

Το όψιμο έργο του Haydn (1791-1803)

Η τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αιώνας βρίσκει τον Haydn ενασχολούμενο πρωτίστως με συμφωνίες, κουαρτέτα εγχόρδων και τρίο με πιάνο, με την ενόργανη παραγωγή του να συμπληρώνεται από ευάριθμες σονάτες για πιάνο και κοντσέρτα. Οι μορφές σονάτας βρίσκουν εφαρμογή στο ένα τρίτο περίπου των αργών μερών αυτής της περιόδου, αλλά, πέραν του βασικού τριμερούς τύπου, ο διμερής δεν υφίσταται πλέον, η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* περιορίζεται εκ νέου σε ελάχιστες πραγματώσεις στο πλαίσιο των ειδών του κοντσέρτου και του κουαρτέττου εγχόρδων, και η σονάτα-ρόντο εντοπίζεται ξανά σε μία μεμονωμένη περίπτωση – σε σονάτα για πιάνο, αυτήν την φορά. Έτσι, θα ήταν σκοπιμότερο να εξετάσουμε κατ’ αρχάς τις λίγες αυτές περιπτώσεις που δεν ακολουθούν το τριμερές δομικό πρότυπο σονάτας, προκειμένου στην συνέχεια να ασχοληθούμε με τις πραγματώσεις του βασικού αυτού τύπου, που άλλωστε εκτείνονται και σε μεγαλύτερο χρονικό εύρος, μέχρι το έτος 1799.

Σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, λοιπόν, είναι κατά πρότον το Andante σε Φα-μείζονα της *symphonie concertante σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 105,⁵⁴⁹ που γράφηκε το 1792. Παρά το γεγονός όμως ότι το έργο αυτό συνιστά ένα κοντσέρτο για τέσσερις σολίστες (όμποε, φαγγόττο, βιολί, βιολοντσέλλο) και ορχήστρα, στο αργό του μέρος η χαρακτηριστική αντιπαράθεση ανάμεσα σε ορχηστρικά τμήματα και σολιστικές ενότητες τίθεται πλέον στο περιθώριο, στον βαθμό ήδη που εναρκτήριο *ritornello* δεν υφίσταται (με αποτέλεσμα το μέρος να ξεκινά απ’ ευθείας με την “σολιστική” *έκθεση*),⁵⁵⁰ ενώ και τα μετέπειτα τμήματα συμπαγούς ορχηστρικής γραφής (μ. 33-36 και 59-60) δεν συνιστούν καν γνήσια *ritornelli*, αφού έχουν ενσωματωθεί πλήρως σε μια μακροδομή από την οποία εκλείπει εν τέλει η δομική πλευρά του κοντσέρτου και απομένει μόνο η υφολογική.⁵⁵¹ Το κύριο θέμα, ένα περιοδικής φύσεως τετράμετρο ολοκληρωμένο απ’ εαυτού, εκτίθεται δύο φορές από τα σολιστικά όργανα ανά ζεύγη (βιολί και φαγγόττο στα μ. 1-4, όμποε και τσέλλο στα μ. 5-8) με λιτή ορχηστρική συνοδεία. Από εκεί και ύστερα, το σόλο βιολί έρχεται στο προσκήνιο στα μ. 9-12, αναπτύσσοντας την καταληκτική φιγούρα του κυρίου θέματος στο πλαίσιο μιας μετάβασης προς την Ντο-μείζονα. Στην τονικότητα αυτή παρουσιάζεται κατόπιν η πλάγια θεματική ομάδα: στα μ. 13-14 αναφορές στο εναρκτήριο μοτίβο του κυρίου θέματος συνδυάζονται με νέες φιγούρες στο βιολί, στα μ. 15-20 το τσέλλο εκθέτει μια νέα σολιστική ιδέα υπό την συνοδεία του σολιστικού βιολιού και των υπολοίπων εγχόρδων, στα μ. 21-26α η ορχήστρα έρχεται σε διάλογο με τους σολίστες προτού τους αφήσει μόνους τους να φθάσουν σε μια τέλεια πτώση και τελικά στα μ. 26b-28 μια σειρά περασμάτων στα σολιστικά όργανα

⁵⁴⁹ Πρβλ. ό.π., σ. 91 και 119.

⁵⁵⁰ Πρβλ. Howard Chandler Robbins Landon, *Haydn: In England, 1791-1795*, Thames and Hudson, London 1976, σ. 538· Odenkirchen, ό.π., σ. 119· Roeder, ό.π., σ. 166.

⁵⁵¹ Στο *tutti* των μ. 33-36 αναφέρεται τόσο ο Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 538) όσο και ο Odenkirchen (ό.π., σ. 119), εκ των οποίων μάλιστα ο δεύτερος παρατηρεί την διπλή λειτουργία του τμήματος αυτού ως έναρξης της *επανεκθέσεως* και ως ορχηστρικού τμήματος. Για το ακόμη συντομότερο *tutti* των μ. 59-60 λόγος γίνεται μόνο από τον Odenkirchen (ό.π., σ. 119), δίχως συζήτηση περί της λειτουργίας του.

επικυρώνει οριστικά την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*. Το τετράμετρο 29-32 που ακολουθεί επέχει ρόλο συνδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση*, η οποία ξεκινά πράγματι με την επαναφορά του κυρίου θέματος στην Φα-μείζονα στα μ. 33-36· εδώ πάλι, ο Haydn αντιστρέφει πλήρως (και αναιρεί κατ' ουσίαν) τους όρους μιας μορφής σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*, στον βαθμό που αναθέτει το μεν συνδετικό πέρασμα στους τέσσερις σολίστες (οι οποίοι συνδιαλέγονται μεταξύ τους με περάσματα και προαναγγελίες του εναρκτήριου μοτίβου υπό την διακριτική συνοδεία των κόρνων) την δε *επανεκθεση* του κυρίου θέματος σε ολόκληρη της ορχήστρα, ως επιστέγασμα της προηγούμενης αρμονικής προετοιμασίας. Κατά συνέπειαν, το υποτιθέμενο ενδιάμεσο *ritornello* δεν μεσολαβεί ανάμεσα στις δύο "σολιστικές" ενότητες (όπως ίσχυε σε ανάλογες δομικές περιπτώσεις στο παρελθόν), αλλά μετατίθεται στην έναρξη της δεύτερης, συνιστώντας αναπόσπαστο πλέον μέλος της! Πράγματι, η μετέπειτα εξέλιξη της *επανεκθέσεως* αποδεικνύει ότι η ορχηστρική αυτή εκδοχή του κυρίου θέματος στα μ. 33-36 έρχεται να υποκαταστήσει την διπλή έκθεση του ιδίου (στα μ. 1-4 και 5-8), αφού στα μ. 37-40 ακολουθεί μια – τροποποιημένη ως προς την αντίστοιχη της *εκθέσεως* – μετάβαση και στα μ. 41-54α μεταφέρονται στην Φα-μείζονα οι πλάγιες ιδέες των μ. 13-26α με μικρές αλλαγές (κυρίως ως προς την ανακατανομή των σολιστικών ρόλων). Εντούτοις, η απατηλή πτώση στο μ. 54b έχει ως συνέπεια την αντικατάσταση των μ. 27-28 από μια ορχηστρική παρεμβολή στα μ. 55-56, η οποία ουσιαστικά υποδεικνύει το τέλος της *επανεκθέσεως* πριν την μικρή *coda* των μ. 57-60, που ολοκληρώνει το μέρος με σαφείς αναφορές στα θεματικά περιεχόμενα του συνδετικού περάσματος των μ. 29-32 (στα μ. 57-58), προτού σβήσει ήρεμα στην τελική συγχορδία της τονικής με την συμμετοχή όλου του ορχηστρικού δυναμικού (στο δίμετρο 59-60).

Η ύστατη συνεισφορά του Haydn στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αφορά στο *Adagio* σε Μι-ύφεση-μείζονα του – συντεθειμένου έως το 1797 – *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 76 αρ. 4 / Hob. III: 78.⁵⁵² Πρόκειται για ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον δείγμα "μονοθεματικότητας" που θα μπορούσε μάλιστα να αντιπαραβληθεί ως έναν βαθμό με το αρκετά πρωτότυπο δομικά αργό μέρος του *κουαρτέττου* opus 55 αρ. 1 / Hob. III: 60. Εν προκειμένω, το κύριο θέμα συνίσταται σε μια δεκαεξάμετρη περίοδο, αποτελούμενη από δύο παρεμφερείς οκτάμετρες προτάσεις, που με την σειρά τους ανάγονται στο αρχικό δίμετρο μοτίβο, τον "πυρήνα" ολόκληρου του μέρους. Πράγματι, τόσο η μικρή μετάβαση των μ. 17-20 προς την Σι-ύφεση-μείζονα, όσο και το ακόλουθο πλάγιο θέμα σε αυτήν την τονικότητα στα μ. 21-30, βασίζονται στον μοτιβικό αυτόν πυρήνα που προοδευτικά παραχωρεί την θέση του σε δεξιότεχνικά περάσματα κυρίως του πρώτου βιολιού στα μ. 23 και εξής.⁵⁵³ μια ανάλογη διαδικασία σε στενότερο χώρο ακολουθείται επίσης στο τετράμετρο συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* στα μ. 31-34.⁵⁵⁴ Η *επανεκθεση* ωστόσο ανοίγει παραδόξως

⁵⁵² Για την μορφή του συγκεκριμένου μέρους έχουν κατατεθεί πολλές αντικρουόμενες απόψεις. Σαφείς και κατηγορηματικοί υπέρ της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* εμφανίζονται οι Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 111) και Carlin (ό.π., σ. 217), ενώ ο Howard Chandler Robbins Landon (*Haydn: The Years of "The Creation", 1796-1800*, Thames and Hudson, London 1977, σ. 300) αναφέρεται απλώς σε μια μορφή σονάτας. Ο Herbert Seifert, εξ άλλου, στην πολλά υποσχόμενη αλλά δυστυχώς ελάχιστα ενδιαφέρουσα ανακοίνωσή του "Die langsamen Sätze der späten Streichquartette Joseph Haydns", στο: Jiri Vyslouzil – Petr Macek (επιμ.), *Colloquium: Die Instrumentalmusik (Struktur – Funktion – Ästhetik)*, Brno 1991, Masarykova univerzita, Brünn 1994, σ. 53 και 61, θέτει ερωτηματικό ως προς το ενδεχόμενο το μέρος αυτό να είναι σε μορφή σονάτας ή σε τριμερή ασματική μορφή, δίχως τελικά να καταλήγει κάπου. Ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 308-309), επίσης, αναλύει το αργό αυτό μέρος κατ' αρχάς ως μονοθεματική τριμερή ασματική μορφή και εναλλακτικά ως "φαντασία" επί τη βάση της συνεχούς ανάπτυξης της αρχικής δίμετρης ιδέας, άποψη με την οποία φαίνεται να συμφωνεί και ο Keller (ό.π., σ. 231-232)· όμως η αποδοχή μιας ελεύθερης δομικής κατασκευής (τύπου "φαντασίας") για ένα μέρος που φέρει σαφείς ενδείξεις σονατοειδούς οργάνωσης συνιστά μια μάλλον απλοϊκή (έως "βολική") προσέγγιση.

⁵⁵³ Την μοτιβική αυτή εξάρτηση του πλάγιου θέματος από το κύριο παρατηρεί επίσης ο Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 129.

⁵⁵⁴ Πρβλ. Barrett-Ayres, ό.π., σ. 309· Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 112· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 129.

στην ομώνυμη μι-ύφεση-ελάσσονα, όπου και παρατίθεται το αρχικό εξάμετρο του κυρίου θέματος (στα μ. 35-40) με διαφοροποιημένη κατάληξη στην δεσπόζουσα στα μ. 41-42, ενώ στην θέση των μ. 9-16 της *εκθέσεως* λαμβάνει τώρα χώραν μια εννεάμετρη “δευτερεύουσα” ανάπτυξη (στα μ. 43-51) που συνδυάζει το βασικό μοτίβο με τα συνοδευτικά επαναλαμβανόμενα όγδοα της μεταβάσεως αλλά και τις φιγούρες τριήχων δεκάτων-έκτων του πλαγίου θέματος, χωρίς όμως να εγκαταλείπει πλέον την αρχική (μείζονα) τονικότητα.⁵⁵⁵ Η απαλοιφή της μεταβάσεως οδηγεί κατόπιν αδιαμεσολάβητα στην επανέκθεση και του πλαγίου θέματος στην Μι-ύφεση-μείζονα, το οποίο όμως διευρύνεται αναπτυξιακά στην αρχή του (με την αντιστικτική εξύφανση του μοτιβικού πυρήνα στα μ. 52-57 αντί των μ. 21-22),⁵⁵⁶ ενώ στην συνέχεια η ελαφρώς παρηλλαγμένη επαναφορά των μ. 23-30 στα μ. 58-65 καταλήγει σε απατηλή πτώση που καθιστά απαραίτητη μια τελική *coda*. Τω όντι, η καταληκτική φιγούρα των μ. 63-65α ρευστοποιείται στα μ. 65b-68 (τα οποία θα μπορούσαν ενδεχομένως να θεωρηθούν και ως προέκταση του πλαγίου θέματος στην *επανεκθεση*), προκειμένου να οδηγήσει ομαλά στην προσδοκώμενη τονική και να παραμείνει σε αυτήν στα μ. 69-74, όπου το βασικό μοτίβο του κομματιού εμφανίζεται για τελευταία φορά κατ’ αντιφωνίαν στα τρία υψηλότερα έγχορδα και στο τσέλλο.⁵⁵⁷ Καταλήγουμε επομένως στο συμπέρασμα ότι η *έκθεση* και η *επανεκθεση* διατηρούν την αναλογία των περιεχομένων τους και διαθέτουν την ίδια σχεδόν έκταση (30 έναντι 31 μέτρων), παρά τις σημαντικές – αρμονικές και θεματικές – τροποποιήσεις που υφίστανται στο εσωτερικό των δομικών τους μελών. Αξιοπαρατήρητος επίσης είναι ο προσεκτικός και ισορροπημένος τρόπος με τον οποίον ο Haydn προβαίνει στις εκάστοτε τροποποιήσεις του αρχικού υλικού κατά την επανέκθεσή του, ώστε τελικά να μην τίθεται υπό αμφισβήτηση η μακροδομική ταυτότητα του μέρους: τα μ. 35-42 βρίσκονται σε στενή μελωδική, ρυθμική και υφολογική συνάφεια προς τα μ. 1-8, προκειμένου να αντισταθμίσουν την – τελείως απρόσμενη – αλλαγή τρόπου στην έναρξη της *επανεκθέσεως*: τα μ. 43-51, αντιθέτως, εμμένουν στην αρχική τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος, υποδηλώνοντας την αντιστοιχία τους προς το δεύτερο ήμισυ του κυρίου θέματος (μ. 9-16) παρά τον σαφή αναπτυξιακό τους χαρακτήρα με τον συνδυασμό μοτιβικών στοιχείων από κάθε σχεδόν σημείο της *εκθέσεως*: η αναπτυξιακή διεύρυνση των μ. 21-22 στα μ. 52-57, τέλος, αφ’ ενός μεν εξισορροπεί την απάλειψη της τετράμετρης μεταβάσεως από την *επανεκθεση* και αφ’ ετέρου αντισταθμίζεται η ίδια από την απόλυτη αντιστοιχία των ακόλουθων μ. 23-30 με τα μ. 58-65.

Η δεύτερη περίπτωση αργής σονάτας-ρόντο στο έργο του Haydn εν γένει εντοπίζεται στο εναρκτήριο *Andante* της *σονάτας για πιάνο σε Ρε-μείζονα* Hob. XVI: 51 / WU 61,⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ Πρβλ. πρωτίστως Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 111 και 112) και δευτερευόντως Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 129). Τουναντίον, η σαφής παγίωση της αρχικής τονικότητας (σε αμφότερους τους τρόπους) στα μ. 35-51 αντικρούει δίχως δεύτερη σκέψη την θεώρησή τους ως μεσαίας (μετατροπικής) αντιθετικής ενότητας, όπως δηλαδή υποστηρίζει ο Barrett-Ayres, ό.π., σ. 309.

⁵⁵⁶ Στο σημείο αυτό ο Barrett-Ayres (ό.π., σ. 309) αντιλαμβάνεται έναν τετράφωνο κανόνα, ο Landon (*Haydn: The Years of “The Creation”...*, ό.π., σ. 300) αναφέρεται σε ένα *stretto* επί τη βάση του κυρίου θέματος, ενώ ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 129) παρατηρεί απλώς μια μιμητική πύκνωση. Από όλους, εντούτοις, διαφεύγει το σημαντικότερο: ότι τα μ. 52-57 αντιστοιχούν λειτουργικά στα μ. 21-22 της *εκθέσεως* και όχι απ’ ευθείας στο αρχικό δίμετρο.

⁵⁵⁷ Πρβλ. τις παρατηρήσεις του Barrett-Ayres (ό.π., σ. 309) για την *coda* των μ. 66-74, τόσο σε θεματικό όσο και σε αρμονικό επίπεδο.

⁵⁵⁸ Η σύνθετη δομή σονάτας-ρόντο αναγνωρίζεται στο αργό αυτό μέρος τόσο από τον Tobel (ό.π., σ. 196) όσο και από την Sisman (“Haydn’s Solo Keyboard Music”, ό.π., σ. 297). Αντιθέτως, παραγνωρίζεται από τον Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 448), ο οποίος αρκείται στην υπόδειξη μιας απλής μορφής σονάτας με τρεις ενότητες που (παραδόξως) εκκινούν όλες από την αρχική τονικότητα και ακολουθούν φθίνουσα πορεία μεγέθους (43, 36 και 32 μέτρα), αλλά και από τον Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 195, 281 και 283), που παρατηρεί ακριβώς ό,τι και ο Landon, χαρακτηρίζοντας επιπροσθέτως την συγκεκριμένη μορφή σονάτας ως “ανώμαλη”, προφανώς εξαιτίας της υποτιθέμενης επαναφοράς του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα στην έναρξη της *επεξεργασίας*, με την οποία θα ασχοληθούμε παρακάτω.

γραμμένης έως το 1794. Εδώ βέβαια, το συγκεκριμένο δομικό πρότυπο δεν συνδυάζεται με στοιχεία της μορφής κοντσέρτου, όπως στο αργό μέρος του Hob. VIII: 1, με αποτέλεσμα να πραγματώνεται κατά τρόπον αισθητά απλούστερο. Το κύριο θέμα εμφανίζεται στα μ. 1-10 ως ασύμμετρη περίοδος, η τελική πτώση της οποίας επικαλύπτεται με την ακόλουθη μετάβαση. Το δεύτερο αυτό τμήμα της *εκθέσεως* παρουσιάζει ενδιαφέρον λόγω της θεματικής του αυτονομίας αλλά και της έκτασης που καλύπτει: συνίσταται σε δύο επικαλυπτόμενα θεματικά στοιχεία – σε δομή ασύμμετρης περιόδου (μ. 11-19) και ασύμμετρης προτάσεως (μ. 20-25), αντιστοίχως, και με το ίδιο μοτίβο συνοδείας στο αριστερό χέρι (τρίηχα ογδόων) – εκ των οποίων όμως το πρώτο δεν εγκαταλείπει την αρχική τονικότητα και έτσι μόνο το δεύτερο αναλαμβάνει να μετατρέψει προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Λα-μείζονος. Ο Tobel θεωρεί ως εκ τούτου ότι τα μ. 11-19 συγκροτούν μια δεύτερη κύρια θεματική ιδέα (η οποία μάλιστα απαλείφεται από την *επανεκθεση* μαζί με την κατ' εξοχήν μετάβαση των μ. 20-25).⁵⁵⁹ Προσωπικά όμως, εκτιμώ ότι η υφολογική (διπλασιασμός της μελωδικής γραμμής στην οκτάβα) και μοτιβική συνάφεια των μ. 11-19 με τα μ. 20-25 είναι ενδεικτική της διαμόρφωσης ενός εκτενούς μεταβατικού τμήματος που καθυστερεί να αποσταθεροποιήσει την αρχική τονικότητα στο πλαίσιο μιας “τριμηματικής” *εκθέσεως* – ή ακριβέστερα “τετραμηματικής”, εξαιτίας της διεύρυνσης που συνεπιφέρει η αρχή του ρόντο. Σε κάθε περίπτωση πάντως, στα μ. 26-33 και 34-38 εμφανίζεται στην Λα-μείζονα το πλάγιο θέμα, ακολουθούμενο από μια σύντομη καταληκτική ιδέα στα μ. 39-41 που γρήγορα εκφυλίζεται στα μ. 42-43 σε συνδετικό πέρασμα προς την παρηλλαγμένη επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα των μ. 44-53, με την οποία και ολοκληρώνεται η διευρυμένη αυτή *έκθεση*.⁵⁶⁰ Η τελική πτώση στο μ. 54, εντούτοις, γίνεται στην ομώνυμη ρε-ελάσσονα, απ' όπου ξεκινά άμεσα η εκτύλιξη της ενότητας της *επεξεργασίας* με παράθεση και ρευστοποίηση της κεφαλής του πλαγίου θέματος μέχρι το μ. 61. Η μετατροπική πορεία καταλήγει δίχως πολλές περιπέτειες στην Φα-μείζονα, η οποία εδραιώνεται στα μ. 62-66 με μια πλήρη πτωτική ακολουθία βασισμένη στο δίμετρο 28-29 του πλαγίου θέματος, ενώ στον ίδιο τονικό σταθμό εισάγεται ακολούθως και η αρχή της δεύτερης ιδέας της μετάβασης (πρβλ. μ. 67-68 με 20-21), η οποία παραλλάσσεται και αλυσιδοποιείται στα μ. 69-72 οδηγώντας σε έναν πολύ ενεργητικό ρυθμικά ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας (με ελάσσονα πάντως απόχρωση) στα μ. 73-79. Έτσι, στα μ. 80-89 επανεκτίθεται στην Ρε-μείζονα το κύριο θέμα και μάλιστα σε μια ελάχιστη πιο εκλεπτυσμένη εκδοχή από εκείνη των μ. 44-53.⁵⁶¹ Στην συνέχεια, η τονική μεταφορά του πλαγίου θέματος λαμβάνει άμεσα χώραν στα μ. 90-105, με ορισμένες μεταβολές που το διευρύνουν κατά τρία μέτρα σε σχέση με την *έκθεση* (πρβλ. περίπου τα μ. 90-92 με τα μ. 26-27, ενώ τα μ. 93 και 101 είναι επιπρόσθετα), και τελικά η *επανεκθεση* (αλλά και το αργό αυτό μέρος συνολικά) ολοκληρώνεται με μια – διευρυμένη, επίσης – επαναφορά της καταληκτικής ιδέας των μ. 39-41 στα μ. 106-111 (πρβλ. τα μ. 106-107 και 108-109 με τα μ. 39-40 καθώς και το μ. 41 με το μ. 110).

⁵⁵⁹ Tobel, ό.π., σ. 196.

⁵⁶⁰ Στην παρηλλαγμένη αυτή εκδοχή του κυρίου θέματος πριν την *επεξεργασία* αναφέρεται ξεκάθαρα η Sisman (“Haydn’s Solo Keyboard Music”, ό.π., σ. 297) και – κατά τρόπον έμμεσο μόνον – ο Tobel (ό.π., σ. 196). Όσοι αντιθέτως υποστηρίζουν ότι τα μ. 44-53 εντάσσονται στην *επεξεργασία*, έρχονται μοιραία αντιμέτωποι με δύο σημαντικά προβλήματα: πρώτον, ο Haydn ακόμη και αν ξεκινήσει την *επεξεργασία* από την αρχική τονικότητα και με το κύριο θέμα (όπως π.χ. στην συμφωνία Hob. I: 86), ποτέ δεν παραθέτει *ολόκληρο* το θέμα όπως στην παρούσα περίπτωση· και δεύτερον, η ίδια η πρακτική της πλήρους παράθεσης του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επεξεργασίας* (αν και σε διαφορετική τονικότητα από την αρχική) έχει ουσιαστικά εγκαταλειφθεί από τον Haydn μετά το 1770 περίπου. Επομένως, οι Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 448) και Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 281) κακώς επικαλούνται μια τέτοιου είδους ερμηνευτική δυνατότητα, όταν την ίδια στιγμή όλα συνηγορούν υπέρ της θεώρησης μιας μορφής *σονάτας-ρόντο*.

⁵⁶¹ Πρβλ. πρωτίστως Tobel (ό.π., σ. 196) και δευτερευόντως Sisman (“Haydn’s Solo Keyboard Music”, ό.π., σ. 297).

Ας εξετάσουμε τώρα τις τριμερείς μορφές σονάτας σε αργά μέρη έργων της τελευταίας αυτής δημιουργικής περιόδου του Haydn, αρχίζοντας από το Adagio cantabile σε Φα-μείζονα της *συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 98 του έτους 1792.⁵⁶² Στην *έκθεση*, το κύριο θέμα διατυπώνεται ως δεκάμετρη πρόταση, που αποτελείται από δίμετρες δομικές μονάδες (χωριζόμενες μεταξύ τους από παύσεις σε τακτά χρονικά διαστήματα) και καταλήγει σε τέλεια πώση· η μετάβαση προς την δευτερεύουσα τονικότητα πραγματοποιείται με την αρμονική και (εν μέρει) μελωδική τροποποίηση του αρχικού τετραμέτρου στα μ. 11-14, ενώ το πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα παρουσιάζεται κατόπιν στα μ. 15-22 ως οκτάμετρη πρόταση, το δεύτερο τετράμετρο της οποίας επαναλαμβάνεται στα μ. 23-26, συνδεδεμένο έτσι άμεσα με την έναρξη της *επεξεργασίας* στα μ. 26-29, όπου ένα ορχηστρικό ξέσπασμα μετατρέπει προς την Λα-ύφεση-μείζονα. Σε αυτόν τον αρμονικό σταθμό της μεσαίας ενότητας εμφανίζεται τώρα μια δίμετρη ιδέα που προέρχεται από τα μ. 5-6 του κυρίου θέματος και που συνοδευόμενη από αρπισμούς εξαήχων δεκάτων-έκτων αναπτύσσεται υπό μορφήν προτάσεως στα μ. 30-35, στρεφόμενη τελικά προς την δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος, απ' όπου ξεκινά το τρίτο και τελευταίο τμήμα της *επεξεργασίας*, στα μ. 36-48: εδώ πλέον, η κεφαλή του κυρίου θέματος συνδυάζεται επί ίσοις όροις με φιγούρες εξαήχων δεκάτων-έκτων και ρευστοποιείται,⁵⁶³ ακολουθώντας μια ακατάπαυστη μετατροπική πορεία που τελικά εκβάλλει στα μ. 46-48 σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της (σχετικής) ρε-ελάσσονος. Η παύση-τομή που χωρίζει την *επεξεργασία* από την *επανάθεση* είναι εν προκειμένω ενδεικτική της απουσίας οιασδήποτε αρμονικής προετοιμασίας της Φα-μείζονος, η οποία παρ' όλα αυτά επανέρχεται οριστικά από το μ. 49 για την επανάθεση κατ' αρχάς του κυρίου θέματος, με μια ιδιαίτερα εμπνευσμένη παραλλαγή της γραμμής του μπάσσου στο πρώτο τετράμετρο (μ. 49-52),⁵⁶⁴ που αίρει την ασυνέχεια των τριών πρώτων δίμετρων δομικών μονάδων του θέματος, αλλά και με μια ρυθμική επιβράδυνση της τελικής πτωτικής διαδικασίας των μ. 57-58 που καταλήγει στην δεσπόζουσα (πρβλ. μ. 58 με 14), προκειμένου με την απαλοιφή της μεταβάσεως να ακολουθήσει άμεσα η αυτούσια επαναφορά στην αρχική τονικότητα και του πλαγίου θέματος στα μ. 59-69 (πρβλ. μ. 15-25). Η τελική πάντως πώση του μ. 26, στο μ. 70 αντικαθίσταται από μια απατηλή, ενώ με το ξέσπασμα του μ. 71 (που παραπέμπει στιγμιαία στην έναρξη της *επεξεργασίας*) ανοίγει ο δρόμος για την τελική *coda* των μ. 72-86. Σε αυτήν την αυτόνομη ουσιαστικά ενότητα, το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος παρατίθεται στα μ. 72-75 από τα δύο όμποε υπό την συνοδεία εξαήχων δεκάτων-έκτων στα τσέλλα, ενώ από το μοτίβο του μ. 5 διαμορφώνεται ακολούθως (στα μ. 76-77) ένα πυκνό *stretto* στα πνευστά που συνδέεται με μια – αρχικά πολύ δυναμική, έπειτα όμως ήσυχη – ολοκληρωμένη πτωτική ακολουθία στα μ. 78-80. Μια τελευταία ανάκληση του αρχικού διμέτρου στα δύο όμποε εναρμονίζεται κατά τρόπον λιτό στα μ. 81-82⁵⁶⁵ και τελικά ρευστοποιείται στα μ. 83-86 ολοκληρώνοντας γαλήνια το μέρος. Έχει πάντως ιδιαίτερο ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι η αποσπασματικότητα των τελευταίων μέτρων της *coda* αναιρεί ουσιαστικά όλες τις προηγούμενες απόπειρες διασύνδεσης των σύντομων μελωδικών φράσεων του κυρίου θέματος με την συνδρομή συνοδευτικών φιγούρων, επαναφέροντας στο προσκήνιο κατά τρόπον κυκλικό την πρωταρχική χαρακτηριστική ασυνέχεια του πρώτου “ημίσεως” της *εκθέσεως*.

⁵⁶² Παρά τις ανούσιες αρχικές επιφυλάξεις του Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 581), ο οποίος το 1955 έκανε λόγο για μια “υβριδική” μορφή που προσεγγίζει πολύ την σονάτα, ο ίδιος δύο δεκαετίες αργότερα (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 533) φαίνεται να έχει αποδεχθεί πλέον την πραγματικότητα της μορφής σονάτας στην προκειμένη περίπτωση· πρβλ. επίσης Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 170.

⁵⁶³ Στην εκτενή χρήση του αρχικού μοτίβου του κυρίου θέματος στην *επεξεργασία* αναφέρεται επίσης ο Landon, *Haydn: In England...*, ό.π., σ. 533.

⁵⁶⁴ Πρβλ. περίπου Landon, *Haydn: In England...*, ό.π., σ. 533.

⁵⁶⁵ Η απόκλιση προς την υποδεσπόζουσα και η επακόλουθη “τονική αμφισημία” που παρατηρεί εδώ ο Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 533) μου φαίνονται άκρως υπερβολικές.

Τον επόμενο χρόνο ακολούθησε η σύνθεση της *συμφωνίας σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. I: 99, το Adagio σε Σολ-μείζονα της οποίας ακολουθεί επίσης τις προδιαγραφές της τριμερούς μορφής σονάτας.⁵⁶⁶ Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διαθέτει περιοδική δομή, η συμμετρικότητα της οποίας μάλιστα διασφαλίζεται με “τεχνητό”, ούτως ειπείν, τρόπο: την αρχική τετράμετρη φράση των εγχόρδων, με κατάληξη στην δεσπόζουσα, διαδέχεται στα μ. 5-6 μια επανάληψη του διμέτρου 3-4 παιγμένη αποκλειστικά από ξύλινα πνευστά, ενώ η εκτενέστερη δεύτερη φράση ακολουθεί στα μ. 7-12 και καταλήγει στην τονική.⁵⁶⁷ Με αυτήν επικαλύπτεται στην συνέχεια μια μάλλον λιτή μετάβαση προς την τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 12-16,⁵⁶⁸ την οποία ακολουθεί κατά τον ίδιο τρόπο το πλάγιο θέμα στην Ρε-μείζονα των μ. 16-26: εδώ, ο Haydn περιορίζεται εκ νέου στα τέσσερα πνευστά που είχαν παρεμβληθεί στα μ. 5-6 (φλάουτο, δύο όμποε και φαγγόττο) και χρησιμοποιεί ξανά την αρχική φράση του κυρίου θέματος, αξιοποιώντας την όμως κατά τρόπον αντιστικτικό – με πολλαπλές εισόδους στα μ. 16, 17 (εν είδει *stretto*), 20 και 25 – και επιπλέον συνδυάζοντάς την με νέες “αντιθεματικές” φιγούρες δεκάτων έκτων.⁵⁶⁹ Οι τελευταίες, εξ άλλου, μεσολαβούν κατά κάποιον τρόπο και ανάμεσα στο πλάγιο θέμα και στην – καινούργια, εν πολλοίς – καταληκτική θεματική ιδέα των μ. 27-34, η οποία ολοκληρώνει την *έκθεση* με περισσή ενεργητικότητα, συνενώνοντας μάλιστα για πρώτη φορά το σύνολο των ξύλινων πνευστών με το ζεύγος των κόρνων και το σώμα των εγχόρδων.⁵⁷⁰ Μετά την προβλεπόμενη επανάληψη της *εκθέσεως*, η *επεξεργασία* ανοίγει ως απόηχος της κατάληξης της πρώτης ενότητας, σε μια μετατροπική πορεία από την ρε-ελάσσονα προς την δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος στα μ. 35-42, στο πλαίσιο της οποίας η ελεύθερη ανάπλαση μοτιβικών στοιχείων της κατακλειδας οδηγεί σταδιακά σε μια δυναμική κορύφωση στα μ. 40-42 για ολόκληρη την ορχήστρα, συμπεριλαμβανομένων των – πρωτοεμφανιζόμενων σε αυτό το σημείο – τρομπετών και τυμπάνων!⁵⁷¹ Το δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας*, στα μ. 43-53, αρχικά στέκεται στην υποδεσπόζουσα Ντο-μείζονα, όπου παρατίθεται το πρώτο τετράμετρο της καταληκτικής ιδέας σε σχεδόν πλήρη ενορχήστρωση αλλά χαμηλό επίπεδο δυναμικής (πρβλ. μ. 43-46 με 27-30),⁵⁷² ενώ στην συνέχεια μετατρέπει προς την σχετική μι-ελάσσονα (στα μ. 47-50), εξυφαίνοντας ελεύθερα το προηγούμενο υλικό⁵⁷³ και επιταχύνοντας την ρυθμική κίνηση με εξάηχα δεκάτων-έκτων σε δυναμικό επίπεδο *forte*, με τελικό βεβαίως στόχο μια δεύτερη ορχηστρική κορύφωση (*fortissimo*, στα μ. 51-53) που συμπίπτει με την πραγματοποίηση μιας μισής πτώσεως στο νέο τονικό κέντρο. Ακριβώς όπως και στο αργό μέρος της *συμφωνίας* Hob. I: 98, έτσι λοιπόν και εδώ η “διπλή επαναφορά” στο μ. 54 έρχεται

⁵⁶⁶ Πρβλ. Stockmeier, ό.π., σ. 152· Hodgson, ό.π., σ. 139· Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 170· Haimo, *Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 255 κ.εξ. Ο Landon, επίσης, παρά τις αρχικές επιφυλάξεις του (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 581), συμμερίζεται τελικά την ίδια άποψη (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 555), γεγονός που καθιστά μάλλον παρωχημένη την σχετική επιφυλακτικότητα της Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 33).

⁵⁶⁷ Πρβλ. Haimo (*Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 255) και εν μέρει Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 33).

⁵⁶⁸ Ο Haimo (*Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 255) περιορίζει το μεταβατικό αυτό τμήμα κατά τρόπον “δυσκαμπτο” στα μ. 13-15, ενώ η Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 33) εντάσσει το τετράμετρο 13-16 στο κύριο θέμα.

⁵⁶⁹ Πρβλ. Haimo (*Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 255) και Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 33)· οι Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 555) και Hodgson (ό.π., σ. 139), αντιθέτως, εκλαμβάνουν το τμήμα αυτό ως μετάβαση, πράγμα όμως που φαίνεται εύλογο μόνον από θεματικής απόψεως και όχι από αρμονικής (η οποία σε τελική ανάλυση βαραίνει εν προκειμένω περισσότερο).

⁵⁷⁰ Πρβλ. Haimo (*Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 255). Η Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 33) προτιμά να αντιμετωπίσει τα μ. 27-34 ως μια δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα, κάτι που οπωσδήποτε δεν είναι αξιόμιμτο, εν αντιθέσει προς την θεώρηση των Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 555) και Hodgson (ό.π., σ. 139) που εντοπίζουν σε αυτό το σημείο το κατ' εξοχήν πλάγιο θέμα της *εκθέσεως*.

⁵⁷¹ Πρβλ. πρωτίστως Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 555) και δευτερευόντως Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 33) και Hodgson (ό.π., σ. 139).

⁵⁷² Πρβλ. Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 33.

⁵⁷³ Η Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 33) υποβαθμίζει την “αναπτυξιακή” φύση του συγκεκριμένου αποσπάσματος, παρά την αρμονική του κινητικότητα: εδώ όμως οφείλεται πιθανότατα και η – αβάσιμη – σχετικοποίηση της μορφής σονάτας που κατά την γνώμη της υφίσταται στο αργό αυτό μέρος.

δίχως καμιά αρμονική διαμεσολάβηση⁵⁷⁴ επιπροσθέτως όμως, το κύριο θέμα αρκείται μονάχα στο (ελάχιστο παρηλλαγμένο) πρώτο εξάμετρο “ήμισυ” της περιόδου (πρβλ. μ. 54-59 με 1-6)⁵⁷⁵ και συνδέεται άμεσα με την επαναφορά στην Σολ-μείζονα του πλαγίου θέματος στα μ. 60-70, που εντούτοις ανατίθεται πλέον στα έγχορδα της ορχήστρας (εξαιρουμένου του διπλασιασμού της γραμμής των βιολών από το πρώτο φαγγόττο στα μ. 69-70a).⁵⁷⁶ Η φυσιολογική ροή των πραγμάτων στην *επανεκθεση* συνεχίζεται περαιτέρω στα μ. 71-76 που αντιστοιχούν στα μ. 27-32 της κατακλείδας της *εκθέσεως* (με την – μάλλον αναμενόμενη πλέον – ενσωμάτωση των τρομπετών και των τυμπάνων στο υπόλοιπο ορχηστρικό σύνολο),⁵⁷⁷ διακόπτεται όμως όταν η καταληκτική χειρονομία του μ. 77 (πρβλ. μ. 33) οδηγεί αναπάντεχα σε ρευστοποίηση και περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού του στα μ. 78-88.⁵⁷⁸ πρόκειται για την τρίτη (κατά σειρά) και εκτενέστερη ορχηστρική κλιμάκωση του μέρους, που καταλήγει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (με απόχρωση ελάσσονος τρόπου) στα μ. 82 κ.εξ., ο οποίος (κατόπιν δραστηκής αποκλιμάκωσης στα μ. 85-88) “λύνεται” με την σειρά του στην διευρυμένη τελική επαναφορά της κατακλείδας στα μ. 89-98 (πρβλ. τα μ. 89-94 και 97-98 με τα μ. 27-34· το εμβόλιμο δίμετρο 95-96, αντιθέτως, συνιστά μια παραλλαγή των μ. 93-94).⁵⁷⁹ Ως εκ τούτου, για τα τελευταία 22 μέτρα του αργού αυτού μέρους είναι δυνατές δύο ερμηνείες: είτε, δηλαδή, τα μ. 77-88 και 89-96 συνιστούν εσωτερική διεύρυνση (με ανάπτυξη και τμηματική επανάληψη) της κατακλείδας της *επανεκθέσεως*, είτε η κατακλείδα διακόπτεται στο μ. 77 και επικαλύπτεται άμεσα με την έναρξη μιας *coda* – που ουσιαστικά λειτουργεί ως εκτενής προέκταση της *επανεκθέσεως* και υπό μία έννοια μάλιστα ενσωματώνεται σε αυτήν (πρβλ. την αντιστοιχία των καταλήξεων στα μ. 33-34 και 97-98), πρωτίστως όμως συνδέεται με τις διαδικασίες ηχητικής κορύφωσης που είχαν ξεκινήσει στην *επεξεργασία*. Αυτή η υφολογική και δυναμική αναλογία ανάμεσα στην μεσαία ενότητα και στα τελευταία μέτρα της συνθέσεως με κάνει τελικά να αντιμετωπίζω θετικότερα την δεύτερη θεώρηση,⁵⁸⁰ δεδομένου του ότι η προσθήκη της *coda* αυτής διαμορφώνει μια αρκετά ισορροπημένη μακροδομή τεσσάρων ενοτήτων (34, 19, 23 και 22 μέτρων), που αντιστοιχούν μεταξύ τους ανά ζεύγη (*έκθεση* – *επανεκθεση* και *επεξεργασία* – *coda*): παράλληλα βέβαια, η σχετικώς μακροσκελής *έκθεση* με την επανάληψή της (68 μέτρα) είναι σχεδόν ισομεγέθης με το άθροισμα των τριών άλλων – μη επαναλαμβανόμενων – ενοτήτων (64 μέτρα).⁵⁸¹

Έργα του 1793 είναι ακόμη τα *κουαρτέτα έγχορδων* που δημοσιεύθηκαν ανά τρία ως opera 71 και 74, δύο εκ των οποίων περιλαμβάνουν από ένα αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας. Το Adagio σε Λα-μείζονα του *κουαρτέττου σε Ρε-μείζονα* opus 71 αρ. 2 / Hob. III: 70⁵⁸² ανοίγει με ένα οκτάμετρο κύριο θέμα, το οποίο προσλαμβάνει προοδευτικά περισσότερη ρυθμική ενέργεια (τέταρτα στα μ. 1-3,⁵⁸³ παρεστιγμένα δέκατα-έκτα με τριακοστά-δεύτερα

⁵⁷⁴ Πρβλ. σχετικά Haimo (*Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 255) και ιδίως Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 33).

⁵⁷⁵ Πρβλ. Haimo (*Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 258) και Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 33).

⁵⁷⁶ Πρβλ. Haimo (*Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 258), ο οποίος μάλιστα εύλογα θεωρεί ότι η επανεκθεση του πλαγίου θέματος – δεδομένης και της μοτιβικής του εξάρτησης από το κύριο θέμα – υποκαθιστά σε ενορχηστρωτικό επίπεδο την απαλειφθείσα δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (μ. 7-12).

⁵⁷⁷ Πρβλ. Haimo (*Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 258) και Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 33).

⁵⁷⁸ Πρβλ. Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 33.

⁵⁷⁹ Πρβλ. ό.π.

⁵⁸⁰ Όπως εξ άλλου προτείνει και ο Haimo (*Haydn's Symphonic Forms...*, ό.π., σ. 258), αν και για λόγους αρμονικής φύσεως περισσότερο.

⁵⁸¹ Πρβλ. Landon, *Haydn: In England...*, ό.π., σ. 555.

⁵⁸² Η μορφή σονάτας αναγνωρίζεται στην δεδομένη περίπτωση από τον Seifert (ό.π., σ. 53 και 61) και από τον Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 126 – αν και με αρκετή επιφυλακτικότητα), αγνοείται όμως παντελώς από τον Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 467), ο οποίος αντιλαμβάνεται εδώ μονάχα μια μονοθεματικής φύσεως τριμερή ασματική μορφή.

⁵⁸³ Για τον Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 467) η αρχική αυτή χειρονομία συνιστά εν πολλοίς το κατ' εξοχήν θέμα της συνθέσεως που στην πορεία παραλλάσσεται και εξελίσσεται με αραβουργήματα, επερείσεις και ρυθμικές μεταβολές.

στα μ. 4-6, τρίγχα δεκάτων-έκτων στο μ. 7), ενώ η κατάληξή του επικαλύπτεται με την έναρξη μιας μεταβατικής εννεάμετρης περιόδου στα μ. 8-16, όπου ο διάλογος ανάμεσα στα δύο βιολιά οδηγεί σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.⁵⁸⁴ Έτσι, στην τονικότητα της Μι-μείζονος πλέον, εκτίθεται κατόπιν το πλάγιο θέμα στα μ. 17-27, στο πλαίσιο του οποίου ο εναρκτήριο αρπισμός τετάρτων του κυρίου θέματος δίνει (στο μ. 17) μόνο το έναυσμα για την ακόλουθη μελωδική εξύφανση του πρώτου βιολιού και παράλληλα χρησιμεύει ως συνοδευτικό μοτίβο στο τσέλλο (μ. 19-23), ενόσω στις μεσαίες φωνές εμφανίζεται εναλλάξ μια νέα “αντιθεματική” φιγούρα δεκάτων-έκτων που στα μ. 24-26 χάνει την μελωδική της διάσταση και μετατρέπεται σε συμπαγές συνοδευτικό στοιχείο. Οι καταληξείς στα μ. 28-31, υπό τύπον διαλόγου ανάμεσα στο πρώτο βιολί και στο τσέλλο, είναι δομικώς αμφίσημες, καθ’ ότι πηγάζουν σαφέστατα από το πλάγιο θέμα, προεκτείνοντας την τελική του πτώση (πρβλ. τα μ. 29 και 31 με το μ. 27), παράλληλα όμως συνδέονται – μοτιβικά, αρμονικά και υφολογικά – και με την καταληκτική ιδέα των μ. 32-35, η οποία περιλαμβάνει επιπροσθέτως μια έμμεση αναφορά στο εναρκτήριο μοτίβο του μέρους (στο μ. 32, πρώτο βιολί): κατά συνέπειαν, τα μ. 28-31 θα μπορούσαν εξίσου να αποτελούν μέρος του πλαγίου θέματος ή της κατακλείδας της *εκθέσεως*. Η ενότητα της *επεξεργασίας*, πάντως, είναι αρκετά σύντομη και βασίζεται αποκλειστικά στο υλικό του κυρίου θέματος: στα μ. 36-39 ανασκευάζεται στην Ντο-μείζονα κατά τρόπον ιδιαίτερα ηχηρό η αρχική τετράμετρη φράση, ακολουθούμενη από την παράθεση των μ. 5-6α στα μ. 40-41α και την αντιφωνική ανάπτυξη του παρεστιγμένου μοτίβου του στα μ. 41-44, το οποίο με μια αλυσιδωτή ανιούσα πορεία καταλήγει στα μ. 45-48 στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (σε ελάσσονα και μείζονα απόχρωση), όπου σταδιακά αποφορτίζεται τόσο από ρυθμικής (ο παρεστιγμένος ρυθμός εξομαλύνεται στο δίμετρο 47-48 σε ροή δεκάτων-έκτων) όσο και από δυναμικής επόψεως.⁵⁸⁵ Η επανέκθεση του κυρίου θέματος, στην συνέχεια, είναι εξαιρετικά παρηλλαγμένη (πρβλ. μ. 49-55 με 1-7), αφού ήδη από το τρίτο της μέτρο έρχονται στο προσκήνιο φιγούρες εξαήχων δεκάτων-έκτων στο πρώτο βιολί, οι οποίες από εκεί και ύστερα καθίστανται το κύριο ρυθμικό μοτίβο ολόκληρης της *επανεκθέσεως*: στα μ. 56-58 τα εξάηχα εμφανίζονται στο δεύτερο βιολί, στο πλαίσιο μιας προέκτασης της κατάληξης του κυρίου θέματος που αντικαθιστά πλήρως την μετάβαση της *εκθέσεως*: ακολούθως, στα μ. 59-61, τα οποία αντιστοιχούν στα μ. 21-23 του πλαγίου θέματος, συνδυάζονται αντιστικτικά με το εναρκτήριο μοτίβο στο τσέλλο και μετά την σχεδόν αυτούσια μεταφορά στην Λα-μείζονα του τετραμέτρου 24-27 στα μ. 62-65 αντικαθιστούν τα δέκατα-έκτα στις καταληκτικές χειρονομίες των μ. 66-69 (= μ. 28-31) και δεσπόζουν περαιτέρω μέχρι το προτελευταίο μέτρο του κομματιού. Η *επανεκθεση* αυτή παρουσιάζει όμως και άλλες αξιοπρόσεκτες ιδιαιτερότητες: κατά πρώτον, το πλάγιο θέμα επανέρχεται περικεκομμένο, αφού τα μ. 17-20 αλλά και η κύρια μελωδική γραμμή των μ. 17-23 εξαλείφονται, δίνοντας αναδρομικά μεγαλύτερη έμφαση στην μονοθεματική φύση του υλικού της *εκθέσεως*: κατά δεύτερον, η καταληκτική ιδέα των μ. 32-35 διευρύνεται σημαντικά στο τέλος της *επανεκθέσεως*, εξισορροπώντας σε μεγάλο βαθμό τις σημαντικές περικοπές που προηγήθηκαν (με αποτέλεσμα οι δύο εξωτερικές ενότητες να καταλαμβάνουν 35 και 29 μέτρα, αντίστοιχα). Το μ. 70, ειδικότερα, λειτουργεί ως προέκταση των μ. 66-69 και καταλήγει σε παύση-τομή πριν τον συνδυασμό του πρώτου τριμέτρου του κυρίου θέματος (στο δεύτερο βιολί) με τις φιγούρες εξαήχων δεκάτων-έκτων (στο πρώτο βιολί) στα μ. 71-73, ενώ οι καταληκτικές χειρονομίες των μ. 74-77 παραπέμπουν περισσότερο στα μ. 32-35 της *εκθέσεως* (ιδίως το τελικό δίμετρο). Αυτή

⁵⁸⁴ Περιέργως, ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 126) τοποθετεί ήδη στο μ. 12 την έναρξη του πλαγίου θέματος. Ο Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 467), αντιθέτως, περιγράφει λεπτομερώς την αρμονική κινητικότητα στο σημείο αυτό, έστω και αν αποφεύγει τελικά να την χαρακτηρίσει ως μετάβαση στο πλαίσιο της πρώτης μακροδομικής ενότητας.

⁵⁸⁵ Ο Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 468) ασχολείται αποκλειστικά με τον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας*, τονίζοντας την ανάδειξη της Ντο-μείζονος ως τρίτου αρμονικού πυλώνας ανάμεσα στο δίπολο Λα-μείζονος – Μι-μείζονος: με αυτήν την αφορμή μάλιστα, αναφέρεται γενικότερα στην σημασία που προσλαμβάνουν οι σχέσεις τρίτης στο ύστερο έργο του Haydn.

η μελωδική επαναφορά μέρους του κυρίου θέματος θα μπορούσε βεβαίως να οδηγήσει και στην θεώρηση των μ. 71-77 ως μιας *coda* εντούτοις, η ενυπάρχουσα στο μ. 32 υπαινικτική αναφορά του εναρκτήριου μοτίβου καθώς και ο συνδυασμός της γραμμής του δεύτερου βιολιού με τις φιγούρες εξαήχων (στο πρώτο βιολί) προς αντικατάστασιν των απλών δεκάτων-έκτων των μ. 32-33 – τακτική που λαμβάνει χώραν καθ’ όλην σχεδόν την διάρκεια της *επανεκθέσεως*, όπως είδαμε – καθιστούν εν τέλει πιο πιθανή την ερμηνεία των μ. 71 κ.εξ. ως διεύρυνσης της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως*. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, αξίζει να επισημανθεί και το γεγονός ότι η μελωδική ταύτιση των μ. 71-73 με τα μ. 1-3 αποκαθιστά λίγο πριν το τέλος του κομματιού την αρχική εκδοχή της εναρκτήριας θεματικής ιδέας μετά την εξόχως παρηλλαγμένη επαναφορά της στην έναρξη της *επανεκθέσεως*.

Η περίπτωση του *Andantino* (*grazioso*) σε Σολ-μείζονα του *κουαρτέττου σε Ντο-μείζονα* opus 74 αρ. 1 / Hob. III: 72 είναι πολύ πιο σαφής ως προς το εφαρμοζόμενο μακροδομικό πρότυπο.⁵⁸⁶ Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διαμορφώνεται ως ασύμμετρη πρόταση (4, 4 και 5 μέτρων) με κατάληξη στην δεσπόζουσα.⁵⁸⁷ Η ακόλουθη μετάβαση διαιρείται σε δύο τμήματα: το πρώτο (στα μ. 14-27) παρουσιάζει μια νέα ιδέα, επίσης σε δομή ασύμμετρης προτάσεως (4, 4 και 6 μέτρων), που στρέφεται προοδευτικά προς την Ρε-μείζονα, γύρω από την δεσπόζουσα της οποίας περιστρέφεται κατόπιν το δεύτερο τμήμα (στα μ. 28-37) που αναπλάθει το υλικό του κυρίου θέματος και δη των μ. 9-13.⁵⁸⁸ Το πλάγιο θέμα των μ. 38-50 χαρακτηρίζεται από μάλλον ιδιόρρυθμη υφολογική οργάνωση: η βιόλα κρατά έναν ισοκράτη (ρυθμικώς παρεμφερή προς την συνοδευτική της φιγούρα στα μ. 14-21 της μεταβάσεως), πάνω και κάτω από τον οποίο τα υπόλοιπα όργανα εναλλάσσουν σύντομα μοτίβα ανά ζεύγη (τα δύο βιολιά ή το δεύτερο βιολί με το τσέλλο).⁵⁸⁹ Έτσι, η *έκθεση*, παρ’ ότι από λειτουργικής απόψεως είναι σαφέστατα τριτομηματική, δίνει παράλληλα την εντύπωση της τακτικής εναλλαγής ανάμεσα σε δύο αντιθετικά υφολογικά-θεματικά στοιχεία (μ. 1-13 και 28-37 έναντι των μ. 14-27 και 38-50), με το δεύτερο εξ αυτών να επικρατεί τελικά και στην εμφαντική κατακλείδα των μ. 51-57. Αντιθέτως, στην ενότητα της *επεξεργασίας* διακρίνονται ξεκάθαρα δύο τμήματα, τα οποία αφιερώνονται στο μοτιβικό υλικό του κυρίου και του πλαγίου θέματος, αντιστοίχως. Στο πρώτο και μεγαλύτερο από αυτά (μ. 58-80), ένα πεντάμετρο πέρασμα (μ. 58-62) που παραπέμπει στα μ. 9 κ.εξ. στρέφεται από την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* προς την Μι-ύφεση-μείζονα, στην οποία παρατίθεται το αρχικό οκτάμετρο του κυρίου θέματος στα μ. 63-70, προτού η αλυσιδωτή ανάπτυξη του υλικού του στα μ. 71-80 οδηγήσει σε μισή πτώση στην (σχετική της υποδεσπόζουσας) λα-ελάσσονα. Η είσοδος όμως του – γνώριμου από το πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* – ισοκράτη της βιόλας στο μ. 80 προαναγγέλλει την ακόλουθη παράθεση ολόκληρου σχεδόν του πλαγίου

⁵⁸⁶ Την μορφή σονάτας υποδεικνύουν σαφέστατα οι Webster (“Traditional Elements...”, ό.π., σ. 101), Seifert (ό.π., σ. 53 και 61), ακόμη δε και ο Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 56) – έστω και αν αυτός θεωρεί ότι το συγκεκριμένο δομικό πρότυπο σπανίως βρίσκει εφαρμογή σε αργά μέρη! Η άποψη του Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 478) δεν είναι απολύτως σαφής, αλλά τείνει προς την αναγνώριση της μορφής σονάτας, ενώ ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 126) αρκείται στην επουσιώδη υπόδειξη της “παραδοσιακής διμερούς δόμησης”, όντας δηλαδή ικανός να επισημάνει μονάχα τις δύο προβλεπόμενες μακροδομικές επαναλήψεις.

⁵⁸⁷ Ο Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 478), αντιθέτως, διακρίνει δύο ξεχωριστά τμήματα, ένα συμμετρικό οκτάμετρο και ένα επιπρόσθετο πεντάμετρο.

⁵⁸⁸ Ο Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 478) εκτείνει το κύριο θέμα μέχρι το μ. 22, λαμβάνοντας υπ’ όψιν του μονομερώς την αρμονική παράμετρο, αφού από θεματικής απόψεως είναι τελείως παράλογος ο διαχωρισμός των μ. 14-22 από τα μ. 23-27. Ως προς την ενσωμάτωση των μ. 28-37 στην μακροσκελή αυτή μετάβαση της *εκθέσεως*, ενδιαφέρον παρουσιάζει η υπόδειξη του Neubacher (ό.π., σ. 104) περί της ενίσχυσης της συνολικότερης πτωτικής διαδικασίας με ημίολα και δυναμικούς τονισμούς στα μ. 34-35· διαφαίνεται επομένως ότι η Ρε-μείζονα δεν έχει ακόμα επικυρωθεί πτωτικά στο σημείο αυτό, αλλά αντιθέτως η διαδικασία αυτή βρίσκεται εν εξέλιξη μέχρι την θέση του μ. 38.

⁵⁸⁹ Πρβλ. τις επισημάνσεις του Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 478), παρ’ ότι βεβαίως το πλάγιο θέμα σχετίζεται με την πρώτη θεματική ιδέα της μεταβάσεως και όχι με το κύριο θέμα, όπως εσφαλμένα υποδεικνύει ο συγγραφέας (πρβλ. την προηγούμενη υποσημείωση).

θέματος, αρχικά στην λα-ελάσσονα (μ. 81-84 = μ. 38-41) και έπειτα, εν είδει αλυσίδος, στην Σολ-μείζονα (στα μ. 85-88 και 89-90 = μ. 42-47),⁵⁹⁰ ενώ μια μικρή προέκταση των μ. 89-90 στα μ. 91-93 προετοιμάζει την επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 94-106, με εντυπωσιακό ρυθμικό καλλωπισμό στο πρώτο αλλά και στο δεύτερο βιολί. Από την μετάβαση περικλύονται τα μετατροπικά μ. 22-32 και έτσι συνδέονται άμεσα το πρώτο οκτάμετρο της θεματικής ιδέας των μ. 14 κ.εξ. (που επανεκτίθεται κανονικά στην Σολ-μείζονα στα μ. 107-114) με την πτωτική ακολουθία των μ. 33-37 (σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 115-119). Περαιτέρω, ούτε κατά την επανέκθεση του πλαγίου θέματος στα μ. 120-132 λαμβάνουν χώραν δομικές τροποποιήσεις, παρ' ότι εδώ το δεύτερο βιολί με την βιόλα ανταλλάσσουν μεταξύ τους ρόλους σε σχέση με την έκθεση. Κατά συνέπειαν, μέχρι το μ. 132 φαίνεται ότι τόσο η επεξεργασία όσο και η επανέκθεση του μέρους αυτού διαμορφώνονται κατά τρόπον που παραπέμπει σε παλαιότερες εποχές – όταν δηλαδή η μεσαία ενότητα συνιστούσε ακόμη μια “τροποποιημένη έκθεση” και η τρίτη διαφοροποιείτο επουσιωδώς μόνον από την πρώτη. Παρ' όλα αυτά, το αργό αυτό μέρος ανήκει όντως στην δεκαετία του 1790 και το γεγονός αυτό έρχεται να υποδείξει με έμφαση (πέραν του σχετικώς “προχωρημένου” αρμονικού σχεδιασμού της επεξεργασίας) η σημαντικής εκτάσεως *coda* των μ. 133-174. Οι διαδικασίες που ακολουθούνται στο πλαίσιο της επιπρόσθετης αυτής ενότητος είναι μέχρι ενός σημείου αναπτυξιακές, ίσως μάλιστα περισσότερο και από τις αντίστοιχες της επεξεργασίας: ήδη στην έναρξή της (μ. 133-140), ένα νέο οκτάμετρο συντίθεται από την μιμητική αξιοποίηση του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος και άλλων (πτωτικών) φιγούρων του, ενώ αμέσως μετά (στα μ. 141-148) το ίδιο οκτάμετρο επιχειρεί να επαναληφθεί παρηλλαγμένο, αλλά “χάνει τον δρόμο του” και καταλήγει στην (άκρως απομακρυσμένη) ντο-δίεση-ελάσσονα, απ' όπου περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος αναλαμβάνει στα μ. 149-156 την αποκατάσταση της αρχικής Σολ-μείζονος. Από εκεί και ύστερα, η *coda* αναλαμβάνει την οριστική επικύρωση της αρχικής τονικότητας, απ' ενός μεν με ένα τονικώς σταθεροποιημένο παράλλαγμα της πρώτης μεταβατικής ιδέας στα μ. 157-167 (πρβλ. ιδίως τα μ. 22 κ.εξ.) και απ' ετέρου με την καταληκτική επαναφορά στην Σολ-μείζονα της κατακλείδας της εκθέσεως στα μ. 168-174· στην προκειμένη λοιπόν περίπτωση, η *coda* του μέρους είναι (όπως περίπου και στην συμφωνία Hob. I: 99) πλήρως ενσωματωμένη στην ενότητα της επανεκθέσεως – γι' αυτό άλλωστε και επαναλαμβάνεται μαζί με την επεξεργασία και την επανέκθεση, παρά την φανερή μακροσκοπική δυσαναλογία που δημιουργείται (57 έναντι 117 μέτρων).

Το 1794 ο Haydn συνέθεσε, μεταξύ άλλων, την συμφωνία σε Σι-ύφεση-μείζονα Hob. I: 102 και πιθανότατα το *τρίο με πιάνο σε φα-δίεση-ελάσσονα* Hob. XV: 26. Ο λόγος για τον οποίον τα δύο αυτά έργα θα πρέπει να μας απασχολήσουν από κοινού στο σημείο αυτό δεν είναι άλλος από το ότι μοιράζονται το ίδιο ουσιαστικά αργό μέρος, ένα Adagio σε μορφή σονάτας με ενδιαφέροντα μάλιστα δομικά χαρακτηριστικά.⁵⁹¹ Δυστυχώς όμως, παρά την εκτενή σχετική έρευνα, δεν έχει καταστεί δυνατόν να αποδειχθεί μετά βεβαιότητας ποιά από τις δύο εκδοχές του αργού αυτού μέρους – εκείνη του *τρίο*, στην τονικότητα της Φα-δίεση-μείζονος, που χωρίς μακροδομικές επαναλήψεις καλύπτει έκταση 44 μέτρων, ή εκείνη της συμφωνίας, στην τονικότητα της Φα-μείζονος, που εξαιτίας μιας παρηλλαγμένης επαναλήψεως της εκθέσεως εκτείνεται σε 60 μέτρα; – είναι η πρωτότυπη και ποιά προήλθε εκ μεταγραφής. Έτσι, θα επιχειρηθεί εδώ μια παράλληλη εξέταση των διαφορετικών αυτών εκδοχών, παρακάμπτοντας την προαναφερόμενη προβληματική – η οποία ούτως ή άλλως έχει εξαντληθεί, κατά την γνώμη μου.⁵⁹² Η έκθεση καλύπτει μόλις 16 μέτρα, εκ των οποίων τα

⁵⁹⁰ Πρβλ. Landon, *Haydn: In England...*, ό.π., σ. 478.

⁵⁹¹ Υπέρμαχοι της μορφής σονάτας στην προκειμένη περίπτωση είναι οι Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 170) και Caplin (ό.π., σ. 155), εν μέρει δε και ο Brauner (ό.π., σ. 257).

⁵⁹² Παραπέμπω στην πληρέστερη σχετική μελέτη του Friedhelm Krummacher, “Klaviertrio und sinfonischer Satz: Zum Adagio aus Haydns Sinfonie Nr. 102”, στο: Friedhelm Brusniak – Horst Leuchtmann (επιμ.), *Quaestiones in musica: Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, Hans Schneider, Tutzing 1989, σ.

μισά αφιερώνονται στην παρουσίαση του κυρίου θέματος, οι δύο τετράμετρες φράσεις του οποίου καταλήγουν σε τέλεια και μισή πτώση στην Φα- είτε Φα-δίεση-μείζονα, στα μ. 4 και 8 αντιστοίχως. Το δεύτερο ήμισυ, εντούτοις, είναι πολύ πιο προβληματικό: στα μ. 9-13 μια δεύτερη θεματική ιδέα εμφανίζεται στην ντο- είτε ντο-δίεση-ελάσσονα και στην πορεία της στρέφεται προς την ομώνυμη μείζονα, η οποία τελικά επικυρώνεται ως δευτερεύουσα τονικότητα μόνο στα μ. 14-16 με μια σύντομη καταληκτική ιδέα.⁵⁹³ επομένως τα μ. 9-13 έχουν διττό ρόλο, μετάβασης (από αρμονικής πλευράς) αλλά και πλαγίου θέματος κατ' αρχήν, παρά το γεγονός ότι αυτό κινείται σχεδόν εξ ολοκλήρου στο περιβάλλον της ελάσσονος δεσπόζουσας! Όπως προαναφέρθηκε, στην συμφωνική εκδοχή η *έκθεση* επαναλαμβάνεται ολόκληρη, στα μ. 17-32, παρηλλαγμένη σχεδόν αποκλειστικά σε ενορχηστρωτικό επίπεδο (με την προσθήκη των χάλκινων πνευστών αλλά και των τυμπάνων στα εξ αρχής υφιστάμενα έγχορδα και ξύλινα πνευστά),⁵⁹⁴ προτού ακολουθήσει η ενότητα της *επεξεργασίας* (στα μ. 33-44), η οποία στο *τρίο* εμφανίζεται άμεσα, στα μ. 17-28. Στην μεσαία αυτή ενότητα, ο Haydn παραθέτει κατ' αρχάς την πρώτη φράση του κυρίου θέματος στην τονικότητα της Λα-ύφεση- είτε Λα-μείζονος (στα μ. 33-36α της *συμφωνίας* ή 17-20α του *τρίο*)⁵⁹⁵ και ακολούθως ασχολείται αποκλειστικά με την ανάπτυξη μοτιβικών φιγούρων του καταληκτικού αλλά και του πλαγίου θέματος (κατιούσα βηματική πορεία στα μ. 11 και 14-15, επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι στο μ. 13), σε μια πλούσια μετατροπική πορεία (στα μ. 36-42 ή 20-26) που τελικά καταλήγει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 43-44 ή 27-28.⁵⁹⁶ Έτσι, η *επανεκθεση* ξεκινά στα μ. 45-48 ή 29-32 με την πρώτη φράση του κυρίου θέματος (η οποία στην συμφωνική εκδοχή είναι ταυτόσημη με την παραλλαγή των μ. 17-28), στην θέση όμως της δεύτερης φράσεως (των μ. 5-8) εμφανίζεται τώρα μια διαφορετική μελωδική εξύφανση στα μ. 49-53 ή 33-37,⁵⁹⁷ η απατηλή πτώση της οποίας συνδέεται άμεσα με υπαινικτικές μόνο αναφορές στο πλάγιο και το καταληκτικό θέμα της *εκθέσεως* στα μ. 54-56 ή 38-40 που καταλήγουν σε έναν ισοκράτη επί της τονικής στα μ. 57-60 ή 41-44 εν είδει καταληκτικής προεκτάσεως.⁵⁹⁸ Κατά συνέπεια, η προβληματική φύση του δευτέρου ημίσεως της *εκθέσεως* επιτείνεται περαιτέρω στην *επανεκθεση*, στον βαθμό που η επαναφορά του μοτιβικού του υλικού γίνεται κατά τρόπον εξαιρετικά συνοπτικό, αναιρώντας ουσιαστικά την πρωταρχική θεματική του φυσιογνωμία. Παράλληλα βέβαια, με αυτόν τον τρόπο η *επανεκθεση* παγιώνεται οριστικά στην Φα- είτε Φα-δίεση-μείζονα, δίχως να έρχεται αντιμέτωπη με τα σημαντικά αρμονικά προβλήματα που τέθηκαν κατά το δεύτερο ήμισυ της *εκθέσεως*. Τα παραπάνω, εξ άλλου, δικαιολογούν οπωσδήποτε και την επιφυλακτικότητα ορισμένων ερευνητών ως προς την αναγνώριση της σονατοειδούς αυτής μακροδομής,⁵⁹⁹ την οποία όμως προσωπικά δεν συμερίζομαι, στην βάση μιας διπλής

325-328 και 333-335, καθώς και στο εξίσου άρτιο και ενδιαφέρον παράρτημα της διατριβής του Brauner (ό.π., βλ. ιδίως σ. 443-447 και 453-463), υπό τον τίτλο “Das Adagio aus dem Klaviertrio fis-Moll Hob.XV:26 und sein Pendant in der Symphonie Nr.102 – Überlegungen zum Problem der Datierung”.

⁵⁹³ Πρβλ. περίπου Krummacher (“Klaviertrio und sinfonischer Satz...”, ό.π., σ. 329 και 330) και Brauner (ό.π., σ. 447-448), παρ' ότι βεβαίως αμφότεροι δεν αντιλαμβάνονται τα περιεχόμενα του πρώτου αυτού δεκαεξαμέτρου επί τη βάσει μιας *εκθέσεως* σονάτας.

⁵⁹⁴ Πρβλ. Krummacher, “Klaviertrio und sinfonischer Satz...”, ό.π., σ. 328 και 331· Landon, *Haydn: In England...*, ό.π., σ. 588· Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 170.

⁵⁹⁵ Πρβλ. Krummacher, “Klaviertrio und sinfonischer Satz...”, ό.π., σ. 331-332· Brauner, ό.π., σ. 448· Caplin, ό.π., σ. 155.

⁵⁹⁶ Πρβλ. Krummacher, “Klaviertrio und sinfonischer Satz...”, ό.π., σ. 332 και 329· Brauner, ό.π., σ. 448-449· Caplin, ό.π., σ. 155 και 157.

⁵⁹⁷ Πρβλ. Krummacher, “Klaviertrio und sinfonischer Satz...”, ό.π., σ. 329 και 332· Brauner, ό.π., σ. 449.

⁵⁹⁸ Πρβλ. ιδίως Brauner, ό.π., σ. 449. Ο Krummacher (“Klaviertrio und sinfonischer Satz...”, ό.π., σ. 329 και 332-333), αντιθέτως, αντιμετωπίζει από κοινού τα μ. 54-60 ή 38-44 ως *coda* του μέρους, που έρχεται μάλιστα ως επιστέγασμα ολόκληρης της προηγούμενης αναπτυξιακής εξέλιξης· ανάλογη – αν και λιγότερο σαφής – φαίνεται επίσης να είναι η άποψη του Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 587 και 588).

⁵⁹⁹ Οι Tobel (ό.π., σ. 219) και Krummacher (“Klaviertrio und sinfonischer Satz...”, ό.π., σ. 328, 329-330 και 332) τάσσονται σαφέστατα υπέρ της θεώρησης του αργού αυτού μέρους ως τριμερούς ασματικής μορφής,

αναδρομής σε δομικούς πειραματισμούς που ανάγονται κυρίως στην δεκαετία του 1770: εκτιμώ, δηλαδή, ότι τόσο η έλλειψη επανεκθέσεως του πλαγίου θέματος όσο και η παρηλλαγμένη επανάληψη της *εκθέσεως* (στην συμφωνική μόνο εκδοχή του αργού αυτού μέρους) μπορούν κάλλιστα να θεωρηθούν όψιμες εφαρμογές ιδιαίτερων δομικών διαδικασιών, τις οποίες ο Haydn είχε ήδη δοκιμάσει σε ορισμένα προγενέστερα έργα του.

Αργά μέρη σε μορφή τριμερούς σονάτας διαθέτουν πάντως και άλλα τρία με πιάνο των ετών 1794-1795. Το *Adagio ma non troppo* σε Μι-ύφεση-μείζονα του *τρίο με πιάνο σε σολ-ελάσσονα* Hob. XV: 19,⁶⁰⁰ κατ' αρχάς, ανοίγει με μια οκτάμετρη πρόταση ως κύριο θέμα, η κατάληξη της οποίας στην δεσπίζουσα (στο μ. 8) επιτρέπει κατόπιν την αδιαμεσολάβητη εμφάνιση της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Σι-ύφεση-μείζονα, που συνίσταται σε δύο θεματικές ιδέες, στα μ. 9-14 και 15-23,⁶⁰¹ αμφοτέρως αποτελούμενες από τρίμετρες δομικές μονάδες. Η ενότητα της *επεξεργασίας* είναι μικρής εκτάσεως (μ. 24-28) και από θεματικής πλευράς μάλλον ουδέτερη (δεδομένου του ότι η ροή εξαήχων δεκάτων-έκτων στο αριστερό χέρι του πιάνου αλλά και το δισπαρεστιγμένο μοτίβο στο δεξί χέρι στο μ. 24 συγκαταλέγονται στα συστατικά μοτίβα ολόκληρης σχεδόν της *εκθέσεως* και δεν παραπέμπουν ειδικότερα σε κάποια από τις θεματικές της ιδέες).⁶⁰² Παρ' όλα αυτά, ο αρμονικός της σχεδιασμός περιλαμβάνει μια καλά προετοιμασμένη μισή πτώση στην σχετική ντο-ελάσσονα (στο μ. 26) και έπειτα επαναπροσεγγίζει αλυσιδωτά την αρχική τονικότητα. Έτσι, στα μ. 29-35 το κύριο θέμα επανεκτίθεται στην Μι-ύφεση-μείζονα, γεγονός που υπογραμμίζεται μάλιστα από την επανεμφάνιση των εγχόρδων που είχαν μείνει αμέτοχα καθ' όλην την διάρκεια της σύντομης *επεξεργασίας* που προηγήθηκε: εξ άλλου, η διαδικασία παραλλαγής στο πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος είναι μάλλον ήπια (περιοριζόμενη ουσιαστικά στα συνοδευτικά στοιχεία της κύριας μελωδικής γραμμής), στην συνέχεια όμως πυκνώνει τόσο σε ρυθμικο-μελωδικό επίπεδο όσο και σε δομικό (με την σύμπτυξη των μ. 6-7 στο μ. 34).⁶⁰³ Ανάλογη διαδικασία δομικής βράχυνσης κατά ένα μέτρο υφίσταται επίσης στην τελική μισή πτώση της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας που επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα στα μ. 36-40 (πρβλ. τα μ. 36-39 με τα 9-12 και το μ. 40 με τα 13-14), εν αντιθέσει προς την δεύτερη πλάγια ιδέα που μεταφέρεται στην Μι-ύφεση-μείζονα με επουσιώδεις μόνο τροποποιήσεις στα μ. 41-49, ολοκληρώνοντας έτσι δίχως εκπλήξεις το αργό αυτό μέρος.

Μια εκτενέστερη πραγμάτωση του ιδίου δομικού τύπου βρίσκουμε αντιθέτως στο *Poco Adagio* σε Σολ-μείζονα του *τρίο με πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* Hob. XV: 22 του έτους 1795.⁶⁰⁴ Εν προκειμένω, το κύριο θέμα δομείται ως δεκάμετρη περίοδος και συνδέεται στενά

άποψη με την οποία έρχεται πάντως να συμφωνήσει εν μέρει και ο Brauner (ό.π., σ. 447 και 450). Ο Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, ό.π., σ. 581· *Haydn: In England...*, ό.π., σ. 586-587 και 436), από την άλλη πλευρά, καταθέτει μια ιδιαίτερος εκκεντρική – όσο και ελάχιστα πειστική – γνώμη περί ιδιόμορφης ραψωδικής κατασκευής εν είδει ελεύθερων παραλλαγών, την οποία πάντως δεν διστάζει να αποδεχθεί και να αναπτύξει μάλιστα περαιτέρω ο Brauner (ό.π., σ. 453), που εν τέλει επιχειρηματολογεί υπέρ μιας ιδιαίτερα πολύπτυχης μακροδομικής κατασκευής: στην πραγματικότητα βέβαια, το μόνο που κατορθώνει με την όλη στάση του είναι να επιφέρει ένα ισχυρό πλήγμα στην αξιοπιστία της ερμηνευτικής του προσέγγισης, εξαιτίας της διαρκώς ευμετάβλητης κρίσης του.

⁶⁰⁰ Ο Brauner (ό.π., σ. 257) το αντιμετωπίζει επίσης ως τριμερή μορφή σονάτας, ενώ ο Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 423) εκλαμβάνει την σύντομη μεσαία ενότητα του μέρους αυτού ως μετάβαση προς την *επανεκθεση* και έτσι αναφέρεται σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, αν και με κάποιες επιφυλάξεις.

⁶⁰¹ Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 262. Ο Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 423), αντιθέτως, θεωρεί την θεματική ιδέα των μ. 15-23 ως κατακλείδα της *εκθέσεως* και υποδεικνύει με έμφαση τις εσωτερικές της επαναλήψεις.

⁶⁰² Το γεγονός αυτό δεν διαφεύγει της προσοχής ούτε του Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 423) αλλά ούτε και του Brauner (ό.π., σ. 262): ο πρώτος, βέβαια, ερμηνεύει την θεματική διάσταση της μεσαίας αυτής ενότητας ως ενός είδους προέκτασης της κατακλείδας της *εκθέσεως*, ενώ ο δεύτερος αναφέρεται σε μια διαδικασία αυτοσχεδιασμού πάνω σε μοτίβα της πρώτης μακροδομικής ενότητας εν γένει.

⁶⁰³ Από τις σχετικές παρατηρήσεις του Brauner (ό.π., σ. 262) αξίζει εδώ να σημειωθεί εκείνη που αναφέρεται στην διατήρηση της βασικής ρυθμικής ροής εξαήχων δεκάτων-έκτων της *επεξεργασίας* σε ολόκληρη την *επανεκθεση*. Η αντιστοίχιση όμως των μ. 33-35 με τα μ. 5-7 μου φαίνεται τελείως επιφανειακή.

⁶⁰⁴ Πρβλ. Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 428) και Brauner (ό.π., σ. 257).

με την μετάβαση των μ. 11-16 προς την δευτερεύουσα τονικότητα, η οποία από κοινού με το κύριο θέμα δίνει την εντύπωση μιας ευρύτερης προτασιακής δόμησης, αφού στα μ. 1-5, 6-10 αλλά και 11-16 ακολουθείται με συνέπεια και εξελίσσεται η ίδια πάντοτε διαδικασία συμπύκνωσης από το εναρκτήριο παρεστιγμένο μοτίβο προς μια συνεχή ροή τριήχων ογδόων.⁶⁰⁵ Η πλάγια θεματική ομάδα, στην συνέχεια, διατηρεί επί μακρόν πολλά ρυθμικά και υφολογικά χαρακτηριστικά του κυρίου θέματος, δίχως όμως να εξαρτάται από αυτό σε βαθμό που να στοιχειοθετεί μια “μονοθεματική” έκθεση: τόσο η πρώτη πλάγια ιδέα, στα μ. 17-22, όσο και η δεύτερη, στα μ. 23-31, διαθέτουν στην πραγματικότητα την δική τους φυσιογνωμία και παγιώνουν την τονικότητα της Ρε-μείζονος που τελικά επικυρώνεται με μια σύντομη καταληκτική ιδέα στα μ. 32-35. Η επεξεργασία ανοίγει στο μ. 36 με μια επαναφορά του πρώτου μέτρου στην αρχική τονικότητα, γρήγορα όμως αποκαλύπτει τις πραγματικές της προθέσεις όταν στο μ. 37 αποσταθεροποιεί την Σολ-μείζονα και στα μ. 38-42 στρέφεται προς την δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος,⁶⁰⁶ αξιοποιώντας την βηματική φιγούρα τριήχων ογδόων της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας. Η δεσπόζουσα αυτής της συγγενικής τονικότητας (της σχετικής της δεσπόζουσας, συγκεκριμένως) εδραιώνεται πράγματι στα μ. 43-45a και στην συνέχεια παραχωρεί την θέση της σε ένα πέρασμα με συνεχείς αρπισμούς (στα μ. 45-50) που, έχοντας ρευστοποιήσει πλέον κάθε αναγνωρίσιμη θεματική αναφορά, ακολουθούν μια εντυπωσιακή χρωματική μετατροπική πορεία. Η κινητικότητα αυτή είναι εντούτοις μόνο φαινομενική: στο μ. 51 η συγχορδία της φα-δίεση-ελάσσονος έρχεται να ολοκληρώσει (στην ίδια ακριβώς θέση με την ομώνυμή της μείζονα συγχορδία στην έναρξη του μ. 45) την χρωματική αυτή περιπλάνηση-επέκταση μιας μοναδικής βαθμίδος, η οποία αμέσως μετά (στα μ. 52-53) μεταλλάσσεται χρωματικά σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας!⁶⁰⁷ Έτσι, στα μ. 54-63 επανεκτίθεται απaráλλακτο το κύριο θέμα, ακολουθούμενο μάλιστα από μια δίμετρη προέκταση της τελικής του δεσπόζουσας στα μ. 64-65 που καθιστά περιττή την μετάβαση της εκθέσεως στο σημείο αυτό.⁶⁰⁸ Η επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος, τουναντίον, διαφοροποιείται σημαντικά σε σχέση με την οργάνωση της πρώτης ενότητας: από την πρώτη θεματική ιδέα απομένει πλέον μόνον ένας υπαινιγμός στο μ. 66 που συνδέεται απ’ ευθείας με το ύστερο τμήμα της δεύτερης πλάγιας ιδέας σε παρηλλαγμένη εκδοχή στα μ. 67-72a (το μ. 67 προστίθεται εν είδει αλυσίδος στην επαναφορά των μ. 26b-29 στα 68-71a καθώς και των μ. 30-31 σε σύμπτυξη στα μ. 71b-72a), ενώ τα πρώτα μέτρα της ίδιας θεματικής ιδέας (μ. 23-26a) μετατίθενται στα μ. 72b-75 και ολοκληρώνονται πτωτικά με ένα παράλλαγμα του μ. 29 στο μ. 76 καθώς και με την αυτούσια τονική μεταφορά του μ. 31 στο μ. 77. Η μακροδομική ισορροπία πάντως αποκαθίσταται εκ νέου δια της επαναφοράς της κατακλείδας της εκθέσεως στα μ. 78-81. Όσον αφορά, τώρα, στους λόγους για τους οποίους η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα εξαλείφεται σχεδόν από την επανέκθεση, θα μπορούσε κανείς να επικαλεσθεί το γεγονός ότι το υλικό της στην πραγματικότητα είτε επαναλαμβάνεται και σε άλλα σημεία της εκθέσεως και της επανεκθέσεως (πρβλ. το μ. 17a με τα 6a / 54a / 59a, τα μ. 21-22a με τα 25-26a / 75, αλλά και εν μέρει τα μ. 17b-20 με το μ. 66) είτε έχει “εξαντληθεί” ήδη στο πλαίσιο της επεξεργασίας (καθ’ ότι η φιγούρα των μ. 17b-20 τίθεται στο επίκεντρο της αναπτυξιακής διαδικασίας των μ. 38-44), ώστε να μην χρίζει αυτούσιας επαναφοράς από εκεί και ύστερα.

⁶⁰⁵ Στην στενή μοτιβική διασύνδεση του κυρίου θέματος με την μετάβαση αναφέρεται επίσης ο Brauner, ό.π., σ. 118.

⁶⁰⁶ Πρβλ. περίπου Landon, *Haydn: In England...*, ό.π., σ. 428.

⁶⁰⁷ Δεν μπορώ να αντιληφθώ τα μ. 45-53 ως μετάβαση προς την επανέκθεση, όπως προτείνουν τόσο ο Brauner (ό.π., σ. 118) όσο και ο Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 428): αντιθέτως, εδώ διακρίνω μια δεύτερη φάση της επεξεργασίας, η οποία είναι μεν αρμονικώς στατικότερη σε σχέση με την πρώτη (μ. 36-44), αλλά σίγουρα και πιο εντυπωσιακή χάρη στην χρωματικότητα της γραμμής του μπάσσου (που καλύπτει απόσταση ενός τριτόνου σε κατιούσα και ανιούσα κίνηση) καθώς και στις πυκνές δυναμικές εναλλαγές forte – piano.

⁶⁰⁸ Ο Brauner (ό.π., σ. 118) παρατηρεί εξ άλλου μια αντιστοιχία ανάμεσα στα μ. 64-65 και 11-12 όσον αφορά στην απότομη αλλαγή ηχητικής περιοχής.

Το αμέσως επόμενο *τρίο με πιάνο σε ρε-ελάσσονα* Hob. XV: 23 περιλαμβάνει επίσης αργό μεσαίο μέρος σε μορφή σονάτας, ένα *Adagio ma non troppo* σε Σι-ύφεση-μείζονα.⁶⁰⁹ Το κύριο θέμα είναι και σε αυτή την περίπτωση περιοδικής δομής και μάλιστα αρμονικά ολοκληρωμένης, με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 4) και στην τονική (μ. 8), ενώ η ακόλουθη μετάβαση αρχικά φαίνεται να παραλλάσσει την πρώτη φράση του κυρίου θέματος (στα μ. 9-12), έπειτα όμως εξελίσσεται διαφορετικά και καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 16.⁶¹⁰ Το πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα των μ. 17-22 συνίσταται σε μια ευφάνταστη διαδικασία εξέλιξης και συνεχούς παραλλαγής του εναρκτήριου μοτίβου του κυρίου θέματος που τελικά οδηγεί σε μια εμφαντική καταληκτική χειρονομία στο μέρος του πιάνου, η οποία μάλιστα προεκτείνεται στο πλαίσιο της κατακλείδας της *εκθέσεως* (στα μ. 23-27) κατά τρόπον τέτοιο, ώστε να παραπέμπει έντονα σε ένα καταληκτικό σολιστικό πέρασμα κοντσέρτου.⁶¹¹ Η τελική πτώση στην Φα-μείζονα, στο μ. 28, συμπίπτει πάντως με την έναρξη της *επεξεργασίας*, η οποία παραπέμποντας υφολογικά στο πρώτο τετράμετρο της μεταβάσεως (μ. 9-12) οδηγεί την κεφαλή του κυρίου θέματος σε μια μετατροπική πορεία που δίχως ενδιάμεσες ισχυρές τονικοποιήσεις άλλων περιοχών ολοκληρώνεται στο μ. 35 με την αναμενόμενη συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητας.⁶¹² Στην ακόλουθη *επανεκθεση*, το κύριο θέμα επανέρχεται παρηλλαγμένο στα μ. 36-41 (πρβλ. μ. 1-6), ενώ η κατάληξη της δεύτερης φράσεώς του φθάνει σε μια κορύφωση – που παραπέμπει πρωτίστως στο κλείσιμο του πλάγιου θέματος (πρβλ. μ. 42 με 21) – και τελικά μένει ανοικτή στην δεσπόζουσα (μ. 43), προκειμένου στα μ. 44-49 να μεταφερθεί άμεσα στην Σι-ύφεση-μείζονα (και με ανεπαίσθητες πλέον τροποποιήσεις) ολόκληρο το πλάγιο θέμα.⁶¹³ Η κατακλείδα της *επανεκθέσεως* (στα μ. 50-53), εντούτοις, διατηρεί την αντιστοιχία της προς εκείνη της *εκθέσεως* μόνο για ένα μέτρο (πρβλ. μ. 23 με 50), δεδομένου του ότι η περαιτέρω εξέλιξή της – και ας προσεχθεί ιδιαίτερα η είσοδος των εγχόρδων στο μ. 53a – υπαινίσσεται πλέον μια προετοιμασία σολιστικής καντέντσας κοντσέρτου, η οποία στο μ. 53b όντως ανατίθεται στην αυτοσχεδιαστική δεινότητα του πιανίστα!⁶¹⁴ Υπό την έννοια αυτή, η μικρή *coda* των μ. 54-56, που βασίζεται βεβαίως και αυτή στο καταληκτικό υλικό, δεν συνιστά μονάχα μια απλή κατάληξη του μέρους,⁶¹⁵ αλλά – πολύ περισσότερο – προσλαμβάνει την λειτουργία και τον χαρακτήρα ενός καταληκτικού *ritornello* κοντσέρτου.

Η *σονάτα για πιάνο σε Ντο-μείζονα* Hob. XVI: 50 / WU 60, που γράφηκε κατά την παραμονή του Haydn στην Μεγάλη Βρετανία το 1794-1795, διαθέτει επίσης αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας, ένα *Adagio* σε Φα-μείζονα.⁶¹⁶ Το κύριο θέμα, μια οκτάμετρη

⁶⁰⁹ Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 257.

⁶¹⁰ Πρβλ. ό.π., σ. 262.

⁶¹¹ Πρβλ. ό.π., σ. 263.

⁶¹² Ο Brauner (ό.π., σ. 263) θεωρεί εσφαλμένα ότι οι φιγούρες στο δεξί χέρι του πιάνου προέρχονται από την συνοδεία του βιολιού στα μ. 17-20 του πλάγιου θέματος: πέραν αυτού όμως, η περιγραφή του σε ό,τι αφορά στην παρούσα *επεξεργασία* είναι σε γενικές γραμμές ακριβής.

⁶¹³ Πρβλ. Brauner, ό.π., σ. 263.

⁶¹⁴ Οι θεωρήσεις των Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 430-431) και Brauner (ό.π., σ. 263-264) δεν είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικές της τεχνοτροπίας κοντσέρτου που ακολουθείται απροκάλυπτα στο σημείο αυτό.

⁶¹⁵ Οι Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 431) και Brauner (ό.π., σ. 264) παρατηρούν σε αυτήν τον ελεγειακό τόνο που προσδίδει εδώ η πρόσμιξη του ελάσσονος τρόπου στον μείζονα.

⁶¹⁶ Ως προς την σονατοειδή μακροδομή του αργού αυτού μέρους, βλ. επίσης Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 446). Ο Hermann Förschner, εξ άλλου, στην μελέτη του *Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs*, Musikverlag Emil Katzschler (Beiträge zur Musikforschung, Bd. 13), München – Salzburg 1984, 228-230, εξετάζει το ίδιο κομμάτι υπό την οπτική του Koch για την μορφή σονάτας. Ο Somfai, τέλος, ενώ αρχικά αναφέρεται σε διμερή σονάτα ή – εναλλακτικά – σε σονάτα χωρίς *επεξεργασία* (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 195), στην συνέχεια έρχεται να αναθεωρήσει εκ βάθρων την άποψή του, υποστηρίζοντας πλέον ορθώς ότι πρόκειται για τριμερή μορφή σονάτας (ό.π., σ. 306 και 311), η οποία μάλιστα είναι και η μοναδική σε αργό μέρος μεταξύ των σονατών για πιάνο του Haydn που γράφηκαν από τα μέσα της δεκαετίας του 1780 και ύστερα (ό.π., σ. 333).

περίοδος με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 4) και την τονική (μ. 8),⁶¹⁷ εμπεριέχει ήδη δεξιοτεχνικά περάσματα που προσδίδουν συνολικά στο κομμάτι έναν αυτοσχέδιο χαρακτήρα (“φαντασίας”), δίχως ωστόσο να θέτουν εν αμφιβόλω την σαφή μακροδομική του διάρθρωση.⁶¹⁸ Η τετράμετρη μετάβαση των μ. 9-12, που φθάνει στην διπλή δεσπόζουσα,⁶¹⁹ διακρίνεται από τον περίγυρό της χάρη στην πολυφωνική ύφανσή της, ενώ από εκεί και ύστερα, στην τονικότητα της Ντο-μείζονος, παρουσιάζονται δύο σύντομες επισυναπτόμενες θεματικές ιδέες (μ. 13-17 και 18-23), αμφότερες αποτελούμενες από ένα βασικό δίμετρο που επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο και φθάνει σε έναν πτωτικό σχηματισμό· ως εκ τούτου, έχω την αίσθηση ότι από κοινού διαμορφώνουν μια πλάγια θεματική ομάδα μάλλον παρά ένα πλάγιο και ένα καταληκτικό θέμα της *εκθέσεως*, αντίστοιχα.⁶²⁰ Η *επεξεργασία* των μ. 24-33 δεν είναι ιδιαίτερα σύντομη (κατ’ αναλογία προς την *έκθεση*), αλλά είναι γεγονός ότι ο χαρακτήρας της είναι πρωτίστως μεταβατικός,⁶²¹ πράγμα που μπορεί να αποδοθεί τόσο στην μάλλον στατική αρμονική της πορεία (η ελάσσονα εκδοχή της δευτερεύουσας τονικότητας σταδιακά μετατρέπεται σε συγχορδία δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης της αρχικής Φα-μείζονος), όσο και στο ότι το μοτιβικό της υλικό αλλά και η πολυφωνική της ύφανση στα μ. 24-28 ανάγονται σαφέστατα στην μετάβαση της *εκθέσεως* και από ένα σημείο και έπειτα ρευστοποιούνται σε δεξιοτεχνικά περάσματα ομοφωνικής υφής (στα μ. 29-32) που τελικά συγκρατούν την ορμή τους μόνο στην μισή πτώση του μ. 33.⁶²² Έχει όμως ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι μετά την (εντυπωσιακά παρηλλαγμένη) επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 34-41,⁶²³ ο Haydn εξακολουθεί να διερευνά τις αναπτυξιακές δυνατότητες του υλικού της μεταβάσεως, η οποία στην *επανεκθεση* καλύπτει πλέον έξι μέτρα (μ. 42-47) και αναπτύσσοντας κατά τρόπον καινοφανή το δεδομένο μοτιβικό υλικό – σε πολυφωνική ύφανση και πάλι – δημιουργεί παράλληλα μια ενδιαφέρουσα παρεμβολή της ομώνυμης φα-ελάσσονος με κατάληξη στην δεσπόζουσα.⁶²⁴ Από εκεί και ύστερα, η επαναφορά της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας στην Φα-μείζονα στα μ. 48-52 συνοδεύεται από περαιτέρω ρυθμικο-μελωδικές παραλλαγές, ενώ εκείνη της δεύτερης ιδέας διαφοροποιείται ακόμη περισσότερο από το πρότυπό της, καθώς το αρχικό δίμετρο 53-54 (πρβλ. μ. 18-19) δεν επαναλαμβάνεται πλέον παρηλλαγμένο (όπως στα μ. 20-21 της *εκθέσεως*), αλλά ακολουθείται από μια τετράμετρη επέκταση στα μ. 55-58 (στο πλαίσιο της οποίας η βηματική κίνηση τριακοστών-δευτέρων και δεκάτων-έκτων μεγεθύνεται σε μετρικώς μετατοπισμένα όγδοα) που καταλήγει στην αναμενόμενη τελική πτώση των μ. 59-60a (πρβλ. μ. 22-23) – στην

⁶¹⁷ Πρβλ. Somfai, *The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 311. Ο Forschner (ό.π., σ. 228 και 229), τουναντίον, αντιλαμβάνεται εδώ ένα τετράμετρο κύριο θέμα που ακολουθείται από παρηλλαγμένη επανάληψη. Παρ’ ότι τελικά παραδέχεται ότι τα δύο τετράμετρα διαμορφώνουν από κοινού ένα ενιαίο τμήμα και όχι δύο διαφορετικά (ό.π., σ. 228 και 284), η άποψή του υποδηλώνει άγνοια όσον αφορά σε ένα μικροδομικό πρότυπο που – όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει – εφαρμόζεται συχνά από τον Haydn στα κύρια θέματα των μορφών σονάτας σε αργή χρονική αγωγή, αλλά και ως προς τις αρμονικές προϋποθέσεις της “παρηλλαγμένης επανάληψης” ενός τμήματος ή μιας ενότητας στον Haydn γενικότερα. Ας σημειωθεί επίσης εδώ η παρατήρηση της Sisman (“Haydn’s Solo Keyboard Music”, ό.π., σ. 299) για τον καθοριστικό ρόλο που παίζει η αρχή της παραλλαγής συνολικά στο συγκεκριμένο μέρος.

⁶¹⁸ Πρβλ. Landon, *Haydn: In England...*, ό.π., σ. 446.

⁶¹⁹ Πρβλ. Forschner (ό.π., σ. 228) και Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 311).

⁶²⁰ Όπως δηλαδή αντιλαμβάνονται τα μ. 13-17 και 18-23 οι Forschner (ό.π., σ. 228 και 284) και Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 311). Ας σημειωθεί πάντως ότι ο Forschner (ό.π., σ. 229) υποδεικνύει με έμφαση την δομική επικάλυψη μεταξύ των δύο αυτών θεματικών ιδεών (στο μ. 18) αλλά και τον καταληκτικό παρά “τραγουδιστό” χαρακτήρα του “πλάγιου θέματος” των μ. 13-17 – αναφερόμενος μάλιστα και στις εσωτερικές επαναλήψεις που εμπεριέχει τόσο αυτό όσο και η “προέκτασή” του στα μ. 18-23.

⁶²¹ Πρβλ. Landon (*Haydn: In England...*, ό.π., σ. 446), Forschner (ό.π., σ. 229) και Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 309 και 311).

⁶²² Οι παρατηρήσεις αυτές είναι σύμφωνες με εκείνες του Forschner, ό.π., σ. 228 και ιδίως 229.

⁶²³ Πρβλ. Forschner (ό.π., σ. 228-229 και 230) και Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 311).

⁶²⁴ Πρβλ. ιδίως τις παρατηρήσεις του Forschner, ό.π., σ. 229 και 284.

οποία μάλιστα επισυνάπτεται περαιτέρω μια σύντομη καταληκτική προέκταση, στα μ. 60-63.⁶²⁵

Η περίπτωση του Allegretto σε μι-ελάσσονα του *τρίο με πιάνο σε Μι-μείζονα* Hob. XV: 28 δεν συνιστά μόνο την τελευταία χρονολογικά μορφή σονάτας σε αργή χρονική αγωγή μεταξύ των πιανιστικών ειδών (καθ' ό τι το έργο αυτό γράφηκε πιθανότατα μέχρι το 1797), αλλά και μια από τις πλέον ιδιάζουσες πραγματώσεις της, στον βαθμό που το τριμερές κλασσικό μακροδομικό πρότυπο συνδυάζεται εδώ με μια ελεύθερη εφαρμογή της μπαροκικής αρχής της πασσακάλιας, προσλαμβάνοντας επιπλέον έντονα μονοθεματική φυσιογνωμία!⁶²⁶ Το κατ' εξοχήν λοιπόν “θέμα” εκτίθεται στα μ. 1-6 σε ταυτοφωνία από το σύνολο των οργάνων: πρόκειται για μια βηματική ως επί το πλείστον διαδοχή ογδόων που κινείται από την τονική προς την δεσπόζουσα. Η έκθεση όμως αρχίζει ουσιαστικά στο μ. 7, όπου – με την ταυτόχρονη αποχώρηση του βιολιού και του τσέλλου – στο αριστερό χέρι του πιάνου το “θέμα” διευρύνεται σε οκτώ μέτρα (πρβλ. τα μ. 7-10a με τα 1-4a, ενώ τα μ. 13-14 είναι αντίστοιχα των μ. 5-6) και συνοδεύει την εξύφανση μιας μελωδικής γραμμής στο δεξί χέρι με σαφέστατα μπαροκικό χαρακτήρα.⁶²⁷ Η τρίτη εμφάνιση του “θέματος” στο μπάσσο τίθεται στα μ. 15 κ.εξ. στην σχετική Σολ-μείζονα για τις ανάγκες της πλάγιας θεματικής ομάδος: η πρώτη ιδέα των μ. 15-22 είναι ουσιαστικά ένα παράλλαγμα του προηγούμενου κυρίου θέματος με διαφορετική εξέλιξη από ένα σημείο και έπειτα (πρβλ. μ. 15-18 με 7-10), ενώ οι δύο επόμενες (μ. 23-27 και 28-34) συνιστούν ελεύθερες προεκτάσεις της πρώτης ιδέας που επικυρώνουν πτωτικά την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*. Η τελική όμως πτώση

⁶²⁵ Κακώς κατά την γνώμη μου ο Forschner (ό.π., σ. 229) θεωρεί ότι από το μ. 54 ξεκινά μια *coda*, αφού είναι σαφές ότι μέχρι και το μ. 60 υφίστανται πολλές δομικές αντιστοιχίες με τα περιεχόμενα του δευτέρου “ημίσεως” της *εκθέσεως*. Ο Somfai (*The Keyboard Sonatas...*, ό.π., σ. 311), εξ άλλου, ενώ υποδεικνύει την επαναφορά του “πλαγίου” και του “καταληκτικού” θέματος πριν την προσθήκη μιας *coda*, δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται την εσωτερική διεύρυνση του δεύτερου εξ αυτών, καθ' ό τι προσδιορίζει τα όριά του – κατά τρόπον τελείως παράλογο από αρμονικής επόψεως – στα μ. 53-58, με αποτέλεσμα δηλαδή να αποσπάται από αυτό η δίμετρη κατάληξη του και να εντάσσεται παραδόξως στην (υποτιθέμενη) πεντάμετρη *coda* των μ. 59-63. Η ερμηνεία όμως των μ. 60-63 ως απλής προέκτασης της τελικής πτώσεως της *επανεκθέσεως* κερδίζει έδαφος έναντι της θεώρησής τους ως *coda*, αν αναλογισθεί κανείς και τις καταληκτικές χειρονομίες που λαμβάνουν εδώ χόραν: συνεχείς παρηλλαγμένες επαναλήψεις του ιδίου πτωτικού μοντέλλου στα μ. 59b-60a, 60b-61a και 61b-62a (κάτι που παρατηρεί και ο Forschner, ό.π., σ. 229), με παράλληλη επιβράδυνση της χρονικής αγωγής (“*ritu adagio*” στο μ. 61b) αλλά και ελάττωση του δυναμικού επιπέδου από *piano* σε *pianissimo* (βλ. σχετικά: Neubacher, ό.π., σ. 93).

⁶²⁶ Ο πρωτότυπος αυτός συνδυασμός δομικών αρχών του μπαρόκ και του κλασικισμού δεν φαίνεται να έχει γίνει αντιληπτός σε όλη του την έκταση μέχρι στιγμής. Ο Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 408-409) αναφέρεται βέβαια στην ανάμειξη στοιχείων της παλαιάς τεχνοτροπίας (πασσακάλια, διπλή αντίστιξη, αλυσίδες, ρυθμικά σχήματα κ.λπ.) και της σύγχρονης του Haydn (αρμονικός σχεδιασμός από την αρχική ελάσσονα προς την σχετική μείζονα, εισαγωγή νέου θεματικού υλικού, δυναμικοί τονισμοί), σε καμμία όμως περίπτωση δεν αντιμετωπίζει την μακροδομική αυτή κατασκευή με όρους της μορφής σονάτας και επιπλέον τείνει τελικά να θεωρήσει το κομμάτι αυτό ως ρομαντικό! Από την άλλη πλευρά, ο μεν Brauner (ό.π., σ. 266-267) θεωρεί μονοδιάστατα την μορφή αυτή ως ένα είδος ακανόνιστης (εξελικτικής) πασσακάλιας, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του αποκλειστικά στα “παλαιομοδίτικα” χαρακτηριστικά της καθώς και στην ασύμμετρη κατασκευή των πέντε παραλλαγών του αρχικού “θέματος”, ενώ ο Carlin (ό.π., σ. 127 και 274) προβαίνει σε μια μεμονωμένη λειτουργική επισήμανση που σχετίζεται με την δομική οργάνωση της σονάτας και μόνον. Ο Landon (*Haydn: The Years of “The Creation”...*, ό.π., σ. 219), τέλος, δεν παίρνει καμμία θέση επί του ζητήματος του μακροδομικού σχεδιασμού.

⁶²⁷ Ο Landon (*Haydn: The Years of “The Creation”...*, ό.π., σ. 219) αντιλαμβάνεται το πρώτο εξάμετρο ως ένα “παλαιομοδίτικο *ritornello*”, δηλαδή ως ένα είδος εισαγωγής. Αντιθέτως, ο Carlin (ό.π., σ. 127 και 274) το αντιμετωπίζει ως κύριο θέμα και θεωρεί τα μ. 7-14 ως μη-μετατροπική μετάβαση. Αυτό όμως δεν είναι καθόλου εύλογο, αφού η κατάληξη στην δεσπόζουσα χαρακτηρίζει ούτως ή άλλως αμφοτέρως τις φράσεις των μ. 1-6 και 7-14 και επιπλέον μόνο η δίφωνη γραφή της δεύτερης φράσεως μπορεί όντως να αποτελέσει ένα θέμα υπό την κλασσική έννοια. Εκτιμώ λοιπόν ότι μετάβαση εδώ δεν υφίσταται και πως μπορεί επομένως κανείς είτε να αναφερθεί σε μια εξάμετρη εισαγωγή που ακολουθείται από το οκτάμετρο κύριο θέμα της *εκθέσεως*, είτε να εκλάβει το σύνολο των δεκατεσσάρων πρώτων μέτρων ως το κύριο θέμα της συνθέσεως – υπό την έννοια ενός εξάμετρου προτύπου το οποίο διαδέχεται μια παρηλλαγμένη, διευρυμένη και εμπλουτισμένη εκδοχή του.

στο μ. 35 επικαλύπτεται με την έναρξη της ενότητας της *επεξεργασίας* και την τέταρτη παράθεση του “θέματος”: τώρα, η γραμμή του μπάσσου συνδυάζεται με μια δεύτερη παρεμφερή συνοδευτική φωνή στο αριστερό χέρι του πιάνου και αμφότερες διπλασιάζονται από τα επανεισερχόμενα στο σημείο αυτό *έγχορδα*,⁶²⁸ συνοδεύοντας την κύρια μελωδική γραμμή που παραμένει στο δεξί χέρι του πιάνου· έτσι, στα μ. 35-39 παρατίθεται στην Σολμείζονα το μεγαλύτερο μέρος της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας (πρβλ. μ. 15-19) και κατόπιν (στα μ. 40-47) το μοτίβο παρεστιγμένου δεκάτου-έκτου – τριακοστού δευτέρου των μ. 19 κ.εξ. εξυφαίνεται σε μεγαλύτερη έκταση, στρεφόμενο μέσω της λα-ελάσσοнос προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Στην μι-ελάσσονα λοιπόν, το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 48-56, διευρυμένο κατά ένα μέτρο (πρβλ. μ. 48-53 με 7-12) και με το “θέμα” του μπάσσου να εμφανίζεται τώρα στο δεξί χέρι του πιάνου και στο βιολί, έχοντας αλλάξει αμοιβαία την θέση του με την κατ’ εξοχήν μελωδική γραμμή που πλέον καταλαμβάνει την χαμηλή ηχητική περιοχή (αριστερό χέρι του πιάνου και τσέλλο), σύμφωνα δηλαδή με την τεχνική της διπλής αντίστιξης.⁶²⁹ Η ακόλουθη έκτη – και τελευταία – εμφάνιση του “θέματος” μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί ως επαναφορά στην μι-ελάσσονα της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας, αφού τα μ. 57-60 είναι ταυτόσημα με τα μ. 35-38 (και κατ’ επέκτασιν με τα μ. 15-18)· στο μ. 61 εντούτοις, η θεματική επανέκθεση διακόπτεται οριστικά και μια σειρά δεξιοτεχνικών περασμάτων σε ύφος “φαντασίας” (στα μ. 61-64) οδηγεί σε ένα μάλλον απότομο κλείσιμο του κομματιού στο μ. 65.⁶³⁰ Η περικοπή σχεδόν ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος (μ. 19-34) μπορεί ως εκ τούτου να αιτιολογηθεί μόνο στην βάση της μονοθεματικής φύσεως του αργού αυτού μέρους, οι μακροδομικές ενότητες του οποίου διακρίνονται κατά τα άλλα σαφέστατα μεταξύ τους χάρη στον διαφορετικό κάθε φορά ρόλο που ανατίθεται στα δύο *έγχορδα*: εισαγωγή (μ. 1-6, όλα τα όργανα σε ταυτοφωνία), *έκθεση* (μ. 7-34, απουσία των *εγχόρδων*), *επεξεργασία* (μ. 35-47, τα *έγχορδα* διπλασιάζουν το αριστερό χέρι του πιάνου), *επανεκθεση* (μ. 48-60, τα *έγχορδα* διπλασιάζουν αμφότερα τα χέρια του πιάνου και μόνο στο τελευταίο τετράμετρο τις δύο συνοδευτικές φωνές του αριστερού χεριού) και σύντομη καταληκτική προέκταση (μ. 61-65, τα *έγχορδα* συνοδεύουν τα περάσματα του πιάνου).

Την ίδια περίπου περίοδο ο Haydn καταπιάστηκε με την σύνθεση της περίφημης εξάδοσ κουαρτέτων του opus 76, δύο εκ των οποίων περιλαμβάνουν αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας. Το Adagio sostenuto σε Ντο-μείζονα του *κουαρτέτου εγχόρδων σε Σολμείζονα* opus 76 αρ. 1 / Hob. III: 75⁶³¹ φανερώνει επίσης μια τάση αναδρομής σε τεχνικές του παρελθόντος και συγκεκριμένως στην “ψευδή επανέκθεση” εντός της *επεξεργασίας*, η οποία είχε εγκαταλειφθεί μετά το 1770 – τουλάχιστον μεταξύ των αργών μερών. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως*, εξ άλλου, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς συνίσταται σε μια εξελικτική διαδικασία παραλλαγής της αρχικής τετράμετρης ιδέας, από την οποία σε ένα πρώτο επίπεδο προκύπτουν δύο οκτάμετρες περίοδοι (με μισές πτώσεις στα μ. 4 και 12, και τέλειες πτώσεις στα μ. 8 και 16, αντιστοίχως),⁶³² οι οποίες όμως σε ένα δεύτερο επίπεδο σχηματίζουν μια

⁶²⁸ Πρβλ. Landon, *Haydn: The Years of “The Creation”*..., ό.π., σ. 219.

⁶²⁹ Πρβλ. ιδίως Brauner, ό.π., σ. 267.

⁶³⁰ Καθόλου άδικα, ο Landon (*Haydn: The Years of “The Creation”*..., ό.π., σ. 219) χαρακτηρίζει την καταληκτική αυτή διαδικασία ως “εκκεντρική”. Ο Brauner (ό.π., σ. 266 και 267), εξ άλλου, θεωρεί τα ραψωδικά αυτά περάσματα σε ύφος τοκκάτας ως το επιστέγασμα της συνολικής εξελικτικής διαδικασίας και παράλληλα υποδεικνύει ότι ο σοβαρός και άκρως εκφραστικός τους χαρακτήρας αίρει οιαδήποτε αρχική σκέψη περί “παρωδίας” παλαιού ύφους στο κομμάτι αυτό. Πρβλ. ακόμη Rosen, *Der Klassische Stil*..., ό.π., σ. 408. Κανένας πάντως δεν αναφέρεται σε *coda*, αφού τα μ. 61-65, παρά την έντονη μοτιβική και υφολογική διαφοροποίησή τους από ό,τι προηγήθηκε, έρχονται κατ’ ουσίαν να ολοκληρώσουν την πτωτική διαδικασία της *επανεκθέσεως* που έμεινε ημιτελής εξαιτίας της αποκοπής όχι μόνο των “δευτερευουσών” προεκτάσεων της πλάγιας θεματικής ομάδος αλλά ακόμη και αυτής της βασικής θεματικής της ιδέας (στα μ. 57-60)!

⁶³¹ Η μορφή σονάτας κατονομάζεται εν προκειμένω από τους Landon (*Haydn: The Years of “The Creation”*..., ό.π., σ. 288) και Seifert (ό.π., σ. 53 και 61).

⁶³² Πρβλ. Seifert (ό.π., σ. 54) και Krummacker (*Das Streichquartett*..., ό.π., σ. 129).

υπερκείμενη δεκαεξάμετρη περίοδο (οι φράσεις των μ. 1-4 και 9-12 είναι σχεδόν ταυτόσημες, εκείνες όμως των μ. 5-8 και 13-16 διαφοροποιούνται σημαντικά μεταξύ τους). Στο μ. 16 ένα σύντομο πέρασμα οδηγεί απ' ευθείας στην Σολ-μείζονα για την παρουσίαση του πλαγίου θέματος στα μ. 17-32: παρά την ρυθμική ομοιογένεια που προσφέρει ο ρυθμικός παλμός δεκάτων-έκτων, ωστόσο, το θέμα αυτό χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη τονική ασάφεια, αφού ήδη στα μ. 18-22 ο διάλογος μεταξύ των εξωτερικών φωνών με φιγούρες τριακοστών-δευτέρων και δεκάτων-έκτων τονικοποιείται στην ρε-ελάσσονα και από εκεί και ύστερα η αποσύνθεση της φιγούρας των μ. 22-24 στα μ. 25-30a κατευθύνεται σταδιακά προς ένα πτωτικό έξι τέσσερα της Σολ-μείζονος που ακολουθείται από μικρή σολιστική καντέντσα στο πρώτο βιολί (μ. 30b-31) και τέλεια πτώση στα μ. 32-33. Δεδομένου λοιπόν του ότι στα μ. 33 κ.εξ. η ενότητα της *επεξεργασίας* ανοίγει με μια παρηλλαγμένη παράθεση του κυρίου θέματος που παγιώνει κάπως ετεροχρονισμένα την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*, διαφαίνεται ότι ο αρμονικός σχεδιασμός της *εκθέσεως* δεν εμπεριέχει – ως όφειλε – την παγίωση δύο τονικών περιοχών, αλλά παραδόξως μοιάζει να ολοκληρώνεται με την διαδικασία απομάκρυνσης από την τονική προς την δεσπόζουσα και να μεταθέτει την επικύρωση της δευτερεύουσας αυτής τονικότητας στην έναρξη της *επεξεργασίας*: διαφορετικώς διατυπωμένο, τα πρώτα 32 μέτρα του κομματιού αυτού δίνουν εν τέλει περισσότερο την εντύπωση ενός κυρίου θέματος και μιας μετάβασης παρά ενός κυρίου και ενός πλαγίου θέματος.⁶³³ Η λειτουργική αυτή αμφισημία των μ. 17-32 αίρεται ουσιαστικά μόνο στο τέλος της συνθέσεως, αφού στο μεγαλύτερό της μέρος οι τονικά σταθερές εμφανίσεις του κυρίου θέματος εναλλάσσονται με αναφορές στα περιεχόμενα του πλαγίου θέματος που λειτουργούν κατ' εξακολούθησιν ως μέσα τονικής αποσταθεροποίησης και μετατροπικής εξέλιξης. Η *επεξεργασία* εμπεριέχει δύο τέτοιες θεματικές-λειτουργικές εναλλαγές:⁶³⁴ αρχικά, στα μ. 33-40 μια νέα παραλλαγή του κυρίου θέματος (με δύο φράσεις που καταλήγουν στην τονική, στα μ. 36 και 40) εδραιώνει – όπως προαναφέρθηκε – την Σολ-μείζονα,⁶³⁵ ενώ η επικαλυπτόμενη αλυσιδωτή ανάπτυξη των μ. 16-17 στα μ. 40-44 οδηγεί σε έναν αναπτυξιακό ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 45-48: κατόπιν, στα μ. 49-56 το κύριο θέμα επανεμφανίζεται και μάλιστα στην Ντο-μείζονα εν είδει “ψευδούς επανεκθέσεως” (εντύπωση που επιτείνεται εν προκειμένω και από την μη-παρηλλαγμένη παράθεση των τετραμέτρων 1-4 και 13-16),⁶³⁶ για να ακολουθήσει άμεσα μια νέα αναπτυξιακή-μετατροπική πορεία, πρώτα στα μ. 56-60, με την απόσπαση και την αλυσιδοποίηση του μοτίβου δεκάτων-έκτων του μ. 16 που από την ομώνυμη ντο-ελάσσονα φθάνει στην δεσπόζουσα της σχετικής λα-ελάσσονος, και έπειτα στα μ. 61-70, όπου μια τεράστια επέκταση της (απατηλά εισερχόμενης) συγχορδίας της υποδεσπόζουσας της Ντο-μείζονος αναπτύσσοντας τα περιεχόμενα των μ. 25 κ.εξ. καταλήγει εκ νέου στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στο μ. 71. Έτσι, στα μ. 72 κ.εξ. λαμβάνει πλέον χώρα η πραγματική *επανεκθεση*, αν και σε συνοπτική μορφή εξαιτίας των πολλών ήδη παραθέσεων του θεματικού της υλικού εντός της *επεξεργασίας*: ως εκ τούτου, το κύριο θέμα περιορίζεται στην επαναφορά του αρχικού επταμέτρου στα μ. 72-78,⁶³⁷ ενώ η μετέπειτα σύμπτυξη των μ. 17-24

⁶³³ Δεν μου προξενεί την παραμικρή εντύπωση το γεγονός ότι τόσο ο Landon (*Haydn: The Years of "The Creation"*..., ό.π., σ. 288) όσο και ο Krummacher (*Das Streichquartett*..., ό.π., σ. 129) καταφεύγουν σε μια απλή περιγραφή των περιεχομένων των μ. 17-32, χωρίς κανέναν λειτουργικό προσδιορισμό του εν λόγω τμήματος.

⁶³⁴ Πρβλ. περίπου Krummacher, *Das Streichquartett*..., ό.π., σ. 129.

⁶³⁵ Η αρμονική δομή του οκταμέτρου 33-40 δεν επιτρέπει την ταύτισή του με τα μ. 1-8 (ούτε επίσης με τα μ. 9-16), στην οποία προβαίνουν απερίσκεπτα οι Seifert (ό.π., σ. 54) και Krummacher (*Das Streichquartett*..., ό.π., σ. 129).

⁶³⁶ Ούτε εδώ έχουμε επομένως να κάνουμε με μια απλή παράθεση του πρώτου οκταμέτρου του κυρίου θέματος, όπως υποδεικνύουν οι Tobel (ό.π., σ. 196) και Krummacher (*Das Streichquartett*..., ό.π., σ. 129).

⁶³⁷ Η οποία, εν αντιθέσει προς ό,τι αναφέρει ο Krummacher (*Das Streichquartett*..., ό.π., σ. 129), δεν περιλαμβάνει την παραμικρή τροποποίηση σε σχέση με τα μ. 1-7, μέχρι την άρση του μ. 78.

στο τετράμετρο 79-82 – όπου πλέον επικρατούν αποκλειστικά οι φιγούρες τριακοστών-δευτέρων – επιφέρει μια τονική “αυτοσυγκράτηση” στην Ντο-μείζονα που για πρώτη φορά επιβεβαιώνει ακράδαντα τον προσδιορισμό του μοτιβικού αυτού υλικού ως πλαγίου θέματος! Η ακόλουθη τονική μεταφορά των μ. 25-32 στα μ. 83-90, πάντως, δεν είναι σε θέση να προσφέρει (όπως και στην *έκθεση*, άλλωστε) την προσδοκώμενη αρμονική ολοκλήρωση του κομματιού, η οποία φυσιολογικά εκπληρώνεται στην επιπρόσθετη *coda* των μ. 91-95, όπου και πάλι οι φιγούρες τριακοστών-δευτέρων του πλαγίου θέματος επιδεικνύουν απλόχερα την σταθεροποιητική αρμονική λειτουργία που – με κόπο, θα μπορούσε κανείς να πει – κατοχύρωσαν μόλις στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*.

Το Largo: cantabile e mesto σε Φα-δίεση-μείζονα του *κουαρτέττου σε Ρε-μείζονα* opus 76 αρ. 5 / Hob. III: 79 είναι αρκετά πιο “συμβατικό” σε σχέση με το προαναφερόμενο αργό μέρος.⁶³⁸ Το κύριο θέμα, μια εννεάμετρη περίοδος με πτώσεις στην δεσπόζουσα (μ. 4) και στην τονική (μ. 9) εμπεριέχει ένα χαρακτηριστικό μοτίβο ογδού παρεστιγμένου – δεκάτου-έκτου, το οποίο στην συνέχεια αναδεικνύεται σε πρωτεύον μοτιβικό στοιχείο της μετάβασης των μ. 9-17 (που καταλήγει σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα), αλλά και του πλαγίου θέματος στην Ντο-δίεση-μείζονα των μ. 18-32· ιδίως στην αρχή του μάλιστα (στα μ. 18-21), το πλάγιο θέμα συνδυάζει αντιστικτικά τις εναρκτήριες χειρονομίες τόσο του κυρίου θέματος (μ. 1) όσο και της μεταβάσεως (μ. 10), πλην όμως εξελίσσεται και αυτό κατά τρόπον τέτοιο ώστε να διατηρεί την θεματική του αυτονομία έναντι των υπολοίπων δομικών μελών της *εκθέσεως*.⁶³⁹ Η *επεξεργασία* υποδιαιρείται σε τρία περίπου ισομεγέθη τμήματα, καθένα εκ των οποίων ολοκληρώνεται με μια εμφαντική στάση σε κορώνα στα μ. 40, 50 και 62. Το πρώτο από αυτά ανοίγει με μια παράθεση του αρχικού διμέτρου του πλαγίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα (πρβλ. μ. 33-34 με 18-19), προσφέροντας κατ’ αυτόν τον τρόπο και την πτωτική ολοκλήρωση της *εκθέσεως* σε επικάλυψη, στην συνέχεια όμως το ίδιο δίμετρο μεταφέρεται στην ντο-δίεση-ελάσσονα στα μ. 35-36 και με μια αναπτυσσόμενη εξέλιξη στα μ. 37-40 πραγματοποιείται μισή πτώση στην ίδια πάντοτε τονικότητα.⁶⁴⁰ Στο δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας* ο Haydn υποβάλλει σε μια παρεμφερή διαδικασία το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος, το οποίο παρατίθεται στην – σχετική της προηγούμενης ντο-δίεση-ελάσσονος – Μι-μείζονα στα μ. 41-44, αλλά αμέσως μετά η παράθεση του μ. 5 στο μ. 45 γίνεται στον αντίθετο τρόπο (στην μι-ελάσσονα), αλυσιδοποιείται στα μ. 46-47, φθάνει στην δεσπόζουσα στο μ. 48 και τελικά στρέφεται προς την δεσπόζουσα της – σχετικής και πάλι – Σολ-μείζονος στα μ. 49-50.⁶⁴¹ Έτσι, το τρίτο και τελευταίο τμήμα της μεσαίας ενότητας

⁶³⁸ Στην μορφή σονάτας του αργού αυτού μέρους αναφέρονται συγκεκριμένα οι Barrett-Ayres (ό.π., σ. 304), Ratner (*Classic Music...*, ό.π., σ. 234), Seifert (ό.π., σ. 53 και 61), ο James Kirtland Randall, στο δοκίμιό του “Haydn: String Quartet in D major, op. 76, no. 5”, *The Music Review* 21, 1960, σ. 97 κ.εξ., καθώς και η Louise E. Cuyler, στο άρθρο της “Tonal Exploitation in the Later Quartets of Haydn”, στο: H. C. Robbins Landon – Roger E. Chapman (επιμ.), *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, Da Capo Press, New York 1979, σ. 147 κ.εξ. Ο Landon (*Haydn: The Years of “The Creation”...*, ό.π., σ. 305), εξ άλλου, αντιλαμβάνεται μιαν ανάμειξη της μορφής σονάτας με την αρχή του ritornello (εξαιτίας της παράθεσης μέρους του κυρίου θέματος εντός της *επεξεργασίας*), ενώ ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 129) διατηρεί ορισμένες επιφυλάξεις ως προς την εφαρμογή του τριμερούς τύπου σονάτας στην παρούσα περίπτωση, επειδή κατά την γνώμη του η μεσαία ενότητα δεν είναι επαρκώς αναπτυσσική και αντιθετική προς τις δύο εξωτερικές. Υπάρχουν πάντως και ακόμη πιο ατυχείς θεωρήσεις: ο Keller (ό.π., σ. 225), π.χ., κάνει λόγο για μια “πολύπλοκη μονοθεματική τριμερή δομή”, την οποία δεν επιχειρεί να προσεγγίσει αναλυτικότερα, ενώ ο Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 132) αναφέρει το συγκεκριμένο μέρος ως δείγμα τριμερούς ασματικής μορφής με μεσαία αναπτυσσική ενότητα!

⁶³⁹ Πρβλ. σχετικά Randall (ό.π., σ. 97) και Cuyler (“Tonal Exploitation...”, ό.π., σ. 147)· οι Landon (*Haydn: The Years of “The Creation”...*, ό.π., σ. 305) και Ratner (*Classic Music...*, ό.π., σ. 234), εξ άλλου, δίνουν υπέρμετρη βαρύτητα στην μονοθεματική διάσταση της μορφής.

⁶⁴⁰ Πρβλ. Randall (ό.π., σ. 97), Barrett-Ayres (ό.π., σ. 304), Cuyler (“Tonal Exploitation...”, ό.π., σ. 147) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 129).

⁶⁴¹ Πρβλ. Randall (ό.π., σ. 97), Barrett-Ayres (ό.π., σ. 304), Landon (*Haydn: The Years of “The Creation”...*, ό.π., σ. 305), Cuyler (“Tonal Exploitation...”, ό.π., σ. 147 και 149) και Ratner (*Classic Music...*, ό.π., σ. 234).

ανοίγει με το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος στην Σολ-μείζονα, διαμορφώνοντας ένα δίμετρο μετατροπικό πρότυπο στα μ. 51-52 στο μέρος της βιόλας που αλυσιδοποιείται στα μ. 53-54 στην μι-ελάσσονα, ενώ στο μ. 55 το πρώτο μόνο μέτρο του αποσπασματοποιείται στο τσέλλο και με αφετηρία από την φα-δίεση-ελάσσονα ακολουθεί μια κατιούσα αλυσιδωτή πορεία μέχρι την τελική πτώση στην δεσπόζουσα της στα μ. 61-62.⁶⁴² Η επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 63-70 αποκαθιστά την αρχική μείζονα τονικότητα⁶⁴³ και, παρ' όλο που δεν διαφοροποιείται σε τίποτε από την έκθεση, καταλήγει σε απατηλή πτώση στο μ. 71, όπου μια τετράμετρη προέκτασή του έρχεται να υποκαταστήσει πλήρως την αρχική μετάβαση, οδηγώντας κατά τρόπον αμεσώτερο και στην αυτούσια τονική επαναφορά ολόκληρου του πλαγίου θέματος στα μ. 75-89. Εντούτοις, το μέρος ολοκληρώνεται με μια αρκετά σπάνια διαδικασία θεματικής αποκατάστασης της απαλειφθείσης από την επανέκθεση μεταβάσεως στο πλαίσιο της τελικής *coda*, καθώς στα μ. 90-93 παρατίθενται αυτούσια τα μ. 9-12 της εκθέσεως και το περιεχόμενό τους εξαλείφεται σταδιακά στα καταληκτικά μ. 94-97.⁶⁴⁴

Η ύστατη συμβολή του Haydn στην εξέλιξη της τριμερούς μορφής σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής εντοπίζεται στο Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81,⁶⁴⁵ γραμμένου το 1799. Στην προκειμένη λοιπόν περίπτωση, το κύριο θέμα παρουσιάζεται σε δύο εκδοχές, μία λιτή και απέριτη, ομοφωνικής υφής και συμμετρικής περιοδικής δομής, στα μ. 1-8, αλλά και μία εμπλουτισμένη με ολοένα και πιο σολιστικές χειρονομίες στο πρώτο βιολί, που μάλιστα μετά την παρηλλαγμένη επανάληψη του πρώτου τετραμέτρου στα μ. 9-12 εξελίσσεται τελείως διαφορετικά στα μ. 13-15 και φθάνει σε τέλεια πτώση στο μ. 16. Επομένως, ολόκληρο το δεκαεξάμετρο θα μπορούσε να εκληφθεί και ως μια ευρύτερη περίοδος, η κατάληξη της οποίας επικαλύπτεται πάντως με την μετάβαση των μ. 16-20, όπου η ρευστοποίηση του επικεφαλής διμέτρου του κυρίου θέματος στην γραμμή του μπάσσου – σε συνδυασμό και με τις καλλωπιστικές φιγούρες του πρώτου βιολιού – οδηγείται προς μία πτώση στην διπλή δεσπόζουσα. Εντούτοις, το πλάγιο θέμα της εκθέσεως (στα μ. 21-29) εμμένει ουσιαστικά καθ' όλην την διάρκειά του στην δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος, δίνοντας παράλληλα την ευκαιρία στο πρώτο βιολί να αναδείξει ακόμη περισσότερο την σολιστική του φυσιογνωμία, πριν την πραγμάτωση της τελικής πτώσεως στο μ. 30,⁶⁴⁶ όπου συγχρόνως ξεκινά η ενότητα της επεξεργασίας. Στα μ. 30-32, συγκεκριμένως, η δευτερεύουσα τονικότητα επικυρώνεται με την κατασκευή ενός τριμέτρου βασισμένου στην έναρξη της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 16 κ.εξ.), ενόσω η συνοδεία ογδών που επιβάλλεται τόσο στην μετάβαση όσο και στο πλάγιο θέμα της εκθέσεως είναι διαρκώς παρούσα στην πρώτη αυτή

⁶⁴² Πρβλ. Randall (ό.π., σ. 97) και Ratner (*Classic Music...*, ό.π., σ. 234). Σύμφωνα με τον Randall (ό.π., σ. 97-98), επίσης, ο συνολικός αρμονικός σχεδιασμός της επεξεργασίας συνιστά εν πολλοίς την αντιστροφή της αρμονικής πορείας της εκθέσεως με ορισμένες ενδιάμεσες τονικοποιήσεις άλλων περιοχών.

⁶⁴³ Πρβλ. Randall (ό.π., σ. 97), Ratner (*Classic Music...*, ό.π., σ. 234) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 129).

⁶⁴⁴ Πρβλ. Tobel (ό.π., σ. 154) και Neubacher (ό.π., σ. 114-115).

⁶⁴⁵ Πρβλ. Webster ("Traditional Elements...", ό.π., σ. 101) και Keller (ό.π., σ. 236). Οι Barrett-Ayres (ό.π., σ. 352) και Landon (*Haydn: The Years of "The Creation"...*, ό.π., σ. 513), εξ άλλου, θεωρούν ότι η μορφή σονάτας όντως πραγματώνεται εδώ αλλά κατά τρόπον μάλλον "χαλαρό" ή "ελεύθερο", ενώ ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 131) υποδεικνύει μόνο την ύπαρξη μιας κεντρικής ενότητας επεξεργασίας. Τουναντίον, οι Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 62) και Seifert (ό.π., σ. 53 και 61) αποτυγχάνουν εντελώς να συλλάβουν την μακροδομική οργάνωση του εν λόγω κομματιού, εκλαμβάνοντάς την ως τριμερή ασματική (A B A).

⁶⁴⁶ Οι Barrett-Ayres (ό.π., σ. 351-352), Landon (*Haydn: The Years of "The Creation"...*, ό.π., σ. 513) και Keller (ό.π., σ. 237) υποδεικνύουν σε γενικές γραμμές ότι το πλάγιο αυτό θέμα συνίσταται σε μοτίβα του κυρίου θέματος και ιδίως σε μελωδικά περάσματα που δεν στοιχειοθετούν μια θεματική οντότητα ανάλογη του κυρίου θέματος. Αυτό είναι κατ' αρχήν ακριβές· θεωρώ όμως ότι υπάρχει τεράστια απόσταση ανάμεσα στην παραπάνω διαπίστωση και στις ακραίες τοποθετήσεις περί "μονο-μοτιβικότητας" (Keller), περί ανυπαρξίας ενός πλαγίου θέματος "υπό την αυστηρή έννοια" (Landon), αλλά και περί συνεχούς εξελικτικής παραλλαγής του αρχικού μοτίβου εντός της εκθέσεως – και όχι μόνον (Barrett-Ayres)!

φάση της *επεξεργασίας*, συνοδεύοντας ακολούθως την παράθεση του αρχικού διμέτρου στην σι-ύφεση-ελάσσονα από το πρώτο βιολί στα μ. 33-34, την περαιτέρω μετατροπική εξύφανσή του στα μ. 35-37 καθώς και την παράθεση και ρευστοποίηση του ίδιου πάνω από τον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος στα μ. 38-42. Η δεύτερη φάση της *επεξεργασίας* ανοίγει με μια αρμονική ανατροπή, αφού στα μ. 43-44 το αρχικό δίμετρο επανεισάγεται στην τονικότητα της Ρε-ύφεση-μείζονος,⁶⁴⁷ και συνεχίζεται με μια ιδιαίτερα πυκνή ανάπτυξη του μοτιβικού υλικού των μ. 9-12, η σταδιακή ρευστοποίηση του οποίου κατευθύνεται στα μ. 45-49 προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας που παγιώνεται στα μ. 50-54. Στην συνέχεια, με την καινοφανώς εναρμονισμένη επανέκθεση του αρχικού τετραμέτρου στα μ. 55-58,⁶⁴⁸ η τρίτη μακροδομική ενότητα φαίνεται να παίρνει τον δρόμο της κατά το πρότυπο της *εκθέσεως*· στα μ. 59-65, εντούτοις, στην θέση της δεύτερης φράσεως των μ. 5-8 εμφανίζεται τελείως απρόσμενα μια ανάπτυξη του υλικού της μεταβάσεως εν είδει εμβόλιμης “δευτερεύουσας ανάπτυξης” που στρέφεται προς την περιοχή της ομώνυμης ελάσσονος, προτού ο μείζων τρόπος επανέλθει οριστικά για την επανέκθεση των μ. 9-15 του κυρίου θέματος στα μ. 66-72, τα οποία μάλιστα συνδέονται άμεσα και με την ελαφρώς παρηλλαγμένη μεταφορά στην αρχική Μι-ύφεση-μείζονα του υλικού του πλαγίου θέματος στα μ. 73-81. Έτσι, δεν απομένει πλέον τίποτε άλλο πέραν της τονικής ολοκλήρωσης του κομματιού, διαδικασία που αναλαμβάνει να εκπληρώσει μια *coda* στα μ. 82-90, η οποία ανακαλεί κυκλικά κατ’ αρχάς την έναρξη της *επεξεργασίας* (πρβλ. μ. 82-84 με 30-32) και κατόπιν το εναρκτήριο δίμετρο μοτίβο που ρευστοποιείται για τελευταία φορά πάνω από τον καταληκτικό ισοκράτη επί της τονικής των μ. 85-90.⁶⁴⁹

Με την ολοκλήρωση λοιπόν της εξέτασης των αργών μερών σε μορφές σονάτας της περιόδου 1791-1803, είμαστε πλέον σε θέση να εξάγουμε τα βασικά συμπεράσματα όσον αφορά στην ενασχόληση του Haydn με τα γνωστά δομικά πρότυπα προς το τέλος της συνθετικής του σταδιοδρομίας:

α) Ο τριμερής τύπος σονάτας εκτοπίζει όλες τις υπόλοιπες δυνατότητες και εφαρμόζεται αδιακρίτως σε αργά μέρη συμφωνιών, έργων μουσικής δωματίου και σονατών για πιάνο.⁶⁵⁰ Τώρα όμως τυχόν μακροδομικές επαναλήψεις εμφανίζονται μόνο κατ’ εξαίρεση: στο *κουαρτέττο* opus 74 αρ. 1 / Hob. III: 72 (δύο επαναλήψεις) και στις *συμφωνίες* Hob. I: 99 (επανάληψη της *εκθέσεως*) και 102 (παρηλλαγμένη επανάληψη της *εκθέσεως*, ως όψιμη αναδρομή ενός τεχνικού μέσου που αξιοποιήθηκε κυρίως περί το 1770). Η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* παραμένει μέχρι τέλους εφαρμόσιμη αποκλειστικά στα είδη του κοντσέρτου και του κουαρτέττου εγχόρδων, δίχως να απολαμβάνει βέβαια ιδιαίτερης προτίμησης, ενώ η μορφή σονάτας-ρόντο βρίσκει τώρα την δεύτερη – και τελευταία όσον αφορά στον Haydn – εφαρμογή της σε αργό μέρος, στην *σονάτα* Hob. XVI: 51 / WU 61.

β) Με μία μόνο εξαίρεση (στο *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 28, όπου την αρχική ελάσσονα τονικότητα διαδέχεται – φυσιολογικά – στο πλαίσιο της *εκθέσεως* η μείζονα σχετική της), όλα τα υπόλοιπα αργά μέρη σε μορφές σονάτας αυτής της περιόδου είναι γραμμένα σε μείζονες τονικότητες και ως εκ τούτου οι *εκθέσεις* τους κατευθύνονται πάντοτε προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, όπου και καταλήγουν – εκτός φυσικά από την περίπτωση της σονάτας-ρόντο (Hob. XVI: 51 / WU 61), όπου η διευρυμένη *έκθεση* ολοκληρώνεται με την επαναφορά της αρχικής τονικότητας. Επιπροσθέτως, η παρεμβολή του αντίθετου τρόπου (Hob. I: 102 ή Hob. XV: 26) είτε μιας τονικής παρέκκλισης (opus 76 αρ. 1 / Hob. III: 75) στην έναρξη του δευτέρου “ημίσεως” της *εκθέσεως* εμπλουτίζουν ενίοτε τον δεδομένο

⁶⁴⁷ Πρβλ. Landon, *Haydn: The Years of “The Creation”*..., ό.π., σ. 513.

⁶⁴⁸ Πρβλ. ό.π., σ. 514.

⁶⁴⁹ Πρβλ. εν μέρει Neubacher, ό.π., σ. 67.

⁶⁵⁰ Ως προς την αρκετά συχνή εφαρμογή της μορφής σονάτας σε αργά μέρη κουαρτέτων αυτής της περιόδου, βλ. επίσης Seifert, ό.π., σ. 53.

αρμονικό σχεδιασμό, προσδίδοντάς του ιδιαίτερο ενδιαφέρον.⁶⁵¹ Από θεματικής πλευράς, το κύριο θέμα διαμορφώνεται συνήθως κατά τρόπον συμμετρικό, ως μια ολοκληρωμένη θεματική οντότητα που μερικές φορές μάλιστα εμπεριέχει ήδη κάποια διαδικασία παραλλαγής εντός της,⁶⁵² εν αντιθέσει προς τις πλάγιες θεματικές ιδέες της *εκθέσεως*, οι οποίες, πέραν του ότι κατά κανόνα συνιστούν αυτόνομα πλάγια θέματα παρά συνδέονται μεταξύ τους σε θεματικές ομάδες,⁶⁵³ έχουν επίσης την τάση να δομούνται κατά τρόπον αρκετά ελεύθερο, περιλαμβάνοντας σε αρκετές περιπτώσεις ποικίλα δεξιοτεχνικά περάσματα καθώς και σαφείς μοτιβικές αναφορές στο υλικό του κυρίου θέματος (η “μονοθεματικότητα” της *εκθέσεως* είναι πάντως ορατή μόνο στο ένα τρίτο περίπου των υπό εξέταση αργών μερών).⁶⁵⁴ Για την μετάβαση ισχύει ό,τι και κατά την δεκαετία του 1780: τρεις στις τέσσερις *εκθέσεις* έργων της δεκαετίας του 1790 διαθέτουν μια τέτοιου είδους διαμεσολάβηση ανάμεσα στις δύο τονικές-θεματικές περιοχές, συνηθέστερα ως αναπτυξιακή προέκταση του κυρίου θέματος και σπανιότερα ως ένα θεματικώς αυτόνομο τμήμα σχετικώς μεγάλης εκτάσεως.⁶⁵⁵ Αντιθέτως, μια καταληκτική ιδέα κάνει πλέον την εμφάνισή της μόνο στις μισές περίπου από τις *εκθέσεις* του τριμερούς τύπου σονάτας (συμπεριλαμβανομένης της μεμονωμένης περίπτωσης της μορφής σονάτας-ρόντο) και απουσιάζει πάντοτε από εκείνες του τύπου χωρίς *επεξεργασία*.

γ) Ο αρμονικός-δομικός σχεδιασμός της *επεξεργασίας* παραμένει και στην διάρκεια της δεκαετίας του 1790 ανοικτός σε πολλά διαφορετικά ενδεχόμενα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν όμως δύο φαινόμενα: *πρώτον*, στην έναρξη της *επεξεργασίας* ο Haydn εξακολουθεί να αποφεύγει (όπως και κατά την δεκαετία του 1780) την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* (ή την ομώνυμή της ελάσσονα) μέχρι το 1794, από εκεί και ύστερα όμως επανέρχεται στις “παραδοσιακότερες” αυτές επιλογές και μάλιστα τις αξιοποιεί πλέον σχεδόν κατ’ αποκλειστικότητα, δεδομένου και του ότι πολύ συχνά μεταθέτει στο ίδιο αυτό σημείο την πρωτική ολοκλήρωση της *εκθέσεως*, συνδέοντας έτσι άμεσα τις δύο πρώτες μακροδομικές ενότητες μεταξύ τους· και *δεύτερον*, οι αρμονικοί σταθμοί της *επεξεργασίας* είναι ως επί το πλείστον συγγενικοί της αρχικής τονικότητας (η ελάσσονα σχετική, η υποδεσπόζουσα και η σχετική της, η σχετική της δεσπόζουσας) ή της ομώνυμής της ελάσσονος (πρωτίστως η μείζονα σχετική και δευτερευόντως η ελάσσονα δεσπόζουσα ή η μείζονα σχετική της υποδεσπόζουσας)⁶⁵⁶ και σπανίως αφορούν σε πιο απομακρυσμένες

⁶⁵¹ Πρβλ. περίπου David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment: The Late Symphonies and their Audience*, Clarendon Press, Oxford 1990, σ. 137-138· εν μέρει, επίσης, Brown, “The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 128.

⁶⁵² Πρβλ. εν μέρει Schroeder (ό.π., σ. 135 και 136 – κύριες θεματικές ομάδες ή “θεματικά συμπλέγματα” δεν εντοπίζονται σε αργά μέρη της ύστερης αυτής περιόδου), αλλά και Brown (“The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 114 και 117).

⁶⁵³ Διακρινόμενες μεταξύ τους μέσω ισχυρών πρωτικών σχηματισμών, όπως σημειώνει ο Brown, “The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 107.

⁶⁵⁴ Ο Schroeder (ό.π., σ. 138) τείνει να υπερτονίσει την μονοθεματικότητα των *εκθέσεων* στο ύστερο έργο του Haydn, αποδίδοντας αναφανδόν στα νέα θεματικά στοιχεία που περιλαμβάνει το πλάγιο θέμα (ή η πλάγια θεματική ομάδα) την ιδιότητα της κατακλείδας. Αντιθέτως, η τοποθέτηση του Brown (“The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 108) επί του ιδίου ζητήματος είναι προσεκτικότερη και ως εκ τούτου λιγότερο εξεζητημένη.

⁶⁵⁵ Για αμφοτέρως αυτές τις περιπτώσεις διαμόρφωσης της μεταβάσεως, βλ. επίσης Schroeder, ό.π., σ. 135-136. Ο Brown (“The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 108), εξ άλλου, αναφέρει πολύ σωστά ότι κατά την παρούσα χρονική περίοδο η αξιοποίηση του αρχικού μοτίβου του κυρίου θέματος εντός της μεταβάσεως δεν αποκλείει ενδεχόμενες περαιτέρω παραθέσεις του ιδίου και στο πλαίσιο της δεύτερης τονικής περιοχής της *εκθέσεως*.

⁶⁵⁶ Ο Andrews (ό.π., σ. 469-470) διακρίνει ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1780 την τάση του Haydn να συνδυάσει τις συγγενικές περιοχές τόσο του μείζονος όσο και του ελάσσονος τρόπου στο πλαίσιο του ιδίου έργου, διαμορφώνοντας έτσι “διτροπικούς” (όπως τους ονομάζει) αρμονικούς σχεδιασμούς που διευρύνουν σημαντικά τις διαθέσιμες τονικές επιλογές στο πλαίσιο της *επεξεργασίας* και σταδιακά βεβαίως οδηγούν στην χρήση ολόενα και πιο απομακρυσμένων από την αρχική τονικότητα περιοχών. Πρβλ. επίσης Josephson, ό.π., σ. 184 και 190.

περιοχές (στην διπλή υποδεσπόζουσα και στην “ναπολιτάνικη” δεύτερη βαθμίδα, συγκεκριμένως).⁶⁵⁷ Επιπλέον, η κύρια τονικότητα (ή, εναλλακτικά, η ομώνυμή της ελάσσονα) κάνει ενίοτε την εμφάνισή της στην έναρξη ή λίγο πριν το τέλος της *επεξεργασίας*,⁶⁵⁸ ενώ ειδικά στην περίπτωση του *κουαρτέττου* opus 76 αρ. 1 / Hob. III: 75 διαμορφώνει – από κοινού με την θεματική παράμετρο – μια “ψευδή επανέκθεση” στο μέσον της!⁶⁵⁹ Κατά τα λοιπά, οι αρμονικές συνδέσεις πέμπτης και τρίτης είναι πολύ συχνές, δεν απουσιάζουν όμως και πιο απρόσμενες (βηματικές, κατά κανόνα) διαδοχές είτε αρμονικές “τομές”.⁶⁶⁰ Σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη περίοδο, ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί ακόμη το γεγονός ότι οι *επεξεργασίες* της δεκαετίας του 1790 τείνουν να διαμορφωθούν κατά βάση ως “μονοτμηματικές” (χωρίς ενδιάμεσο αρμονικό σταθμό) – αν και όχι πολύ περιορισμένης εκτάσεως πλέον – ή ως “διτμηματικές” και έτσι μόνο κατ’ εξαίρεσιν υποδιαιρούνται πλέον σε τρία τμήματα.⁶⁶¹ Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις πάντως, η *επεξεργασία* ολοκληρώνεται στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, με εξαίρεση τα αργά μέρη των *συμφωνιών* Hob. I: 98 και 99, η μεσαία μακροδομική ενότητα των οποίων καταλήγει σε πτώση-τομή στην δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονος.⁶⁶² Σε θεματικό επίπεδο, τέλος, τόσο η συχνή παράθεση της αρχής του κυρίου θέματος στην έναρξη της *επεξεργασίας*, όσο και η επικέντρωση του ενδιαφέροντος στην ανάπτυξη μοτιβικών στοιχείων των κυρίων και των πλαγίων θεματικών ιδεών, εν αντιθέσει προς τα περιεχόμενα των μεταβάσεων και των κατακλείδων που αξιοποιούνται πολύ λιγότερο στο πλαίσιο αυτό,⁶⁶³ παραπέμπουν παραδόξως σε συνθετικές επιλογές χρονικών περιόδων προ του 1781· από την άλλη πλευρά βέβαια, ο “αυστηρός” περιορισμός του Haydn στο μοτιβικό απόθεμα της *εκθέσεως* και μόνον είναι συνεπής με την συνολική σταδιακή εξέλιξη της τεχνοτροπίας του, τουλάχιστον από το 1770 περίπου και έπειτα.

δ) Η *επανέκθεση* (του τριμερούς τύπου σονάτας αλλά και της μορφής σονάτας-ρόντο) κατά την τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αιώνας μοιάζει να διαμορφώνεται κατά τρόπον ελαφρώς “συμβατικότερο” και περισσότερο συνεκτικό σε σχέση με το άμεσο παρελθόν.⁶⁶⁴ Σε αρμονικό επίπεδο, κατ’ αρχάς, η επικράτηση της αρχικής τονικότητας εξομαλύνει τις όποιες τονικές είτε τροπικές παρεκκλίσεις είχαν σημειωθεί προηγουμένως στην *έκθεση*,⁶⁶⁵ ενώ μόνο σε δύο περιπτώσεις δημιουργούνται νέες παρεμβολές στον αντίθετο τρόπο και αυτές πάλι αφορούν αποκλειστικά σε τμήματα μετάβασης (Hob. XVI: 50 / WU 60) ή “δευτερεύουσας ανάπτυξης” του κυρίου θέματος (opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81).⁶⁶⁶ Από θεματικής πλευράς, εξ άλλου, καθίσταται πλέον σαφής η προτίμηση του Haydn στην τεχνική της ρυθμικο-μελωδικής παραλλαγής του κυρίου θέματος που διατηρεί βεβαίως αναλλοίωτη την πρωταρχική δομική του υπόσταση, καθώς οι περιπτώσεις αποκοπής ενός τμήματός του είναι σαφώς λιγότερες και οι διαδικασίες διεύρυνσης, σύμπτυξης και μερικής αντικατάστασής του από νέο θεματικό υλικό συνιστούν “μεμονωμένα περιστατικά” μεταξύ των αργών μερών της παρούσας περιόδου. Το μεταβατικό υλικό της *εκθέσεως* στην *επανέκθεση* είτε αποκόπτεται

⁶⁵⁷ Πρβλ. σχετικά: Andrews, ό.π., σ. 469· Josephson, ό.π., σ. 184 και 186.

⁶⁵⁸ Πρβλ. εν μέρει Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 144.

⁶⁵⁹ Πρβλ. Schroeder, ό.π., σ. 141.

⁶⁶⁰ Πρβλ. Brown, “The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 129· Schroeder, ό.π., σ. 141· Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 134 κ.εξ.· Josephson, ό.π., σ. 181-184 και 186-187.

⁶⁶¹ Πρβλ. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony...*, ό.π., σ. 134.

⁶⁶² Πρβλ. Andrews (ό.π., σ. 468-469) αλλά και Schwarting (“Ungewöhnliche Repriseneintritte...”, ό.π., σ. 174).

⁶⁶³ Σε όλες αυτές τις δυνατότητες αναφέρεται και ο Schroeder (ό.π., σ. 139-141), δίχως όμως να επιχειρεί κάποια διαβάθμισή τους με κριτήριο την συχνότητα εμφάνισής τους στις *επεξεργασίες* του όψιμου έργου του Haydn.

⁶⁶⁴ Πρβλ. εν μέρει Haimo, “Haydn's Altered Reprise”, ό.π., σ. 336.

⁶⁶⁵ Πρβλ. Schroeder, ό.π., σ. 141.

⁶⁶⁶ Τουναντίον, τονικοποιήσεις άλλων περιοχών (όπως υποδεικνύει ο Schroeder, ό.π., σ. 142) δεν εμφανίζονται στις *επανεκθέσεις* των αργών μερών αυτής της περιόδου. Ο Brown (“The Structure of the Exposition...”, ό.π., σ. 129) μάλιστα επισημαίνει ότι οι μεγάλης κλίμακος τονικές αποκλίσεις εντός της τρίτης μακροδομικής ενότητας, αν και απασχόλησαν τον Haydn σε προγενέστερες περιόδους, εγκαταλείπονται τελικά στο όψιμο έργο του.

(πλήρως⁶⁶⁷ ή μερικώς) είτε αντικαθίσταται από μια νέα, συντομότερη προέκταση του κυρίου θέματος με μεταβατική λειτουργία· στην εξαιρετική περίπτωση του opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81, εντούτοις, ενσωματώνεται κατά τρόπον μοναδικό στο κύριο θέμα εν είδει δευτερεύουσας αναπτύξεως.⁶⁶⁸ Σε αντίθεση με την δεκαετία του 1780, τώρα οι πλάγιες θεματικές ιδέες επανέρχονται ως επί το πλείστον αυτούσιες,⁶⁶⁹ ενίοτε όμως ένα τμήμα τους απαλείφεται, συμπύσσεται ή διευρύνεται και σπανιώτερα το υλικό τους αναδιατάσσεται κατά τρόπον καινοφανή⁶⁷⁰ ή δεν επανεκτίθεται καθόλου παραχωρώντας την θέση του σε νέα περιεχόμενα. Από την άλλη πλευρά όμως, η κατακλείδα της *εκθέσεως* υπόκειται συχνότερα σε κάποιου είδους τροποποίηση (πλήρη αντικατάσταση, διεύρυνση ή αποκοπή), παρά επανεκτίθεται αυτούσια.

ε) Η προσθήκη μιας *coda* στην τριμερή μορφή σονάτας κατά την δεκαετία του 1790 αφορά σχεδόν αποκλειστικά στα είδη της συμφωνίας και του κουαρτέτου εγχόρδων. Σε δύο περιπτώσεις (Hob. I: 99 και opus 74 αρ. 1 / Hob. III: 72), η *coda* ενσωματώνεται τρόπον τινα στην *επανεκθεση* – δεδομένου του ότι στο τέλος της επανεκτίθεται η καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως* – και μάλιστα λειτουργεί ως “δευτέρα επεξεργασία”, αναπτύσσοντας σε μεγάλη έκταση είτε μόνο το καταληκτικό υλικό (Hob. I: 99) είτε μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως και δη στο πλαίσιο ενός μετατροπικού αρμονικού σχεδιασμού (opus 74 αρ. 1 / Hob. III: 72)! Συνήθως όμως η *coda* περιορίζεται στην επικύρωση της κύριας τονικότητας, ανατρέχοντας σε αποσπάσματα και μοτίβα του κυρίου θέματος (Hob. I: 98), της μεταβάσεως (opus 76 αρ. 5 / Hob. III: 79), του πλαγίου θέματος (opus 76 αρ. 1 / Hob. III: 75) είτε ακόμη στην έναρξη της *επεξεργασίας* και κατόπιν στο κύριο θέμα (opus 77 αρ. 1 / Hob. III: 81).⁶⁷¹ Η σύντομη *coda* του *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 23 παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, στον βαθμό που η ανάπλαση του καταληκτικού υλικού της *εκθέσεως* διαμορφώνει εν προκειμένω μια επίφαση καταληκτικού *ritornello* κοντσέρτου, το οποίο διαδέχεται μίαν αυτοσχέδια σολιστική καντέντσα. Αντιθέτως, τα αργά μέρη των Hob. I: 102 ή Hob. XV: 26, Hob. XVI: 50 / WU 60 και Hob. XV: 28 ολοκληρώνονται με μικρές καταληκτικές προεκτάσεις της *επανεκθέσεως* που ουδόλως μπορούν να ερμηνευθούν ως *code*. Τέλος, στο *τρίο με πιάνο* Hob. XV: 28 μπορεί κανείς να θεωρήσει το αρχικό εξάμετρο “θέμα” ως επιπρόσθετο εισαγωγικό τμήμα της τριμερούς μακροδομικής κατασκευής.

ς) Αμφότερα τα δείγματα σονάτας χωρίς *επεξεργασία* αυτής της περιόδου, μετά την περάτωση της *εκθέσεως*, συνδυάζουν το αρχικό μοτίβο του κυρίου θέματος με ελεύθερα “περάσματα” για την σύσταση ενός συνδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση*. Ενώ όμως η δεύτερη αυτή ενότητα του αργού μέρους της *symphonie concertante* Hob. I: 105 αρκείται στην τονική επαναφορά των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως* κατά τρόπον αναλογικό, η *επανεκθεση* του *κουαρτέτου* opus 76 αρ. 4 / Hob. III: 78 ανοίγει με το πρώτο ήμισυ του κυρίου θέματος στην ομώνυμη ελάσσονα, αντικαθιστά το δεύτερο ήμισυ του ιδίου και την μετάβαση με μια “δευτερεύουσα ανάπτυξη” και επιπλέον αναπτύσσει εντυπωσιακά ακόμη και την έναρξη του πλαγίου θέματος! Η *coda* πάντως δεν απουσιάζει σε καμμία πλέον περίπτωση: στο Hob. I: 105 είναι εν πολλοίς αντίστοιχη του συνδετικού περάσματος από την *έκθεση* προς την *επανεκθεση*, ενώ στο opus 76 αρ. 4 / Hob. III: 78 προεκτείνει αρχικά το πλάγιο θέμα και στην συνέχεια ολοκληρώνει το μέρος με ορισμένες καταληκτικές επικλήσεις του εναρκτήριου μοτίβου αμφοτέρων των θεμάτων.

⁶⁶⁷ Πρβλ. Schroeder, ό.π., σ. 141.

⁶⁶⁸ Η διαδικασία αυτή συνιστά εν πολλοίς μια μείζονος σημασίας μετάθεση του υλικού της μεταβάσεως στην *επανεκθεση*, τεχνική στην οποία αναφέρεται και ο Haimo, “Haydn’s Altered Reprise”, ό.π., σ. 336.

⁶⁶⁹ Πρβλ. περίπου Schroeder, ό.π., σ. 141.

⁶⁷⁰ Πρβλ. Haimo, “Haydn’s Altered Reprise”, ό.π., σ. 336.

⁶⁷¹ Πρβλ. την γενικότερη τοποθέτηση του Schroeder, ό.π., σ. 142. Ο Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 445), εξ άλλου, παρατηρεί ορθώς ότι η *coda* στον Haydn συνδέεται κατά κανόνα άμεσα με την *επανεκθεση* και δεν διακρίνεται από αυτήν μέσω ισχυρής πτωτικής τομής.

ζ) Στο μοναδικό αργό μέρος κοντσέρτου σε μορφή σονάτας (Hob. I: 105) της δεκαετίας του 1790, ο Haydn εξαλείφει τα ουσιώδη δομικά χαρακτηριστικά του κοντσέρτου και ενσωματώνει τα υπολείμματα της πάλαι ποτέ σύνθετης αυτής μορφής σε μια απλή μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*: εναρκτήριο ritornello δεν υφίσταται, μια επίφαση ενδιάμεσου ritornello λειτουργεί μονοσήμαντα ως έναρξη της επανεκθέσεως και ένας υπαινιγμός καταληκτικού ritornello συνιστά μονάχα το ύστερο τμήμα της – ούτως ή άλλως μικροσκοπικής – *coda*.