμφανή χαρακτηριστικά φαντασίας, όπως μαρτυρούν οι τομές στα μ. 22 και 30, τα περάσματα στα μ. 26-27 και 31, αλλά και ο αρμονικός αποπροσανατολισμός από τον τελικό πτωτικό στόχο στα μ. 28-31.⁴⁹⁵ Η *επεξεργασία* ανοίγει με μια φράση στα μ. 35-38 που συνδυάζει αντιστικτικά την αρχή της μετάβασης (μ. 9) με υλικό της δεύτερης πλάγιας ιδέας (βλ. ιδίως μ. 25), ενόσω σε αρμονικό επίπεδο κατευθύνεται από την Σι-μείζονα προς την ντο-δίεση-ελάσσονα, αλλά καταλήγει με απατηλή πτώση στην Λα-μείζονα, από την οποία ξεκινά η ακόλουθη αλυσιδοποίηση της κεφαλής της πρώτης πλάγιας ιδέας (μ. 13) στα μ. 39-41· παρ' όλα αυτά, η σχετική ντο-δίεση-ελάσσονα επανακάμπει στο μ. 42 παράλληλα με την επαναφορά του εναρκτήριου μοτίβου της μεταβάσεως (αλλά και κάθε άλλης θεματικής ιδέας, ουσιαστικά), το οποίο αναπτύσσεται αντιστικτικά με φιγούρες ογδόων και δεκάτων-έκτων (στα μ. 42-46) και φθάνει σε μισή πτώση στην (σχετική της δεσπόζουσας) σολ-δίεση-

⁴⁸⁸ Το γεγονός αυτό οδηγεί τελικά τον Barrett-Ayres (ό.π., σ. 233) στο να θεωρήσει την ενότητα της *επεξεργασίας* ως ένα είδος επαναφοράς του τμήματος “B” (δηλαδή της μεταβάσεως), παρ' όλο που στην πραγματικότητα μόνο τα τρία πρώτα μέτρα των δομικών αυτών μελών είναι ευθέως συγκρίσιμα μεταξύ τους.

⁴⁸⁹ Πρβλ. Barrett-Ayres, ό.π., σ. 233 και 234.

⁴⁹⁰ Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 233), αντιθέτως, θεωρεί το τελικό αυτό εξάμετρο ως σύντομη *coda* ολόκληρου του κομματιού.

⁴⁹¹ Για τον τελικό αυτόν ισοκράτη, βλ. και Neubacher, ό.π., σ. 67.

⁴⁹² Όπως πολύ σωστά υποδεικνύουν τόσο ο Charles Rosen, *Der Klassische Stil: Haydn, Mozart, Beethoven* (μτφρ. Traute M. Marshall), Bärenreiter, Kassel 1983, σ. 404, όσο και η Komlós, ό.π., σ. 374. Ο Brauner (ό.π., σ. 257), εξ άλλου, ενώ αρχικά υποστηρίζει το ίδιο, σε άλλο σημείο της μελέτης του (ό.π., σ. 292) αναφέρεται παραδόξως σε τριμερή (ασματική) μορφή με παραλλαγές.

⁴⁹³ Η Komlós (ό.π., σ. 376 και 391), από την πλευρά της, στέκεται στον ασματικό χαρακτήρα του θέματος αυτού καθώς και στην κυριαρχία του πιάνου που διαμορφώνει μια έντονη υφολογική αντίθεση προς τα υπόλοιπα δομικά μέλη του κομματιού.

⁴⁹⁴ Πρβλ. Komlós, ό.π., σ. 391.

⁴⁹⁵ Η Komlós (ό.π., σ. 391), τουναντίον, αντιλαμβάνεται εδώ μια καταληκτική θεματική ομάδα με “ρητορικό” ύφος.

ελάσσονα, που διατηρείται μέχρι το τέλος της μεσαιάς μακροδομικής ενότητας, στα μ. 46-50. Παρ' ότι λοιπόν στα μ. 49-50 το αρχικό μοτίβο προαναγγέλλει την έναρξη της επανεκθέσεως, η “διπλή επαναφορά” στο μ. 51 καθίσταται αντιληπτή ως ένα μάλλον αναπάντεχο γεγονός. Οι εκπλήξεις όμως δεν σταματούν στο σημείο αυτό: μετά την αυτούσια επανέκθεση της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος στα μ. 51-54 (πρβλ. μ. 1-4), η δεύτερη φράση του μεταφέρεται στην ομώνυμη μι-ελάσσονα (πρβλ. μ. 55-56 με 5-6) και εξελίσσεται τελείως διαφορετικά – με την ενεργό συμμετοχή και των εγχόρδων πλέον και σύντομη ανάπτυξη του μοτίβου τριήχων δεκάτων-έκτων του μ. 56a στα μ. 56b-58 – καταλήγοντας εκ νέου σε μισή πτώση. Ο μείζων τρόπος επανακτάται πάντως με την μετάβαση στα μ. 59-64, η οποία, παρ' ότι καταλήγει ξανά σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, προεκτείνεται σε σχέση με την έκθεση κατά δύο μέτρα (πρβλ. μόνο τα μ. 59-61 με τα 9-11)· αντιθέτως, η επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Μι-μείζονα συμπύσσεται κατά ένα μέτρο, λόγω της αντικατάστασης του περάσματος των μ. 26-27 από το αντίστοιχο του μ. 78 (πρβλ. εντούτοις τα μ. 65-74 με τα 13-22 και τα μ. 75-77 και 79-85 με τα 23-25 και 28-34).

Το ίδιο δομικό πρότυπο εντοπίζεται εν τέλει και στο *Andantino più tosto Allegretto* σε ρε-ελάσσονα του *τρίο με πιάνο σε Ρε-μείζονα* Hob. XV: 16 (του 1790), παρά την εξαιρετική βραχύτητα της μεσαιάς ενότητας (της *επεξεργασίας*).⁴⁹⁶ Υπάρχουν όμως και άλλες αξιοπρόσεκτες δομικές ιδιαιτερότητες στο αργό αυτό μέρος. Κατ' αρχάς, το κύριο θέμα συνίσταται σε δύο τετράμετρες φράσεις, που αμφοτέρως βασίζονται σε ένα κοινό μονόμετρο μοτίβο και ολοκληρώνονται στην τονική· επιπλέον, κάθε μία εξ αυτών παρουσιάζεται εις διπλούν, πρώτα μόνο από το πιάνο (στα μ. 1-4 και 9-12) και αμέσως μετά από τα έγχορδα με την προσθήκη νέων συνοδευτικών φιγούρων στο δεξί χέρι του πιάνου (μ. 5-8 και 13-16).⁴⁹⁷ Μια απότομη τονική στροφή στο τέλος του μ. 16 οδηγεί απ' ευθείας στο πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα, το πρώτο δίμετρο του οποίου (μ. 17-18) εξαρτάται επίσης από το αρχικό μοτίβο του κυρίου θέματος, ενώ τα συνοδευτικά εξάηχα δεκάτων-έκτων διαμορφώνουν κατόπιν (στα μ. 19-25a) περάσματα που διατρέχουν όλο το διαθέσιμο ηχητικό και ηχοχρωματικό φάσμα.⁴⁹⁸ Η έκθεση ολοκληρώνεται πάντως με μια – αισθητά διαφοροποιημένη από μοτιβικής επόψεως – κατακλείδα στα μ. 25b-31⁴⁹⁹ και κατόπιν επαναλαμβάνεται ολόκληρη. Μετά την διπλή διαστολή, ο Haydn παραθέτει εν είδει *επεξεργασίας* δύο αποσπάσματα της *εκθέσεως*.⁵⁰⁰ στα μ. 32-35 εμφανίζεται ελάχιστα παρηλλαγμένη, αλλά με την συμμετοχή όλων των οργάνων, η πρώτη φράση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-4), τονικοποιημένη στην υποδεσπόζουσα σολ-ελάσσονα· ακολούθως, το δίμετρο 36-37 παραπέμπει μονοσήμαντα (εξαιτίας των συνοδευτικών φιγούρων στο αριστερό χέρι του πιάνου) στην έναρξη του πλάγιου θέματος (πρβλ. μ. 17-18), οδηγώντας παράλληλα προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, εν είδει προετοιμασίας της επανεκθέσεως. Πράγματι, στα μ. 38-41 και 42-45, οι δύο φράσεις του κυρίου θέματος επανεκτίθενται σε μια περαιτέρω παρηλλαγμένη εκδοχή, με ακόμη γοργότερες συνοδευτικές φιγούρες στο δεξί χέρι του πιάνου (πρβλ. μ. 5-8 και 13-16).⁵⁰¹ Το πλάγιο θέμα, εντούτοις, παραλείπεται καθ' ολοκληρίαν από την επανέκθεση και αντ' αυτού μεταφέρεται (ελαφρώς τροποποιημένο) στην ρε-ελάσσονα μόνον το μεγαλύτερο τμήμα της

⁴⁹⁶ Πρβλ. τις τοποθετήσεις των Webster (*Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 188) και Brauner (ό.π., σ. 257). Η Komlós (ό.π., σ. 374, 376 και 391), αντιθέτως, κάνει λόγο για μια μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* – με μια σύντομη μεσαιά ενότητα στην θέση της *επεξεργασίας*, συγκεκριμένως – χωρίς ωστόσο να προβληματίζεται καθόλου για την επανάληψη της *εκθέσεως*.

⁴⁹⁷ Πρβλ. Komlós (ό.π., σ. 391) και Brauner (ό.π., σ. 272).

⁴⁹⁸ Πρβλ. επίσης τις σχετικές παρατηρήσεις των Komlós (ό.π., σ. 392) και Brauner (ό.π., σ. 272).

⁴⁹⁹ Σε αυτόν τον “εξάμετρο επίλογο” της *εκθέσεως* αναφέρεται με αρκετές λεπτομέρειες ο Brauner, ό.π., σ. 272 και ιδίως 273. Πρβλ. επίσης τα σχόλια της Komlós, ό.π., σ. 392 – η οποία ωστόσο αντιμετωπίζει συνολικά τα μ. 17-31 ως μια πλάγια θεματική ομάδα.

⁵⁰⁰ Ο μη αναπτυξιακός χαρακτήρας της μεσαιάς αυτής ενότητας υποχρεώνει πιθανότατα τον Brauner (ό.π., σ. 272) να κάνει λόγο για μια – άκρως αμφισβητήσιμη – “ανάμειξη” τριμερούς ασματικής μορφής και σονάτας.

⁵⁰¹ Πρβλ. Komlós, ό.π., σ. 391-392.

κατακλείδας της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 45b-49 με 25b-49)⁵⁰² Αν ωστόσο η παράλειψη του διμέτρου 17-18 από την τρίτη μακροδομική ενότητα μπορεί προφανώς να αιτιολογηθεί στην βάση τόσο της εν μέρει “μονοθεματικής” φύσεως της *εκθέσεως* όσο και της παράθεσης του υλικού του στο τέλος της σύντομης *επεξεργασίας* (στα μ. 36-37), μια εξήγηση για την εξάλειψη και του υπολοίπου περιεχομένου του πλαγίου θέματος (των μ. 19-25a, δηλαδή) δεν μπορεί να δοθεί με την ίδια ευκολία. Άραγε, ο συνθέτης θεώρησε επουσιώδη έως περιττά για την *επανεκθεση* τα περάσματα αυτά; Μήπως, πάλι, τα “θυσιάσε” για λόγους συντομίας, ως αντιστάθμισμα της εξάμετρης προέκτασης-μετάβασης στο τέλος του αργού μέρους (μ. 50-55), η οποία υποκαθιστά το τελικό δίμετρο 30-31 της *εκθέσεως* και οδηγεί σε μια ανοικτή αρμονικώς κατάληξη στην δεσπόζουσα (η οποία με την σειρά της βρίσκει την “λύση” της στην ομώνυμη Ρε-μείζονα με την έναρξη του ακόλουθου, άμεσα συνδεδεμένου τελικού μέρους);⁵⁰³ Ή, σε τελική ανάλυση, ο Haydn επέλεξε και εδώ – όπως και σε ορισμένα παλαιότερα έργα – να απαλείψει ολόκληρο το πλάγιο θέμα από την *επανεκθεση* χωρίς να υφίσταται κάποια δομική αναγκαιότητα; Κατά την γνώμη μου, όλοι οι παραπάνω λόγοι είναι λίγο-πολύ βάσιμοι. Ως εκ τούτου, φρονώ ότι οριστική απάντηση στα ανωτέρω ερωτήματα δεν μπορεί να δοθεί μέσω της ανάλυσης και ότι καθέννας ερευνητής θα μπορούσε να επιλέξει οτιδήποτε από τα παραπάνω τον καλύπτει *προσωπικά* – με άλλα λόγια, έχω την αίσθηση ότι η αναζήτηση της συνθετικής πρόθεσης στην προκειμένη περίπτωση αποβαίνει τελείως μάταιη.

Ο διμερής τύπος σονάτας, έχοντας προ πολλού τεθεί στο περιθώριο, βρίσκει την ύστατη εφαρμογή του στο έργο του Haydn εν έτει 1784, στο εναρκτήριο *Adagio non tanto* του *τρίο με πιάνο σε Σολ-μείζονα* Hob. XV: 5.⁵⁰⁴ Η δομή της *εκθέσεως* είναι λίγο-πολύ σαφής: το κύριο θέμα συνίσταται σε μια δεκάμετρη πρόταση με κατάληξη στην τονική (με κυρίαρχο τον ρόλο του πιάνου),⁵⁰⁵ η μετάβαση των μ. 11-18 χαρακτηρίζεται από πλατύτερες μελωδικές γραμμές στο βιολί και κατευθύνεται προς μια πτώση στην διπλή δεσπόζουσα, το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα αρχικά αναπτύσσει εν είδει διαλόγου ανάμεσα στο πιάνο και στο βιολί την παρεστιγμένη κεφαλή του κυρίου θέματος (μ. 19-22)⁵⁰⁶ και κατόπιν αφιερώνεται σε περάσματα εξαήχων δεκάτων-έκτων με χαρακτήρα φαντασίας (μ. 23-30), ενώ η τελική πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα επικυρώνεται με μια σύντομη καταληκτική ιδέα στα μ.

⁵⁰² Πρβλ. Komlós (ό.π., σ. 392) και Brauner (ό.π., σ. 272 και 273).

⁵⁰³ Οι γνώμες για την φύση και την λειτουργία των μ. 50-55 δίστανται εν γένει. Η Komlós (ό.π., σ. 376 και ιδίως 392) θεωρεί ότι το τελικό αυτό τμήμα λειτουργεί ταυτοχρόνως ως *coda* και ως συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος. Ο Carlin (ό.π., σ. 209 και 281), εξ άλλου, επισημαίνει ότι το αργό μέρος ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση και εκλαμβάνει το τμήμα αυτό μονάχα ως επιπρόσθετο πέρασμα. Η ερμηνεία του Brauner (ό.π., σ. 272 και 273), τέλος, είναι η πιο τεκμηριωμένη αλλά – δυστυχώς – και η πιο αντιφατική: διότι, από την μια πλευρά ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι η κατακλείδα της *εκθέσεως* μεταλλάσσεται στο τέλος του μέρους σε συνδετικό πέρασμα προς το finale (υποδεικνύοντας μάλιστα συγκεκριμένες υφολογικές ομοιότητες των μ. 30-31 προς τα μ. 50-55, από την άλλη όμως δέχεται και ότι τα μ. 50-51 μπορούν να εκληφθούν ως ένα είδος διαμεσολάβησης ανάμεσα σε δύο επικαλυπτόμενα τμήματα, την κατ’ εξοχήν κατακλείδα (μ. 46-51) και μια επιπρόσθετη μετάβαση προς το επόμενο μέρος (μ. 50-55).

⁵⁰⁴ Όλοι όσοι έχουν ασχοληθεί με την μορφή του εν λόγω μέρους αντιμετωπίζουν δυσκολίες όσον αφορά στον ορισμό της μακροδομής και μόνον: ο Heino Schwaning, για παράδειγμα, στο άρθρο του “Über die Echtheit dreier Haydn-Trios”, *Archiv für Musikwissenschaft* 22/3, 1965, σ. 179, κάνει λόγο για “διμερή ασματική μορφή συναφή προς την μορφή σονάτας” (!), πράγμα που υποδηλώνει σωστή κατ’ αρχήν κρίση εκ μέρους του συγγραφέως, αλλά φανερώνει και ένα τεράστιο έλλειμμα ορολογίας: παρομοίως, η Komlós (ό.π., σ. 374 και 377) αναφέρεται σε “διευρυμένη διμερή μορφή”, με *έκθεση*, εκτενή *επεξεργασία* και *επανεκθεση* μόνο της δευτέρας θεματικής ομάδος (ο ορισμός της διμερούς μορφής σονάτας, δηλαδή)· τέλος, ο Brauner (ό.π., σ. 258 κ.εξ.) διαπιστώνει κατ’ αρχάς μια μορφή σονάτας (χωρίς περαιτέρω σχόλια), ενώ στην συνέχεια έρχεται και αυτός να παρατηρήσει ότι επανεκτίθεται μόνο το πλάγιο θέμα, χωρίς όμως να αισθάνεται την ανάγκη να ορίσει εξ αυτού ακριβέστερα το μακροδομικό πρότυπο που ακολουθείται στο συγκεκριμένο μέρος.

⁵⁰⁵ Από την πλευρά της, η Komlós (ό.π., σ. 390) εκλαμβάνει το ίδιο θέμα ως διπλή περίοδο (3 + 3 και 2 + 2 μέτρων) δίνοντας – υπερβολική κατά την γνώμη μου – έμφαση στον υφολογικό παράγοντα.

⁵⁰⁶ Πρβλ. Komlós (ό.π., σ. 390), αν και η υπόδειξη της “μονοθεματικότητας” του συνόλου (ό.π., σ. 377) δεν με βρίσκει απολύτως σύμφωνο.

31-33. Αμέσως μετά (ελλείπει επαναλήψεων ενότητων στο μέρος αυτό) ξεκινά το “αναπτωξιακό” τμήμα της δεύτερης ενότητας, για τις ανάγκες του οποίου ο Haydn διαμορφώνει μια μονόμετρη μελωδική φράση που συντίθεται από τα εναρκτήρια μοτίβα του κυρίου θέματος και του μεταβατικού θέματος (πρβλ. μ. 34a με 1a και 34b με 11b),⁵⁰⁷ η οποία μάλιστα συνοδεύεται από αρπισμούς εξάηχων δεκάτων-έκτων που παραπέμπουν στο δεύτερο “ήμισυ” της *εκθέσεως*. Στα μ. 34-39 λοιπόν, η προαναφερόμενη “σύνθεση” μοτίβων εξυφίνεται στο περιβάλλον της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, ενώ στα μ. 40-47 η ίδια περίπτωση διαδικασία διευρύνεται και διερχόμενη από την υποδεσπόζουσα και την σχετική της καταλήγει ξανά στην δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος.⁵⁰⁸ Έτσι, στα μ. 48-50 το τελευταίο τμήμα του πλαγίου θέματος (το τρίμετρο 28-30) επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα, ακολουθούμενο από απατηλή πτώση και ένα νέο συνδετικό πέρασμα στα μ. 51-53 που οδηγεί στην επαναφορά και των μ. 19-24 του πλαγίου θέματος στα μ. 54-59.⁵⁰⁹ στην θέση όμως των μ. 25-27, εισάγεται πλέον ένας εκτενέστερος ισοκράτης επί της δεσπόζουσας (εν είδει καντέντσας) στα μ. 60-66, ο οποίος βρίσκει την αρμονική του λύση με την επανέκθεση και της καταληκτικής ιδέας στα μ. 67-69.⁵¹⁰ Παρουσιάζει επομένως ενδιαφέρον το γεγονός ότι στο “επανεκθεσιακό” δεύτερο τμήμα της δεύτερης ενότητας τα δομικά μέλη του πλαγίου θέματος της *εκθέσεως* αναδιατάσσονται, ενώ παράλληλα το ίδιο διευρύνεται κατά τρόπον τέτοιον που εν τέλει αναδεικνύει περισσότερο τα ενυπάρχοντα σε αυτό στοιχεία φαντασίας.

Στο δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1780, ο Haydn συνέθεσε τέσσερα αργά μέρη σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, τα οποία και πάλι περιορίζονται στα είδη του κοντσέρτου και του κουαρτέτου εγχόρδων. Η πρώτη από τις περιπτώσεις αυτές αφορά στο *Adagio ma non troppo* σε Ντο-μείζονα του *κοντσέρτου για δύο lire organizzate* σε Σολ-μείζονα Hob. VIIh: 2, που γράφηκε το 1786.⁵¹¹ Το μέρος αυτό διαθέτει, όπως είναι φυσικό, ένα εναρκτήριο *ritornello*, το οποίο περιλαμβάνει μια πρώτη διατύπωση του κυρίου θέματος (στα μ. 1-7) αλλά και – σε δομική επικάλυψη – της καταληκτικής ιδέας (στα μ. 8-10). Η ακόλουθη σολιστική εκδοχή του κυρίου θέματος παρουσιάζει μικρές κατ’ αρχάς διαφορές, αλλά το επτάμετρο 11-17 ολοκληρώνεται με μια ορχηστρική παρεμβολή στο μ. 18 και ακολουθείται από μια ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψη του δευτέρου τετραμέτρου του (μ. 15-18) στα μ. 19-22, για λόγους που έχουν να κάνουν προφανώς με την ισόρροπη κατανομή ρόλων μεταξύ των δύο σολιστών. Αυτό είναι εμφανές άλλωστε και στην εξέλιξη της *εκθέσεως*, όπου μια σειρά μετασχηματισμών του ρυθμικού μοτίβου των μ. 4b-5a που εναλλάσσεται στους δύο σολίστες διαμορφώνει πρώτα μια εξάμετρη μετάβαση στα μ. 23-28 (με τελική πτώση στην διπλή δεσπόζουσα) και στην συνέχεια το πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα στα μ. 29-37, το οποίο κατόπιν αρκετών εσωτερικών επαναλήψεων μικρότερων δομικών μονάδων (μ. 29-30 = 31-32, μ. 33-34 = 35-36 και 37-38a) συνδέεται άμεσα με την ακόλουθη ορχηστρική κατακλείδα-συνδετικό πέρασμα των μ. 38-41 – η λειτουργία του ενδιάμεσου αυτού *ritornello* είναι διττή, στον βαθμό που τα μ. 38-39 (πρβλ. μ. 8-9) επικυρώνουν πτωτικά την Σολ-

⁵⁰⁷ Η Komlós (ό.π., σ. 389), αντιθέτως, εντοπίζει εδώ απλώς ένα νέο θέμα.

⁵⁰⁸ Πρβλ. Komlós (ό.π., σ. 389), η οποία επιπροσθέτως τονίζει την ιδιαίτερα μελωδική φύση του “αναπτωξιακού” αυτού τμήματος (βλ. επίσης: ό.π., σ. 390). Αντιθέτως, αδυνατώ πλήρως να εντοπίσω εδώ το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού που υποδεικνύει ο Brauner, ό.π., σ. 261.

⁵⁰⁹ Τόσο ο Brauner (ό.π., σ. 259) όσο και η Komlós (ό.π., σ. 377) τοποθετούν σε αυτό το σημείο την έναρξη της επανεκθέσεως του πλαγίου θέματος και όχι στο μ. 48, επιστώντας παράλληλα την προσοχή στην αρμονική διαφοροποίηση των μ. 19-22 (εναλλαγές συγχορδιών τονικής και δεσπόζουσας ανά μέτρο) από τα μ. 54-57 (εναλλαγές συγχορδιών πτωτικού έξι-τέσσερα και δεσπόζουσας στο πλαίσιο ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσας που “λύνεται” μόνο στο μ. 58). Έχω ωστόσο την αίσθηση ότι αυτή η τονική αποσταθεροποίηση είναι συμβατή με το γεγονός της μετάθεσης του αρχικού τετραμέτρου του πλαγίου θέματος στο εσωτερικό του κατά την επαναφορά του στην αρχική τονικότητα και ότι ως εκ τούτου κακώς αμφοτεροί οι μελετητές αγνοούν παντελώς την επανέκθεση των μ. 28-30 στα μ. 48-50.

⁵¹⁰ Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 259-261.

⁵¹¹ Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 91 και 104.

μείζονα, ενώ η προέκτασή τους στα μ. 40-41 μεταβάλλει την τονική της δευτερεύουσας τονικότητας σε δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής. Έτσι, στα μ. 42-49 αρχίζει η επανέκθεση, με το κύριο θέμα να μένει अपαράλλακτο στην σολιστική του εκδοχή, αν και χωρίς την πλεοναστική επανάληψη του δευτέρου τετραμέτρου του (πρβλ. μ. 11-18). Εντούτοις, η τελική ορχηστρική παρεμβολή του μ. 49 επεκτείνεται και στο μ. 50 στρεφόμενη προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας, προκειμένου να μεταφερθεί σε αυτήν ολόκληρη η μετάβαση της εκθέσεως (πρβλ. μ. 51-56 με 23-28) και να οδηγήσει ομαλά – μέσω μισής πτώσεως στην Ντο-μείζονα – στην τονική επαναφορά και του πλαγίου θέματος, το πρώτο τετράμετρο του οποίου εμπεριέχει επουσιώδεις μόνο τροποποιήσεις (πρβλ. μ. 57-60 με 29-32), ενώ από το δεύτερο τμήμα του απομένει μόνο το μ. 33 σε μεταφορά στο μ. 61 και αυτό οδηγεί σε μια τρίμετρη πτωτική ακολουθία στα μ. 62-64 που επαναλαμβάνεται αυτούσια στα μ. 65-67. Η ύστατη επικύρωση της Ντο-μείζονος ανατίθεται πάντως εκ νέου στην καταληκτική ιδέα του εναρκτήριου *ritornello*, η οποία (σε αντίθεση με ό,τι συνέβη στο ενδιάμεσο *ritornello*) διαμορφώνει στα μ. 68-70 το καταληκτικό *ritornello* επαναφέροντας στην ολότητά του πλέον το τρίμετρο 8-10 (με σύμπραξη μάλιστα των δύο σολιστών στην τελική πτώση).

Το επόμενο έτος ακολούθησε η σύνθεση των κουαρτέτων opus 50, δύο εκ των οποίων διαθέτουν αργό μέρος σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία: το Adagio: cantabile σε Φα-μείζονα του κουαρτέτου σε Ντο-μείζονα opus 50 αρ. 2 / Hob. III: 45 μπορεί εδώ να μας απασχολήσει ευθύς αμέσως.⁵¹² Το κύριο θέμα της εκθέσεως, μια οκτάμετρη πρόταση με κατάληξη στην τονική, παρουσιάζεται δύο φορές, με την κύρια μελωδική φωνή να ανατίθεται πρώτα στο δεύτερο βιολί (στα μ. 1-8) και κατόπιν στο πρώτο βιολί (στα μ. 9-16), σε περαιτέρω παραλλαγή.⁵¹³ Η μετάβαση των μ. 17-22a προς την δευτερεύουσα τονικότητα διατηρεί τα υφολογικά χαρακτηριστικά της προαναφερόμενης παραλλαγής του κυρίου θέματος και ως εκ τούτου δίνει την εντύπωση μιας εξέλιξης του: τουναντίον, το πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα έρχεται να αντιπαρατεθεί συνολικά προς το πρώτο “ήμισυ” της εκθέσεως, με την ανάδειξη των υπολοίπων εγγόρδων στα μ. 22b-26a και την ισότιμη σύμπραξη όλων των οργάνων στα μ. 26b-28, πριν το σολιστικό πέρασμα του πρώτου βιολιού στο μ. 29-30, με το οποίο και ολοκληρώνεται ουσιαστικά η έκθεση.⁵¹⁴ Κατά τρόπον αναπάντεχο όμως, η τελική πτώση στο μ. 31 γίνεται στην (ομώνυμη της δευτερεύουσας τονικότητας) ντο-ελάσσονα και δεν σηματοδοτεί κάποια εμφανή τομή, δεδομένου του ότι το τέλος της εκθέσεως επικαλύπτεται με την έναρξη του συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση (μ. 31-36), στην διάρκεια του οποίου η ήρεμη μελωδική γραμμή του πρώτου βιολιού, συνοδευόμενη από την αλυσιδοποίηση ενός ανιόντος περάσματος στο τσέλλο (στα μ. 31-35) και την απλή αρμονική υποστήριξη των εσωτερικών φωνών, επαναπροσεγγίζει σταδιακά την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στο μ. 36.⁵¹⁵ Έτσι καθίσταται εφικτή η επανέκθεση του κυρίου θέματος, η οποία παρ' όλα αυτά περιορίζεται δραστικά, σε μια νέα παραλλαγή του αρχικού τετραμέτρου στα μ. 37-40 (πρβλ. ιδίως τα μ. 9-12, δεδομένης της κυριαρχίας του

⁵¹² Στην μορφή του μέρους αυτού αναφέρονται με ακρίβεια και δίχως περιστροφές οι Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 112) και Caplin (ό.π., σ. 217), ενώ οι Keller (ό.π., σ. 92) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 116) είναι λιγότερο σαφείς στις διατυπώσεις τους.

⁵¹³ Για την άμεση παραλλαγή του κυρίου θέματος, βλ. επίσης Sisman (“Small and Expanded Forms...”, ό.π., σ. 473, καθώς και *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 99), Keller (ό.π., σ. 91), Sutcliffe (ό.π., σ. 78) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 118). Ο Grave (ό.π., σ. 82), τέλος, διακρίνει ακόμη και σε αυτήν την περίπτωση ένα εναρκτήριο *ritornello* που ακολουθείται από την “σολιστική” εκδοχή του κυρίου θέματος.

⁵¹⁴ Επιπροσθέτως, ο Sutcliffe (ό.π., σ. 77) επισημαίνει την θεματική αντίθεση του πλαγίου θέματος προς το κύριο, ενώ ο Keller (ό.π., σ. 92) υποδεικνύει την δυναμική έμφαση (*forte*) που δίνεται για πρώτη φορά από την έναρξη του μέρους στο τέλος της εκθέσεως.

⁵¹⁵ Το μεταβατικό αυτό τμήμα ανάμεσα στις δύο μακροδομικές ενότητες κατονομάζεται από τον Keller (ό.π., σ. 92), ενώ ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 118) το εκλαμβάνει παραδόξως ως καταληκτικό τμήμα της εκθέσεως. Ο Grave (ό.π., σ. 82), εξ άλλου, το παραλληλίζει με ένα ενδιάμεσο *ritornello* κοντσέρτου, για λόγους που πιθανότατα μόνον ο ίδιος είναι σε θέση να κατανοήσει.

πρώτου βιολιού), το οποίο μάλιστα συνδέεται άμεσα με ένα υπόλειμμα της μεταβάσεως στα μ. 41-43a (πρβλ. μ. 19 και 21-22a).⁵¹⁶ Σημαντικές ωστόσο είναι και οι μεταβολές κατά την επαναφορά στην Φα-μείζονα του πλαγίου θέματος, καθ' ότι μετά το τετράμετρο 22b-26a στα μ. 43b-47a, το μοτίβο του μ. 26b στρέφεται στο αντίστοιχο μ. 47b προς την υποδεσπόζουσα και οδηγεί σε ένα πολύ ανεπτυγμένο σολιστικό πέρασμα για το πρώτο βιολί στα μ. 48-52, που αντικαθιστά εκείνο των μ. 29-30. Αλλά και μετά την ολοκλήρωση της ενότητας της *επανεκθέσεως*, ο Haydn διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον των ακροατών, αναβάλλοντας επανειλημμένως στο πλαίσιο μιας επιπρόσθετης *coda* (στα μ. 53-60)⁵¹⁷ την τελική πτωτική επικύρωση της Φα-μείζονος, καθώς όλες οι απόπειρες της συγχορδίας της δεσπόζουσας να λυθεί στην τονική αποτυγχάνουν παταγωδώς (στα μ. 53, 55 και 57), έως ότου οι καταληκτικές χειρονομίες των μ. 54b-57a επαναληφθούν παρηλλαγμένες στα μ. 57b-60 επί τη βάσει μιας πιο “ορθόδοξης” εναρμόνισης στην αρχή (μ. 58) και στο τέλος τους (μ. 60).

Ας εξετάσουμε τώρα και το δεύτερο δείγμα σονάτας χωρίς *επεξεργασία* στην ίδια συλλογή, που αφορά στο σχετικώς σύντομο Poco Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα του κουαρτέτου *εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 50 αρ. 5 / Hob. III: 48.⁵¹⁸ Το κύριο θέμα αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις που καταλήγουν σε μισή και τέλεια πτώση, στα μ. 4 και 8 αντιστοίχως. Μια τρίτη φράση αναλόγου περιεχομένου στα μ. 9-13 στρέφεται προς την Φα-μείζονα και λειτουργεί αναμφίβολα ως μετάβαση προς το πλάγιο θέμα, το οποίο εκτίθεται παρακάτω, στα μ. 14-18 και 19-21, κάνοντας χρήση φιγούρων τριήχων δεκάτων-έκτων.⁵¹⁹ Μετά την ολοκλήρωση της *εκθέσεως* και την παύση-τομή στο μ. 21, ξεκινά απ' ευθείας η επανέκθεση του κυρίου θέματος, που είναι αυτούσια μέχρι και το έβδομο μέτρο (πρβλ. μ. 22-28 με 1-7) και η οποία συνδέεται άμεσα με μια νέα ανασύνθεση του δεδομένου υλικού στα μ. 29-33, που λειτουργεί περισσότερο ως (“δευτερεύουσα”) ανάπτυξη του κυρίου θέματος παρά ως υποκατάστατο της μεταβάσεως της *εκθέσεως* – έστω και αν καταλήγει τελικά σε μια καλώς αρθρωμένη μισή πτώση στο μ. 33. Στο σημείο αυτό αναμένει κανείς φυσιολογικά την επαναφορά στην Σι-ύφεση-μείζονα και του πλαγίου θέματος· αντ' αυτού ωστόσο, στα μ. 34-38 παρεμβάλλεται ένα αναντίστοιχο προς την *έκθεση* τμήμα με θεματικό υλικό του πλαγίου θέματος επί ενός ισοκράτη δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, που μετατοπίζει την επανέκθεση του πλαγίου θέματος (με μια μικρή καταληκτική διεύρυνση, εξαιτίας του εμβόλιμου μ. 46) στα μ. 39-47. Ως προς την ερμηνεία των μ. 34-38, εντούτοις, θα μπορούσα να προτείνω δύο εναλλακτικές προσεγγίσεις: είτε δηλαδή πρόκειται για μια επέκταση του πλαγίου θέματος ακριβώς πριν την έναρξη της τυπικής επαναφοράς των περιεχομένων του, είτε θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει εδώ μια επιμήκυνση του – εμβόλιμου στην *επανεκθεση* – αναπτυξιακού τμήματος, το οποίο έχοντας ήδη ξεκινήσει στα μ. 29-33 με υλικό του κυρίου θέματος αφιερώνει στην συνέχεια ανάλογο χώρο και στην εκμετάλλευση μοτιβικών στοιχείων του πλαγίου θέματος· σε κάθε περίπτωση πάντως, είναι προφανές ότι η ενότητα της *επανεκθέσεως* στο αργό μέρος του opus 50 αρ. 5 / Hob. III: 48

⁵¹⁶ Σε αυτήν την συντόμηση της *επανεκθέσεως* αναφέρεται δίχως λεπτομέρειες ο Keller (ό.π., σ. 92), ενώ ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 118) την υποδεικνύει εμμέσως, επισημαίνοντας παράλληλα και την περαιτέρω παραλλαγή της αρχικής φράσεως του κυρίου θέματος.

⁵¹⁷ Την οποία βεβαίως ο Grave (ό.π., σ. 82) δεν μπορεί παρά να θεωρήσει ως ένα καταληκτικό *ritornello*, ολοκληρώνοντας έτσι – με συνέπεια – τον τελειώς ανεδαφικό παραλληλισμό της μορφής του αργού αυτού μέρους με τα δομικά δεδομένα ενός τυπικού μέρους κοντσέρτου.

⁵¹⁸ Ως προς το δομικό πρότυπο, βλ. επίσης Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 112· ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 116), αντιθέτως, δεν είναι σε θέση να μας προσφέρει τίποτε απολύτως με την τραγικά ασαφή διατύπωση “διμερής μακροδομικός σχεδιασμός”.

⁵¹⁹ Η χρήση κλιμάκων σε σημεία τόσο του κυρίου (μ. 5-6) όσο και του πλαγίου θέματος (μ. 14-15 και 19-20), την οποία υποδεικνύει ο Sutcliffe (ό.π., σ. 97), δεν συνιστά κατά την γνώμη μου ένα “κύριο μελωδικό χαρακτηριστικό” του αργού αυτού μέρους, ούτε ασφαλώς θα μπορούσε να στοιχειοθετηθεί έστω και την υποψία “μονοθεματικότητας”. Με λύπη πάντως παρατηρεί κανείς την έλλειψη ουσιωδών αναλυτικών παρατηρήσεων εκ μέρους του Sutcliffe, σε μια μονογραφία αφιερωμένη κατά τα λοιπά εξ ολοκλήρου στα κουαρτέτα opus 50 του Haydn.

έχει την τάση να διευρυνθεί σε σχέση με την *έκθεση*, σε αντίθεση με την τάση συρρίκνωσής της στο αντίστοιχο μέρος του opus 50 αρ. 2 / Hob. III: 45.

Το τελευταίο αργό μέρος σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αυτής της περιόδου εντοπίζεται στο Adagio cantabile σε Ρε-μείζονα του *κουαρτέτου εγχόρδων σε Λα-μείζονα* opus 55 αρ. 1 / Hob. III: 60,⁵²⁰ που γράφηκε έως το 1788. Το κύριο θέμα, μια οκτάμετρη περίοδος με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 4) και την τονική (μ. 8), παρουσιάζεται αρχικά από τα τρία χαμηλότερα έγχορδα και κατόπιν επαναλαμβάνεται στα μ. 9-16 με την προσθήκη του πρώτου βιολιού (αλλά με ελάχιστες τροποποιήσεις στις συνοδευτικές φωνές και μόνον).⁵²¹ Με την ολοκλήρωση της επανάληψης αυτής επικαλύπτεται ωστόσο και η έναρξη της μεταβάσεως των μ. 16-22, η οποία αναπτύσσοντας μοτίβα του κυρίου θέματος καταλήγει φυσιολογικά στην διπλή δεσπόζουσα. Από εκεί και ύστερα, το πλάγιο θέμα στην Λα-μείζονα κάνει την εμφάνισή του στα μ. 23-33: πρόκειται ουσιαστικά για ένα νέο ανάπτυγμα του εναρκτήριου διμέτρου του κυρίου θέματος,⁵²² με καινούργιες όμως συνοδευτικές φιγούρες (ας προσεχθεί ιδίως ο ανιών αρπισμός στο τσέλλο, στα μ. 24 και 25), το οποίο εξυφάνεται φθάνοντας σχετικά γρήγορα σε ένα πτωτικό έξι-τέσσερα στο μ. 28 που δίνει το έναυσμα για ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα εν είδει καντέντσας στα μ. 28-33 – για το πρώτο βιολί κατά κύριον λόγο, αλλά με την σύμπραξη σε ταυτοφωνία και των υπολοίπων εγχόρδων στα μ. 30-32a.⁵²³ Με την τέλεια πτώση στο μ. 34, πάντως, ξεκινά το δίμετρο συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*,⁵²⁴ στο πλαίσιο του οποίου προαναγγέλλονται ένα μοτίβο του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 3b) καθώς και ο συνοδευτικός αρπισμός στο τσέλλο (πρβλ. μ. 35b με 24-25), που πρόκειται να επανεμφανισθεί λίγο αργότερα (στο μ. 40).⁵²⁵ Αυτό όμως δεν συνιστά μια τυχαία χειρονομία· διότι η επανεκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 36-42 (ημιτελής, λόγω αποκοπής του ογδού μετρου της περιόδου) συνδυάζει ουσιαστικά την κύρια μελωδική γραμμή των μ. 1-7 / 9-15 με τις συνοδευτικές φιγούρες του πλάγιου θέματος (πρβλ. μ. 23-25)! Επιπλέον, στα ακόλουθα μ. 43-53, ο Haydn αντικαθιστά την αναπτυξιακή μετάβαση της *εκθέσεως* με μια εντυπωσιακή σε έκταση και περιεχόμενα “δευτερεύουσα ανάπτυξη” στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*.⁵²⁶ Θεματικά μοτίβα και συνοδευτικές φιγούρες αναμειγνύονται εδώ ποικιλοτρόπως και αναπτύσσονται στο περιβάλλον της ομώνυμης ρε-ελάσσονος (μ. 43-46 και 51-53) και ενδιάμεσα της σχετικής της Φα-μείζονος (μ. 47-51), προτού τελικά η Ρε-μείζονα αποκατασταθεί στα μ. 54 κ.εξ. για την επανεκθεση και του πλάγιου θέματος. Δεδομένης ωστόσο της “μονοθεματικής” φύσεως της *εκθέσεως*, στο σημείο αυτό δεν λαμβάνει χώραν μια τυπική επαναφορά των περιεχομένων των μ. 23-33, αλλά ένας ακόμη συνδυασμός στοιχείων του κυρίου και του πλάγιου θέματος: έτσι, στην θέση των

⁵²⁰ Πρβλ. Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 155) και – με αρκετές επιφυλάξεις – Grave (ό.π., σ. 82 και 83). Η Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 268), αντιθέτως, εκλαμβάνει το μέρος αυτό ως ρόντο με παραλλαγές, του τύπου A B A¹ Γ A².

⁵²¹ Η “καθυστερημένη” είσοδος του πρώτου βιολιού στο μ. 9 – την οποία παρεμπιπτόντως επισημαίνει και ο Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 639) – δίνει στον Grave (ό.π., σ. 82 και 83) την ευκαιρία να διαπιστώσει άλλη μια αντίθεση tutti – solo τεχνοτροπίας κοντσέρτου και να διακρίνει έτσι ένα ritornello και το “σολιστικό” κύριο θέμα· εντούτοις, η δήθεν “σολιστική” εκδοχή του θέματος, πέραν της μεταφοράς της στην άνω οκτάβα, δεν είναι καθόλου “καλλωπισμένη” (όπως υποδεικνύει ο Grave) σε σχέση με την αρχική.

⁵²² Γι’ αυτό και ο Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 155) χαρακτηρίζει συνολικά την μορφή ως “μονοθεματική”.

⁵²³ Πρβλ. Grave, ό.π., σ. 82 και 83. Ο συγγραφέας ούτε καν εξετάζει βέβαια την (μηδαμινή) δυνατότητα ενσωμάτωσης καντέντσας στην *έκθεση* μιας γνήσιας μορφής κοντσέρτου, αφού ο ίδιος έχει ούτως ή άλλως μια αρκετά ασαφή εικόνα περί των πραγματικών (ιδιαίτερος αυστηρών) δομικών προδιαγραφών του ορχηστρικού αυτού είδους.

⁵²⁴ Πρβλ. Landon (*Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 639) και Grave (ό.π., σ. 83) – παρά το γεγονός ότι ο δεύτερος εκλαμβάνει παράλληλα το μεταβατικό αυτό τμήμα ως κεντρικό ritornello.

⁵²⁵ Στον αρπισμό αυτό στρέφει επίσης την προσοχή του ο Landon, *Haydn: At Eszterháza...*, ό.π., σ. 639.

⁵²⁶ Πρβλ. Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 155. Ο Grave (ό.π., σ. 83), τουναντίον, αρκείται στην απλή υπόδειξη των τονικών κέντρων της ρε-ελάσσονος και της Φα-μείζονος, αλλά δεν είναι σε θέση να ερμηνεύσει την διεύρυνση αυτή της υποτιθέμενης “σολιστικής” *επανεκθέσεως*.

“παραγώγων” μ. 23-27, στα μ. 54-59 εμφανίζονται τα “γενεσιουργά” μ. 1-6 / 9-14 – συνοδευόμενα όμως εκ νέου από φιγούρες που έκαναν την πρώτη τους εμφάνιση στα μ. 23 κ.εξ. – ενώ με την προετοιμασία του μ. 60 για το πτωτικό έξι-τέσσερα στην θέση του μ. 61 ανοίγει ο δρόμος προς ένα νέο πέρασμα εν είδει καντέντσας στα μ. 61-67, το οποίο υποκαθιστά το αντίστοιχο των μ. 28-33, όντας μάλιστα περισσότερο ανεπτυγμένο και επιτρέποντας την σταδιακή ενσωμάτωση όλων των οργάνων στην πτωτική διαδικασία.⁵²⁷ Αυτή η πολύ ενδιαφέρουσα δομική κατασκευή ολοκληρώνεται με μια επτάμετρη *coda* στα μ. 68-74, η οποία πραγματώνει με ήδη γνωστά θεματικά μοτίβα και συνοδευτικές φιγούρες ό,τι δεν κατέστη εφικτό νωρίτερα, στα μ. 58-60, δηλαδή την οριστική επικύρωση της Ρε-μείζονος με μια σειρά πτωτικών ακολουθιών και καταληκτικών χειρονομιών.⁵²⁸

Το προαναφερόμενο δομικό πρότυπο της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* εισήχθη, όπως ήδη γνωρίζουμε, για πρώτη φορά σε αργό μέρος στο πλαίσιο του είδους του κοντσέρτου, στις αρχές της δεκαετίας του 1760. Πολύ αργότερα, στα μέσα της δεκαετίας του 1780, ο Haydn πραγματοποιεί μια ανάλογη δομική καινοτομία σε αργό μέρος κοντσέρτου και πάλι, με την εφαρμογή της μεικτής μορφής σονάτας-ρόντο – τηρουμένων όμως και των δομικών προδιαγραφών του κοντσέρτου – στο Andante σε Σολ-μείζονα του *κοντσέρτου για δύο lire organizzate σε Ντο-μείζονα* Hob. VIII: 1,⁵²⁹ γραμμένου το 1786. Το εναρκτήριο ritornello στην δεδομένη περίπτωση περιλαμβάνει το (περιοδικής δομής) οκτάμετρο κύριο θέμα καθώς και μία τετράμετρη ιδέα στα μ. 9-12, η οποία επέχει διττό – καταληκτικό και μεταβατικό – ρόλο στην εξέλιξη του κομματιού και επιπλέον ενεργοποιεί το σύνολο των διαθέσιμων οργάνων (έγχορδων και κόρνων), συμπεριλαμβανομένων ακόμη και των δύο σολιστικών “λυρών”. Η σολιστική εκδοχή του κυρίου θέματος, που ακολουθεί στα μ. 13-20, διαφοροποιείται από την αρχική ορχηστρική διατύπωση του ίδιου μόνο σε ηχοχρωματικό επίπεδο και συνδέεται επίσης με την θεματική ιδέα των μ. 9-12, η οποία όμως στα μ. 21-24 εμφανίζεται πλέον με διαφορετική ενορχήστρωση (που αναδεικνύει περισσότερο τον ρόλο των σολιστικών οργάνων) και συνάμα παρεκκλίνει προς την Ρε-μείζονα, προσλαμβάνοντας συνεπώς μεταβατική λειτουργία προς το πλάγιο θέμα, από κοινού με την δίμετρη προέκτασή της στα μ. 25-26. Έτσι, στα μ. 27-30 κάνει την εμφάνισή του στην Ρε-μείζονα το πλάγιο θέμα (με εντελώς νέα μοτιβικά στοιχεία), ενώ η δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* επικυρώνεται σαφέστατα με τις εμφαντικές καταληκτικές χειρονομίες των μ. 31-32, αλλά αμέσως μετά αποσταθεροποιείται στα μ. 33-36, προκειμένου να επαναπροσεγγισθεί η αρχική Σολ-μείζονα για τις ανάγκες της – επιβαλλόμενης από την αρχή του ρόντο – αυτούσιας επαναφοράς του κυρίου θέματος στα μ. 37-44 (πρβλ. μ. 13-20), με την οποία και ολοκληρώνεται η διευρυμένη αυτή σολιστική *έκθεση*. Η ενότητα της *επεξεργασίας* ακολουθεί δίχως διακοπή, με μια μετατροπική παραφθορά της ιδέας των μ. 9 κ.εξ. στα μ. 45-46 προς την λα-ελάσσονα, η οποία στα μ. 47-48 επικυρώνεται πτωτικά με μια παράθεση του τελικού διμέτρου του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 7-8): παράλληλα, η απουσία των σολιστικών οργάνων στο τετράμετρο αυτό είναι αποκαλυπτική του ρόλου του ως ενδιάμεσου ritornello μεταξύ των δύο πρώτων σολιστικών ενοτήτων. Κατόπιν παύσεως-τομής, πάντως, η μεσαία μακροδομική ενότητα συνεχίζεται με την συμμετοχή πλέον και των δύο “λυρών”: και παρά το γεγονός ότι στα μ. 49-52 η αρχική τονικότητα επαναπροσεγγίζεται μάλλον πρώιμα με την χρήση μοτίβων

⁵²⁷ Τόσο ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 244), ο οποίος αναφέρεται επιλεκτικά σε αυτήν την “καντέντσα για τέσσερα όργανα”, όσο και ο Grave (ό.π., σ. 82-83) που διακρίνει την καντέντσα αυτή από την υπόλοιπη *επανάθεση* (ενώ δεν είχε κάνει το ίδιο και για την αντίστοιχη της *εκθέσεως*), αδυνατούν να κατανοήσουν ότι το δεξιοτεχνικό αυτό πέρασμα συνιστά λειτουργικό τμήμα του πλαγίου θέματος και όχι αυτόνομη καντέντσα όπως σε ένα μέρος κοντσέρτου.

⁵²⁸ Από την πλευρά του, βεβαίως, ο Grave (ό.π., σ. 82 και 83) εντοπίζει εδώ ένα καταληκτικό ritornello, στο πλαίσιο του οποίου το κύριο θέμα επανέρχεται για τελευταία φορά στην Ρε-μείζονα.

⁵²⁹ Ο Odenkirchen (ό.π., σ. 92 και 103) αναφέρει για αυτό το μέρος μονάχα ότι ακολουθεί το δομικό πρότυπο ενός (απλού) ρόντο, δίχως όμως να το εξετάζει λεπτομερέστερα.

του κυρίου θέματος, η ανάπτυξη των ιδίων μοτιβικών στοιχείων διατηρείται και στο περιβάλλον της ομώνυμης σολ-ελάσσονος στα μ. 53-57, καταλήγοντας τελικά σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας στα μ. 58-60. Ως εκ τούτου, η αποκατάσταση της Σολ-μείζονος συμπίπτει με την έναρξη της τρίτης σολιστικής ενότητας (της *επανεκθέσεως*), όπου μάλιστα πραγματοποιείται ένας ενδιαφέρων συνδυασμός της ορχηστρικής και της σολιστικής εκδοχής του κυρίου θέματος (πρβλ. τα μ. 61-68 εξίσου με τα μ. 1-8 αλλά και τα μ. 13-20), το αποτέλεσμα του οποίου συνιστά αναμφίβολα την πλέον ολοκληρωμένη από ενορχηστρωτικής επόψεως διατύπωση της οκτάμετρης αυτής περιόδου, δύσκολα όμως θα μπορούσε να εκληφθεί ως ένα ακόμη ενδιάμεσο *ritornello*. Ακολούθως, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται επίσης στην Σολ-μείζονα με μικρές τροποποιήσεις στα μ. 69-72 (πρβλ. μ. 27-30) και μάλιστα προεκτείνεται στα μ. 73-74 με ένα παράλλαγμα του (λειτουργικώς αντίστοιχου στην *έκθεση*) διμέτρου 25-26, το οποίο με την σειρά του οδηγεί στην τελική επαναφορά της ιδέας των μ. 9-12 στα μ. 75-78, που με καταληκτική πλέον λειτουργία στοιχειοθετεί ουσιαστικά το τελευταίο *ritornello* (παρά την – εξ αρχής δεδομένη – σύμπραξη και των δύο σολιστών) από κοινού με την σταδιακή εξάλειψη του μοτιβικού του αποθέματος στα ακόλουθα μ. 79-82.

Αυτό που επιτυγχάνει ο Haydn στο συγκεκριμένο κομμάτι είναι αδιαμφισβήτητα μοναδικό: διότι, όχι μόνον πραγματώνει τον – σπανιώτατα εφαρμοζόμενο σε αργά μέρη – σύνθετο δομικό τύπο της σονάτας-ρόντο, αλλά επιπλέον διατηρεί σε μεγάλο βαθμό και την λειτουργικότητα της εναλλαγής ανάμεσα σε ορχηστρικά *ritornelli* και σολιστικές ενότητες! Κεντρικό ρόλο σε αυτό το επίτευγμα επέχει οπωσδήποτε η θεματική ιδέα των μ. 9-12: διότι, σε περίπτωση που δεν παρεμβαλλόταν στο σημείο αυτό, ανάμεσα στην ορχηστρική και την σολιστική διατύπωση του κυρίου θέματος, τότε τα μ. 1-8 θα μπορούσαν κάλλιστα να εκληφθούν απ' ευθείας ως το κύριο θέμα της (διευρυμένης) *εκθέσεως* και τα μ. 13-20 ως μια άμεση παρηλλαγμένη επανάληψη του ιδίου. Από την άλλη πλευρά, τυχόν θεώρηση των μ. 1-12 συνολικά ως κύριας θεματικής ομάδος που επαναλαμβάνεται στα μ. 13-24 θα ήταν απορριπτέα, εξαιτίας της μετατροπικής-μεταβατικής λειτουργίας των μ. 21-24· διότι, όπως έχουμε διαπιστώσει, όταν ο Haydn παραλλάσσει άμεσα εντός της *εκθέσεως* το κύριο θέμα είτε άλλα δομικά μέλη, διατηρεί στο ακέραιο την πρωταρχική αρμονική (και φραστική) δομή. Κατά συνέπεια, τα μ. 1-12 δεν μπορούν κατά κανέναν τρόπο να ενταχθούν στην (σολιστική) ενότητα της *εκθέσεως*, αλλά διαμορφώνουν ένα εναρκτήριο *ritornello* πριν από αυτήν. Για τον ρόλο του ενδιάμεσου *ritornello* που εμφανίζεται αμέσως μετά την *έκθεση*, στα μ. 45-48, υφίστανται θεωρητικά δύο δυνατότητες: θα μπορούσε δηλαδή να συνιστά μια κατακλείδα της *εκθέσεως* είτε μια – μετατροπική ή μη – έναρξη της *επεξεργασίας*. Δεδομένου όμως του ότι μια κατακλείδα (που αναλαμβάνει ουσιαστικά να ενισχύσει την δευτερεύουσα τονικότητα στο τέλος μιας τυπικής *εκθέσεως*) δεν έχει θέση στο τέλος μιας διευρυμένης *εκθέσεως* του τύπου της σονάτας-ρόντο (όπου η αρχική τονικότητα έχει ήδη διαδεχθεί την δευτερεύουσα), είναι αυτονόητο ότι μόνο η λειτουργία της έναρξης της ενότητας της *επεξεργασίας* απομένει για το ενδιάμεσο αυτό *ritornello*, το οποίο πράγματι προβαίνει σε μια αναπτυξιακή μετατροπική “σύνθεση” αμφοτέρων των θεματικών ιδεών του εναρκτήριου *ritornello*. Η λειτουργία, εξ άλλου, του καταληκτικού *ritornello* στα μ. 75-82 – δεδομένης και της απουσίας ορχηστρικής κατακλείδας της *εκθέσεως*, προς την οποία θα μπορούσε αυτό να αντιστοιχισθεί μετά την περάτωση της σολιστικής *επανεκθέσεως* – είναι αναμφίβολα αυτή ενός “επιλόγου” στην συνολική μακροδομή, δηλαδή μιας *coda*. Το γεγονός αυτό εξηγεί, πιθανότατα, και την αδιάλειπτη σύμπραξη των δύο σολιστικών οργάνων καθ' όλην την διάρκεια του τελικού αυτού οκταμέτρου, παρ' ότι βέβαια η απόλυτη ταύτιση των μ. 75-78 με τα μ. 9-12 προσδίδει στην θεματική αυτή ιδέα έναν πρωτίστως καταληκτικό χαρακτήρα, αιτιολογεί πλήρως την πρώιμη εμφάνισή της στο πλαίσιο του εναρκτήριου *ritornello* και συγχρόνως καθιστά σαφή τα όρια ανάμεσα στην σολιστική *επανεκθεση* και στο καταληκτικό *ritornello* – δεδομένης και της ενορχηστρωτικής λιτότητας των μ. 73-74 σε σχέση με την ηχητική πληρότητα του “*tutti*” των μ. 75 κ.εξ. Καταλήγουμε επομένως στο συμπέρασμα ότι η

εφαρμογή της σονάτας-ρόντο στο μέρος αυτό είναι απολύτως συμβατή και με τα δεδομένα της μορφής του κοντσέρτου: ένα εναρκτήριο και ένα καταληκτικό *ritornello* πλαισιώνουν το όλον, ενώ το ενδιάμεσο *ritornello* ενσωματώνεται στην έναρξη της *επεξεργασίας*, διακρίνοντάς την από την διευρυμένη σολιστική *έκθεση*.

Ας εξετάσουμε τώρα συνολικά πώς ο Haydn αντιμετώπισε τις μορφές σονάτας στα αργά μέρη των ενόργανων συνθέσεων του μεταξύ 1782-1790:

α) Στο συμφωνικό ρεπερτόριο, όποτε ένα αργό μέρος είναι όντως σε μορφή σονάτας, ακολουθεί απαρέγκλιτα το βασικό τριμερές πρότυπο, με δύο επαναλήψεις ή άνευ αυτών. Η τριμερής μορφή σονάτας εφαρμόζεται επίσης σε ορισμένα αργά μέρη πιανιστικών έργων – τρίο με πιάνο και σονατών για πιάνο (συνήθως με επανάληψη μόνο της *εκθέσεως*, ειδικά χωρίς μακροδομικές επαναλήψεις) – και κουαρτέτων εγχόρδων (με δύο, μία ή καμμία επανάληψη), αλλά και σε ένα αργό μέρος κοντσέρτου. Πέραν αυτής, ως βασική εναλλακτική επιλογή εμφανίζεται πλέον – σε ένα κοντσέρτο και σε τρία κουαρτέτα εγχόρδων – η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (πάντοτε χωρίς μακροδομικές επαναλήψεις), ενώ ο διμερής τύπος σονάτας εξαλείφεται οριστικά αφού πραγματοποιηθεί άπαξ στα 1784 (στο αργό μέρος του *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 5, δίχως επαναλήψεις)· παράλληλα όμως, η μορφή της σονάτας-ρόντο αντιπροσωπεύεται για πρώτη φορά σε ένα αργό μέρος – και δη στο είδος του κοντσέρτου.

β) Η οργάνωση της *εκθέσεως*, τόσο σε αρμονικό όσο και σε θεματικό επίπεδο, διαφοροποιείται σε μικρό μόνο βαθμό σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη περίοδο. Η βασική πορεία από την αρχική μείζονα τονικότητα προς την δεσπόζουσά της (ή από την αρχική ελάσσονα προς την μείζονα σχετική της) σπανίως περιλαμβάνει αποκλίσεις στον αντίθετο τρόπο, ενώ μόνο στην περίπτωση του *κουαρτέτου* opus 54 αρ. 1 / Hob. III: 58 παρεκκλίνει προς άλλα τονικά κέντρα εντός της δεύτερης τονικής περιοχής.⁵³⁰ Κατά τα λοιπά, εξαιρουμένης της συγκρότησης μιας κύριας θεματικής ομάδος στην *έκθεση* του αργού μέρους της *συμφωνίας* Hob. I: 86, ο Haydn εξακολουθεί να βασίζεται σε μία και μοναδική θεματική ιδέα ως κύριο θέμα,⁵³¹ κάτι που συνιστά τον κανόνα και όσον αφορά στο “πλάγιο θέμα”,⁵³² που εμφανίζεται σαφώς συχνότερα απ’ ό,τι μια “πλάγια ομάδα θεμάτων”. Επιπροσθέτως, η τάση προς “μονοθεματικότητα” καθίσταται πλέον εντονότερη κατά την δεκαετία του 1780,⁵³³ στον βαθμό που περίπου το ένα στα τρία αργά μέρη αυτής της περιόδου περιλαμβάνει μοτιβικές αναφορές είτε μετασχηματισμούς του υλικού του κυρίου θέματος εντός της δεύτερης τονικής περιοχής (κατά κανόνα στην έναρξή της), παρ’ ότι βεβαίως σχεδόν ποτέ τα θεματικά αυτά “δάνεια” δεν μονοπωλούν το ενδιαφέρον καθ’ όλην την διάρκεια του “δευτέρου ημίσεως” της *εκθέσεως*.⁵³⁴ Αξιοσημείωτη επίσης στο ρεπερτόριο της ίδιας χρονικής περιόδου είναι η επάνοδος της πρακτικής της παρηλλαγμένης επανάληψης του κυρίου θέματος πριν την εμφάνιση ενός μεταβατικού τμήματος, το οποίο μετά το 1781 φαίνεται ότι εδραιώνει ακόμη περισσότερο την θέση του εντός της *εκθέσεως*, κατά κανόνα ως πεδίο ανάπτυξης-εξέλιξης του υλικού του κυρίου θέματος⁵³⁵ και σε ελάχιστες μόνον

⁵³⁰ Πρβλ. Brown, “The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 128.

⁵³¹ Πρβλ. περίπου ό.π., σ. 112.

⁵³² Για το οποίο ο W. Fischer (ό.π., σ. 59) σημειώνει μάλιστα ότι συχνά διαμορφώνεται κατά τρόπον περιοδικό, περίπου όπως και το κύριο θέμα.

⁵³³ Πρβλ. Brown, “The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 108· Fillion, ό.π., σ. 480· Haimo, “Haydn’s Altered Reprise”, ό.π., σ. 340· Fischer, “Haydn’s Begründung...”, στο: Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 290.

⁵³⁴ Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 203), συγκεκριμένως, υποδεικνύει ως παράγοντες διασφάλισης της απαραίτητης αντίθεσης ανάμεσα στις δύο θεματικές περιοχές της *εκθέσεως* (παρά την “μονοθεματική” αξιοποίηση κοινού υλικού) την διαφορετική τονική βάση, τον συνδυασμό του αρχικού υλικού με νέες ιδέες καθώς και την διαφορετική ενορχήστρωση.

⁵³⁵ Πρβλ. Brown, “The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 108· W. Fischer, ό.π., σ. 60-61.

περιπτώσεις ως αυτόνομο δομικό μέλος.⁵³⁶ Σημαντική, εξ άλλου, είναι η συχνότητα εμφάνισης μιας καταληκτικής ιδέας στο τέλος της *εκθέσεως* του τριμερούς (και του διμερούς) τύπου σονάτας, εν αντιθέσει προς εκείνου της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* που εν γένει στερείται κατακλείδας.

γ) Η ενότητα της *επεξεργασίας* είναι πρακτικώς αδύνατον να τυποποιηθεί όπως παλαιότερα (τουλάχιστον μέχρι την δεκαετία του 1770).⁵³⁷ Τόσο στα έργα σε μείζονα τρόπο, όσο και σε εκείνα στον ελάσσονα, η μεσαία αυτή ενότητα του τριμερούς τύπου σονάτας σπανίως πλέον εκκινεί από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*· αντ' αυτής, ο Haydn είτε δημιουργεί ένα μετατροπικό πέρασμα προς τον πρώτο τονικό σταθμό της *επεξεργασίας* είτε επικεντρώνεται απ' ευθείας σε μια νέα τονική περιοχή⁵³⁸ – ως επί το πλείστον συγγενική προς εκείνες της *εκθέσεως* (π.χ. την ελάσσονα σχετική, την ελάσσονα δεσπόζουσα ή την υποδεσπόζουσα), ενίοτε όμως ιδιαίτερος απομακρυσμένη (όπως η Ρε-ύφεση-μείζονα στο αργό μέρος σε ρε-ελάσσονα του opus 50 αρ. 6 / Hob. III: 49).⁵³⁹ Η μετέπειτα μετατροπική πορεία μόνο κατ' εξαίρεσιν οδηγεί απ' ευθείας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, αφού συνήθως διέρχεται από ένα, δύο ή ακόμη και τρία τονικά κέντρα προτού καταλήξει σε αυτήν.⁵⁴⁰ η αποφυγή, πάντως, της τελικής αυτής αρμονικής προετοιμασίας της *επανεκθέσεως* δεν φαίνεται να είναι συνήθης κατά την τρέχουσα περίοδο (αφού μόνο στο Hob. XV: 12 η *επεξεργασία* καταλήγει σε μισή πτώση επί της σχετικής της δεσπόζουσας). Από την άλλη πλευρά, καθένα από τα τονικά κέντρα της *επεξεργασίας* ενδέχεται να προσεγγίζεται κατά τρόπον ομαλό ή, αντιθέτως, τελειώς απρόσμενο, δημιουργώντας ένα “χάσμα”.⁵⁴¹ επιπροσθέτως μάλιστα, η σχέση ορισμένων από αυτούς τους τονικούς σταθμούς προς την αρχική τονικότητα είναι πλέον ιδιαίτερος μακρυνή (λόγου χάριν, η διπλή υποδεσπόζουσα ή η ελασσονοποιημένη έβδομη βαθμίδα στον μείζονα τρόπο).⁵⁴² Η *επεξεργασία* της δεκαετίας του 1780, λοιπόν, μπορεί να υποδιαιρείται σε τρία ή δύο επιμέρους τμήματα, ή ακόμη να είναι ενιαία⁵⁴³ – ενίοτε δε και πολύ περιορισμένης εκτάσεως σε σχέση με τις δύο εξωτερικές ενότητες. Τώρα, ως προς την θεματική της διάσταση, διαφαίνεται μια προτίμηση του Haydn για το υλικό του κυρίου θέματος, το οποίο αναπτύσσεται ποικιλοτρόπως και δη από την αρχή της *επεξεργασίας*. Αυτό πάντως δεν σημαίνει ότι παραγκωνίζεται το μοτιβικό απόθεμα των πλαγιών θεματικών ιδεών της *εκθέσεως*, ούτε επίσης – σε αντίθεση με την δεκαετία του 1770 – της μεταβάσεως ή της κατακλείδας, που συχνά μάλιστα τίθεται στο επίκεντρο του αναπτυξιακού ενδιαφέροντος. Τουναντίον, η εισαγωγή νέου υλικού καθίσταται σχεδόν

⁵³⁶ Πρβλ. Fillion, ό.π., σ. 480.

⁵³⁷ Πρβλ. Andrews, ό.π., σ. 468.

⁵³⁸ Πρβλ. Newman, ό.π., σ. 148.

⁵³⁹ Σε αυτήν την δυνατότητα “νευρικού κλονισμού” στην έναρξη της *επεξεργασίας* αναφέρεται ειδικότερα ο Webster, *Haydn's “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 134-135.

⁵⁴⁰ Πρβλ. Nors S. Josephson, “Modulatory Patterns in Haydn's Late Development Sections”, στο: H. C. Robbins Landon (επιμ.), *Das Haydn Jahrbuch – Band XVII*, Joseph Haydn Stiftung, Eisenstadt 1992, σ. 183.

⁵⁴¹ Ο Josephson (ό.π., σ. 181-190) ταξινομεί γενικά τις μετατροπικές αρμονικές ακολουθίες της *επεξεργασίας* στον ώριμο και ύστερο Haydn σε σπειροειδείς (κατιόντες είτε ανιόντες κύκλους πεμπτών και τριτών), σε ανιούσες – ενίοτε όμως και κατιούσες – χρωματικές προόδους καθώς και σε (διατονικές) ανιούσες βηματικές προόδους. Μια τέτοιου είδους θεωρητική αντιμετώπιση παρουσιάζει βεβαίως κάποιο ενδιαφέρον, έχει όμως και δύο ιδιαίτερες αρνητικές συνέπειες: πρώτον, υποβιβάζει τους σημαντικούς τονικούς σταθμούς της *επεξεργασίας* στο επίπεδο των απλών μετατροπικών συγχορδιακών διαδοχών που οδηγούν προς αυτούς ή απομακρύνονται από αυτούς, και δεύτερον, δεν αναδεικνύει όσο θα έπρεπε την σημασία της διαφοροποίησης ανάμεσα σε “ομαλές” και σε “ξαφνικές” τονικοποιήσεις περιοχών, στην εναλλαγή των οποίων ο Haydn βρίσκει ένα από τα σπουδαιότερα μέσα διαμόρφωσης του ύστερου ύφους του. Ο Newman (ό.π., σ. 148), αντιθέτως, επισημαίνει με έμφαση το στοιχείο του “αρμονικού κλονισμού” εντός της *επεξεργασίας* με μέσα όπως η αλλαγή τρόπου ή η αναρμόνια μετατροπία, ενώ ο Webster (*Haydn's “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 134 κ.εξ.), διερευνώντας ακόμη πιο επιστημονικά το εν λόγω ζήτημα, υποδεικνύει ουσιαστικά ότι ένα τέτοιου είδους αρμονικό “χάσμα” μπορεί να εμφανισθεί σε οποιοδήποτε σημείο της *επεξεργασίας* και να πραγματοποιηθεί ποικιλοτρόπως.

⁵⁴² Πρβλ. Newman (ό.π., σ. 148) καθώς και Andrews (ό.π., σ. 469-470).

⁵⁴³ Πρβλ. περίπου Webster, *Haydn's “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 134.

περιττή κατά την παρούσα περίοδο, πράγμα που υπαγορεύεται πιθανόν και από την αναγκαιότητα αντιστάθμισης της πρωτοτυπίας του αρμονικού σχεδιασμού της *επεξεργασίας* δια του περιορισμού της στα ήδη γνωστά θεματικά-μοτιβικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*.

δ) Παρά το γεγονός ότι η “διπλή επαναφορά” εξακολουθεί να συνιστά την αναγκαία προϋπόθεση για την έναρξη της *επανεκθέσεως* και κατά την δεκαετία του 1780, η αρμονική της εξέλιξη επιφυλάσσει ενίοτε ορισμένες ενδιαφέρουσες εκπλήξεις, όπως παρεκκλίσεις προς τον αντίθετο τρόπο (που κάποτε μάλιστα ενδέχεται να μην αντιστοιχούν στην τονική πορεία της *εκθέσεως*), τονικοποιήσεις άλλων περιοχών πέραν της τονικής⁵⁴⁴ – έστω και απολύτως αντιστοιχες του αρμονικού σχεδιασμού της *εκθέσεως* (opus 54 αρ. 1 / Hob. III: 58) – ή ακόμη επαναφορά του δευτέρου “ημίσεως” της *εκθέσεως* στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής ελάσσονος τονικότητας (opus 50 αρ. 6 / Hob. III: 49). Αναφορικά με την θεματική παράμετρο, εξ άλλου, το κύριο θέμα υφίσταται πλέον κατά κανόνα κάποια – λιγότερο ή περισσότερο δραστική – περικοπή, ενώ λιγότερο συχνά επανεκτίθεται καθ’ ολοκληρίαν ή ένα μέρος του αντικαθίσταται από ανάπτυξη του υλικού του (βλ. χαρακτηριστικά: Hob. XV: 12). Η απάλειψη ενός τμήματος ή ολόκληρης της μεταβάσεως της *εκθέσεως* συναντά επίσης ευρύτερη εφαρμογή απ’ ό,τι οι περιπτώσεις διεύρυνσης ή αντικατάστασής της από διαφορετικό υλικό.⁵⁴⁵ Αξιοσημείωτες εντούτοις μεταξύ 1782-1790 είναι πρωτίστως οι πολλές τροποποιήσεις που λαμβάνουν χώραν και κατά την επανέκθεση των πλαγίων και καταληκτικών θεματικών ιδεών: η παρατηρούμενη σημαντική ελάττωση της πρακτικής της αυτοσίας επαναφοράς τους στην αρχική τονικότητα σίγουρα οφείλεται ως έναν βαθμό και στην “μονοθεματική” εξάρτησή τους από το υλικό του κυρίου θέματος,⁵⁴⁶ τουλάχιστον σε κάποιες περιπτώσεις, άλλοτε όμως η αποκοπή ή η αντικατάσταση του αρχικού υλικού καθώς και η διεύρυνση ή η σύμπτυξη κάποιας φράσεως της *εκθέσεως* οφείλεται μάλλον στον ελάχιστο “θεματικό” χαρακτήρα του πρωτογενούς υλικού, το οποίο συχνά συνίσταται σε “περάσματα” και άλλα στοιχεία “φαντασίας” που βεβαίως επανεκτίθενται κατά τρόπον πολύ ελεύθερο.⁵⁴⁷ Τέλος, η ενσωμάτωση μιας καταγεγραμμένης καντέντσας (εν είδει κοντσέρτου) στην *επανεκθεση* του *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 9, αλλά και η πλήρης απαλοιφή της τρίτης αυτής μακροδομικής ενότητας από το μεσαίο μέρος του Hob. XV: 7, αποτελούν δύο ακόμη αξιοπρόσεκτες πρακτικές που συνδέονται ασφαλώς με ανάλογους πειραματισμούς του Haydn κατά το παρελθόν.

ε) Κατά την δεκαετία του 1780 ο Haydn ασχολείται κατά τρόπον συστηματικό, τουλάχιστον στο πλαίσιο του είδους της συμφωνίας, με την διεύρυνση της *coda* μιας τριμερούς σονάτας. Ενώ λοιπόν στο αργό μέρος της Hob. I: 78 υφίσταται ακόμη μια σύντομη προέκταση της κατακλειδας και μόνον, στην Hob. I: 80 διαμορφώνεται μια μικρή *coda* που προεκτείνει την τελευταία πλάγια θεματική ιδέα της *επανεκθέσεως*, στις “παρισινές” *συμφωνίες* Hob. I: 87 και 83 η *coda* έρχεται να ολοκληρώσει το αργό μέρος με μια κυκλική επαναφορά του κυρίου θέματος και τελικά στην Hob. I: 86 προσλαμβάνει πολύ μεγάλη έκταση ώστε καθίσταται πλέον μια (τέταρτη) αυτόνομη ενότητα – με ανάπτυξη και παράθεση υλικού από αμφότερες τις θεματικές ομάδες, σε συνδυασμό μάλιστα με μια ενδιαφέρουσα

⁵⁴⁴ Πρβλ. Haimo, “Haydn’s Altered Reprise”, ό.π., σ. 336.

⁵⁴⁵ Το συμπέρασμα αυτό έρχεται σε αντίθεση με την παρατήρηση του Leisinger (ό.π., σ. 140) για την αναλογία της μεταβάσεως στην *έκθεση* και την *επανεκθεση* στις σονάτες για πιάνο της δεκαετίας του 1780.

⁵⁴⁶ Πρβλ. Haimo, “Haydn’s Altered Reprise”, ό.π., σ. 340.

⁵⁴⁷ Σε γενικές γραμμές, η παρατηρούμενη από τον Webster (*Haydn’s “Farewell” Symphony...*, ό.π., σ. 165) “ανασύνθεση” των στοιχείων της *εκθέσεως* στην *επανεκθεση* συναντάται όντως συχνά στο έργο του Haydn μετά το 1780. Στις προαναφερόμενες τεχνικές αλλοίωσης των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως* κατά την επανέκθεσή τους αναφέρεται επίσης ο Haimo (“Haydn’s Altered Reprise”, ό.π., σ. 336), προσθέτοντας μάλιστα ότι η σημαντική τροποποίηση της *επανεκθέσεως* εν γένει, ενώ φαινομενικά προσκρούει στην ενότητα και την συνοχή της συνολικής μακροδομής, στην πραγματικότητα την εμπλουτίζει και την ενισχύει περαιτέρω (ό.π., σ. 338), επιλύοντας εγγενή προβλήματα που ενσκήπτουν σε αυτήν από την μεγέθυνση και των τριών μακροδομικών ενότητων, από την εφαρμογή της “μονοθεματικής” πρακτικής καθώς και από την αναγκαιότητα αποκατάστασης της αρχικής τονικότητας στο τέλος μιας πλούσιας σε αρμονικά “συμβάντα” πορείας (ό.π., σ. 340-341).

αρμονική πορεία από την ομώνυμη ελάσσονα προς την αρχική μείζονα τονική! Στο είδος του κουαρτέτου εγχόρδων, αντιθέτως, η *coda* εντοπίζεται μόνο στο αργό μέρος του opus 42 / Hob. III: 43, ως σύντομη προέκταση της κατακλείδας της *επανεκθέσεως* που ολοκληρώνει, εντούτοις, το κομμάτι στην ομώνυμη μείζονα (από την αρχική ελάσσονα τονικότητα). Στα πιανιστικά είδη, εξ άλλου, *coda* δεν υφίσταται, παρ' όλο που ενίοτε στο τέλος του αργού μέρους προστίθεται ένα συνδετικό πέρασμα προς το – άμεσα συνδεδεμένο με αυτό – επόμενο γρήγορο μέρος, με νέο υλικό (στην *σονάτα* Hob. XVI: 34 / WU 53) ή ως προέκταση, τρόπον τινά, της κατακλείδας της *επανεκθέσεως* (στο *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 16).

ς) Η διαμόρφωση της δεύτερης μακροδομικής ενότητας της μοναδικής διμερούς *σονάτας* της περιόδου αυτής (Hob. XV: 5) παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, δεδομένου του ότι ενώ το “αναπτυξιακό” πρώτο τμήμα της είναι μάλλον στατικό (κυρίως από αρμονικής απόψεως), η ακόλουθη επανέκθεση του πλαγίου θέματος εμφανίζεται εξόχως τροποποιημένη και διευρυμένη – με αναδιάταξη και μερική αντικατάσταση των περιεχομένων του καθώς και με προσθήκη νέου υλικού.

ζ) Από τα τέσσερα δείγματα μορφής *σονάτας* χωρίς *επεξεργασία* της παρούσας περιόδου τα τρία διαθέτουν συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*, για τις ανάγκες του οποίου χρησιμοποιούνται μοτίβα από αμφοτέρωθεν τα θέματα της *εκθέσεως* (opus 55 αρ. 1 / Hob. III: 60), προεκτείνεται το καταληκτικό υλικό του ενδιάμεσου *ritornello* ενός κοντσέρτου (Hob. VIIh: 2) ή εμφανίζονται νέα θεματικά στοιχεία (opus 50 αρ. 2 / Hob. III: 45). Στην *επανεκθεση*, το κύριο θέμα πάντοτε περικόπτεται κατά το μάλλον ή ήττον, ενώ αντιθέτως το δεύτερο “ήμισυ” διευρύνεται (στην περίπτωση μάλιστα του “μονοθεματικού” opus 55 αρ. 1 / Hob. III: 60 το αρχικό θέμα αντικαθιστά εδώ σε σημαντικό βαθμό το παράγωγο “πλάγιο” θέμα): το μεταβατικό τμήμα της *εκθέσεως*, εξ άλλου, αν δεν επανεκτεθεί αυτούσιο ή περικεκομμένο, παραχωρεί την θέση του σε μια “δευτερεύουσα ανάπτυξη”, η οποία μάλιστα μπορεί να είναι μετατροπική, με ενδιάμεσες τονικοποιήσεις άλλων περιοχών (opus 55 αρ. 1 / Hob. III: 60), ή μη-μετατροπική (opus 50 αρ. 5 / Hob. III: 48). Συνήθως, επίσης, είναι η προσθήκη μιας *coda*, η οποία στο μεν αργό μέρος του opus 50 αρ. 2 / Hob. III: 45 συνίσταται σε διάσπαρτα μοτίβα των δύο μακροδομικών ενότητων που επιζητούν εναγωνίως την οριστική αρμονική “λύση” στην αρχική τονική, ενώ στο opus 55 αρ. 1 / Hob. III: 60 διαμορφώνει μια καταληκτική “σύνθεση” μοτίβων του κυρίου και του πλαγίου θέματος.

η) Τα τρία αργά μέρη σε μορφές κοντσέρτου της περιόδου 1782-1790 διαθέτουν τρία (Hob. VIIh: 1 και 2) ή τέσσερα *ritornelli* (Hob. XVIII: 11) και κατά κανόνα δεν περιλαμβάνουν πλέον σολιστική καντέντσα (εξαιρουμένου του Hob. XVIII: 11), εν αντιθέσει προς όλα τα δείγματα του είδους μέχρι το 1770 περίπου.⁵⁴⁸ Το εναρκτήριο *ritornello*, πάντως, αποτελείται σε όλες τις περιπτώσεις από το κύριο θέμα και την καταληκτική ιδέα του κομματιού. Από εκεί και ύστερα, στην τριμερή μορφή *σονάτας* του Hob. XVIII: 11, δύο διαφορετικές αναπλάσεις της καταληκτικής ιδέας διαμορφώνουν τις ορχηστρικές κατακλείδες της *εκθέσεως* (δεύτερο *ritornello*) και της *επανεκθέσεως* (τέταρτο *ritornello*), ενώ το τρίτο *ritornello* στοιχειοθετεί την “τριπλή επαναφορά” – του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα και στην πρωτότυπη ορχηστρική του εκδοχή – στην έναρξη της *επανεκθέσεως*: στην μορφή *σονάτας* χωρίς *επεξεργασία* του Hob. VIIh: 2, η προέκταση της καταληκτικής ιδέας του εναρκτήριου *ritornello* στο ενδιάμεσο (δεύτερο) *ritornello* λειτουργεί τόσο ως κατακλείδα της *εκθέσεως* όσο και ως συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*, ενώ η ίδια ιδέα επανέρχεται αυτούσια και στο καταληκτικό *ritornello* εν είδει κατακλείδας της *επανεκθέσεως*: τέλος, στην μορφή *σονάτας-ρόντο* του Hob. VIIh: 1, το δεύτερο *ritornello* ενσωματώνεται στην έναρξη της *επεξεργασίας* με μια “σύνθεση” αποσπασμάτων των θεματικών ιδεών του εναρκτήριου, ενώ το τρίτο και τελευταίο *ritornello* επέχει τον ρόλο μιας *coda* στην συνολική μακροδομή, που βασίζεται στην καταληκτική ιδέα του εναρκτήριου *ritornello* και σε μια σύντομη προέκτασή της. Αξιοπαρατήρητη επίσης είναι η συμμετοχή των

⁵⁴⁸ Πρβλ. Odenkirchen, ό.π., σ. 127.

δύο σολιστικών “λυρών” στις καταλήξεις του εναρκτήριου ritornello του Hob. VIIh: 1 και του καταληκτικού του Hob. VIIh: 2 αλλά και καθ’ όλην την διάρκεια του καταληκτικού ritornello του Hob. VIIh: 1. Οι σολιστικές ενότητες, εξ άλλου, ακολουθούν εν γένει τις προδιαγραφές των αντίστοιχων απλών δομικών προτύπων σονάτας: στην ιδιαίτερη βεβαίως περίπτωση της σονάτας-ρόντο (Hob. VIIh: 1), η *έκθεση* διευρύνεται με μια (σολιστική) επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα μετά το πλάγιο θέμα, ενώ για την *επεξεργασία* και την *επανεκθεση* ισχύει ό,τι έχει ήδη αναφερθεί όσον αφορά στον τριμερή τύπο σονάτας.