

### Η “πρώτη δημιουργική περίοδος” του Beethoven (Βιέννη, 1793-1802)

Η περίοδος αυτή είναι αναμφίβολα η πιο παραγωγική του συνθέτη (τουλάχιστον από ποσοτικής πλευράς) και περιλαμβάνει έργα ενόργανης μουσικής κάθε είδους, από συμφωνίες και κοντσέρτα μέχρι έργα μουσικής δωματίου για διάφορα σύνολα και σονάτες για πιάνο. Μορφές σονάτας – τριμερείς και χωρίς *επεξεργασία* – απαντώνται πρωτίστως σε αργά μέρη συμφωνιών και μουσικής δωματίου για έγχορδα, δευτερευόντως σε σονάτες για πιάνο και σε κοντσέρτα, αλλά πολύ σπάνια σε έργα μουσικής δωματίου με πνευστά ή με πιάνο. Η ακόλουθη εξέταση θα βασισθεί κυρίως σε χρονολογικά και εν μέρει σε ειδολογικά και μορφολογικά κριτήρια αλληλουχίας.

Ένα από τα πρώτα έργα αυτής της περιόδου, το *τρίο εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 3 (γραμμένο κατά τα έτη 1793-1794), διαθέτει δύο αργά μέρη, τα οποία πραγματώνουν αμφοτέρους τους τύπους σονάτας που καλλιεργούνται αυτήν την περίοδο. Το πρώτο λοιπόν από αυτά, ένα Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα, βασίζεται στην τριμερή μορφή σονάτας και διαθέτει δύο μακροδομικές επαναλήψεις. Το αρμονικώς ολοκληρωμένο οκτάμετρο κύριο θέμα του παρουσιάζεται μάλιστα δύο φορές στην *έκθεση*, αφ’ ενός από το βιολί με λιτή συνοδεία της βιόλας και του τσέλλου στα μ. 1-8 και αφ’ ετέρου από το βιολί και την βιόλα (σε διπλασιασμό στην οκτάβα) με παρηλλαγμένη την συνοδεία στο μέρος του τσέλλου στα μ. 9-16. Η μετάβαση των μ. 17-28, εξ άλλου, βασίζεται επίσης στο μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος, το οποίο τώρα εξυφαίνεται μελωδικά και από το τσέλλο στα μ. 21-24, προτού πραγματοποιηθεί η τονική στροφή προς την δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 25-28. Στην Φα-μείζονα, κατόπιν, το βιολί εισάγει ένα πλάγιο θέμα σε δομή περιόδου στα μ. 29-36, το οποίο στα μ. 37-44 επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο με πυκνές μιμήσεις ανάμεσα στην βιόλα και το τσέλλο, ενώ ακολουθείται στα μ. 45-52 από την διπλή παράθεση μιας τετράμετρης καταληκτικής προεκτάσεως. Παρ’ όλα αυτά, η *έκθεση* ολοκληρώνεται με μια σχετικώς εκτενή κατακλείδα στα μ. 53-70, η οποία όχι μόνο επανέρχεται στο επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος διαμορφώνοντας με αυτό μια επαναλαμβανόμενη πτωτική ακολουθία (στα μ. 53-57 και 58-62) με επιπρόσθετες αρμονικές προεκτάσεις (στα μ. 63-68 και 69-70), αλλά παράλληλα εμπλουτίζει και τον συνολικό αρμονικό σχεδιασμό της πρώτης μακροδομικής ενότητας με μια παρεμβολή του αντίθετου τρόπου στα μ. 58-62. Η ενότητα της *επεξεργασίας* ανοίγει στα μ. 71-76 με μια μετατροπική μιμητική αλυσιδοποίηση του βασικού μοτίβου ανάμεσα στο βιολί και τα δύο χαμηλότερα έγχορδα και με αφετηρία της την αναπάντεχη Ρε-ύφεση-μείζονα (την σχετική της ομώνυμης ελάσσονος) φθάνει τελικά σε μια εμφαντική επικύρωση της δεσπόζουσας της σχετικής σολ-ελάσσονος στα μ. 77-81, η οποία κατόπιν

προεκτείνεται στα μ. 82-85 με ηπιότερη εκφραστική διάθεση. Η δεύτερη φάση ανάπτυξης του αρχικού υλικού στα μ. 86-102, από την άλλη πλευρά, βασίζεται πρωτίστως στην περαιτέρω αλυσιδοποίηση ενός τετράμετρου μελωδικού αναπτύγματος του από το βιολί (στην ρε-ελάσσονα, μ. 87-90), το τσέλλο (στην σολ-ελάσσονα, μ. 91-94) και εν μέρει την βιόλα (στην ντο-ελάσσονα, μ. 95-96). η παρέμβαση όμως του βιολιού στα μ. 97-98 διακόπτει την προηγούμενη διαδικασία και οδηγεί στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μ. 99-102, όπου οι αντιπαραθέσεις του εναρκτήριου ρυθμικού μοτίβου ανάμεσα στο βιολί και την βιόλα με το τσέλλο προαναγγέλλουν την πλήρη επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως*. Πράγματι, στα μ. 103-110 το αρχικό οκτάμετρο επανεκτίθεται δίχως αλλαγές, εν αντιθέσει προς την παρηλλαγμένη επανάληψή του που ακολουθεί στα μ. 111-118 σε μεταφορά στην υποδεσπόζουσα Μι-ύφεση-μείζονα και με το βιολί να αντιπαραθέτει μια νέα συνοδευτική φιγούρα στην βασική μελωδική γραμμή του θέματος που ανατίθεται πλέον αποκλειστικά στην βιόλα. Η τονική αυτή μετατόπιση συνδέει αμεσώτερα το κύριο θέμα με την μετάβαση στην *επανεκθέση*, η οποία εντούτοις αντικαθίσταται από νέα αλυσιδωτή ανάπτυξη του αρχικού μοτιβικού υλικού, αφού μόνο τα μ. 17-20 επανέρχονται στα μ. 119-122 – παρηλλαγμένα μάλιστα κατά το ρυθμικό-μιμητικό πρότυπο της ενάρξεως της *επεξεργασίας* – και 123-126 (στην ντο-ελάσσονα), ενώ τα μ. 127-129 ρευστοποιούν τις δεδομένες φιγούρες και οδηγούν σε μια πτώση στην δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος, προκειμένου στα ακόλουθα μ. 130-153 να επανεκτεθεί ολόκληρο το πλάγιο θέμα με επουσιώδεις μονάχα τροποποιήσεις· αυτούσια επίσης είναι η τονική μεταφορά των μ. 53-68 της κατακλείδας στα μ. 154-169, ενώ το απέριττο δίμετρο 69-70 της *εκθέσεως* υποκαθίσταται στην *επανεκθέση* από μια ευρύτερη καταληκτική προέκταση στα μ. 170-176, που και αυτή πάντως αναπλάθει το ίδιο μοτιβικό υλικό.

Από την άλλη πλευρά, το δεύτερο αργό μέρος του ίδιου έργου, ένα Adagio σε Λα-ύφεση-μείζονα, ακολουθεί το πρότυπο της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* έχει ενδιαφέρουσα περιοδική δομή: τα μ. 1 και 10 είναι εισαγωγικά των δύο ασύμμετρων αλλά παρεμφερών προτάσεων των μ. 2-9 (όπου κυριαρχεί το βιολί) και 11-20 (με την βασική μελωδία να ανατίθεται πρώτα στο ζεύγος βιόλας-τσέλλου και έπειτα στο βιολί), που αμφότερες μάλιστα καταλήγουν στην δεσπόζουσα, στα μ. 9 και 18-20 αντιστοίχως. Η τρίτη κατά σειράν παράθεση της εναρκτήριας ιδέας στα μ. 21-22 από το τσέλλο, εντούτοις, εμφανίζεται αδιαμεσολάβητα στην Ντο-μείζονα και με αυτήν ανοίγει ένα μεταβατικό τμήμα, που διατηρεί τους μοτιβικούς του δεσμούς με το κύριο θέμα και κατά την μετατροπική αντιπαραθέση των εξωτερικών φωνών στα μ. 23-25, κατόπιν όμως προσεγγίζει την δευτερεύουσα τονικότητα με νέες φιγούρες που περνούν από όργανο σε όργανο στα μ. 26-34. Εν συνεχεία, το πρώτο σκέλος του πλαγίου θέματος στην Μι-ύφεση-μείζονα παρουσιάζεται πρώτα από το βιολί και το τσέλλο στα μ. 35-38 και έπειτα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο από το βιολί και την βιόλα στα μ. 39-42, ενώ το δεύτερο σκέλος του ακολουθεί στα μ. 43-56, αποτελούμενο από σολιστικά περάσματα και πτωτικούς σχηματισμούς. Η οριστική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας έρχεται πάντως στα μ. 57-60, με το εισαγωγικό πρώτο μέτρο και την εναρκτήρια μελωδική φιγούρα του κυρίου θέματος που εναλλάσσεται μεταξύ βιόλας και βιολιού· εντούτοις, το καταληκτικό αυτό τμήμα γρήγορα μετεξελίσσεται σε συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθέση*, όταν στα μ. 61-65 το εισαγωγικό μοτίβο συνοδείας εξυφαίνεται σταδιακά και στα τρία έγχορδα, επανεμφανίζοντας την Μι-ύφεση-μείζονα σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Στο πρώτο “ήμισυ” της *επανεκθέσεως*, τώρα, το κύριο θέμα και η μετάβαση όχι μόνο περικλύονται ως έναν βαθμό αλλά και συνδέονται πολύ στενά μεταξύ τους: τα μ. 66-74 αντιστοιχούν κατά τρόπον επιλεκτικό στα μ. 10-14 και 6-9 της αρχικής περιόδου του κυρίου θέματος, ενώ στα ακόλουθα μ. 75-80 εκφέρονται από το τσέλλο τα μ. 2-7 που με μια νέα μελωδική εξύφανση στο τρίμετρο 81-83 συνδέονται πλέον άμεσα με την ελαφρώς τροποποιημένη μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη των μ. 26-34 της μεταβάσεως στα μ. 84-92. Εν αντιθέσει προς αυτά, η επανεκθέση του πλαγίου θέματος στην Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 93-

114 είναι ελάχιστα τροποποιημένη σε σχέση με την πρωτότυπη εκδοχή των μ. 35-56 και επομένως επιζητά κατά τον ίδιον τρόπο την επικύρωση της αρχικής τονικότητας πέρα από τα όριά της. Για αυτόν τον λόγο λοιπόν, ο Beethoven αναπτύσσει παρακάτω το υλικό του συνδετικού περάσματος σε μια σχετικώς εκτενή *coda*: στα μ. 115-124, συγκεκριμένως, ο σύντομος διάλογος των μ. 58-60 διευρύνεται από το τσέλλο και το βιολί σε μια δομή 4 συν 3 + 3 μέτρων, όπου μάλιστα ενσωματώνεται και μια προοδευτική διαδικασία ρυθμικο-μελωδικής παραλλαγής του πρωτότυπου υλικού· ακολούθως, τα περιεχόμενα των μ. 57-61 παραλλάσσονται στα μ. 125-129 κατά τρόπον περισσότερο ομοφωνικό και αποσπασματικό και το μοτίβο της συνοδείας “αργοσβήνει” στο τσέλλο στα μ. 130-132· έτσι, ένα σύντομο πέρασμα του βιολιού και της βιόλας στα μ. 133-135 οδηγεί σε μια ύστατη διπλή ανάκληση της εναρκτήριας μελωδικής φηγούρας του κυρίου θέματος στα μ. 136-137 και 138-139 που ολοκληρώνεται με μια λιτή πτωτική ακολουθία στο τελικό δίμετρο 140-141.

Το *κουϊντέττο εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 4 των ετών 1794-1795 συγκαταλέγεται στα πλέον παρεξηγημένα έργα του συνθέτη, καθ’ ότι βασίζεται σε προγενέστερο υλικό και συγκεκριμένα στο *οκτέττο πνευστών σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 103 (που είχε γραφεί στην Βόννη έως το 1792)· δεν πρόκειται ωστόσο για μια απλή μεταγραφή ή διασκευή, αλλά πολύ περισσότερο για μια εκ βάθρων ανάπλαση και διεύρυνση του πρωτογενούς υλικού με στόχο την δημιουργία ενός νέου, πολύ διαφορετικού έργου μουσικής δωματίου. Απολύτως ενδεικτική της εν λόγω συνθετικής διαδικασίας και πρόθεσης είναι η περίπτωση του *Andante σε Σι-ύφεση-μείζονα*, η αρχική εκδοχή του οποίου (opus 103) συνίσταται σε μια εκτενή διμερή παρατακτική μορφή, ενώ η μεταγενέστερη για *κουϊντέττο εγχόρδων* (opus 4) – στην οποία και θα επικεντρωθούμε στην συνέχεια – οργανώνεται κατά το πρότυπο της τριμερούς μορφής σονάτας.<sup>1609</sup> Η δομή της *εκθέσεως* είναι απολύτως σαφής: το κύριο θέμα δομείται ως δεκαεξάμετρη περίοδος, με την κύρια μελωδική γραμμή μοιρασμένη ανάμεσα στο πρώτο βιολί (μ. 1-8a) και το τσέλλο (μ. 9-16a) και με πτώσεις στην δεσπόζουσα (στο μ. 8) και την τονική (στο μ. 16a), ενώ με αφετηρία το μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος η μετάβαση των μ. 16b-27 στρέφεται κατόπιν προς την Φα-μείζονα, όπου και παρουσιάζεται ένα αρμονικώς ολοκληρωμένο πλάγιο θέμα εν είδει προτάσεως στα μ. 28-43a. Στο σημείο αυτό δημιουργείται μια ισχυρή δομική τομή, καθώς η *επεξεργασία* εισάγεται στα μ. 43b-48 ανακαλώντας τα πρώτα μέτρα της μεταβάσεως της *εκθέσεως* αλλά σε μεταφορά στην απομεμακρυσμένη Ρε-ύφεση-μείζονα και στροφή προς την (διπλή υποδεσπόζουσα) Λα-ύφεση-μείζονα. Η ακόλουθη παράθεση της κεφαλής του κυρίου θέματος στον τονικό αυτό σταθμό (πρβλ. μ. 49-52 με 1-4), εντούτοις, δίνει το έναυσμα για μια ακόμη πιο εντυπωσιακή ανιούσα χρωματική πρόοδο στα μ. 53-58, η οποία ρευστοποιώντας το αρχικό μοτιβικό υλικό οδηγεί σε μια τέλεια πώση στην λα-ελάσσονα στα μ. 59-60, δηλαδή σε ένα εξαιρετικά απομεμακρυσμένο από την αρχική τονικότητα κέντρο – την σχετική της δεσπόζουσας της (δευτερεύουσας τονικότητας) Φα-μείζονος, συγκεκριμένως! Παρ’ όλα αυτά, μέσα σε τρία μόλις μέτρα (μ. 60-62) η απομόνωση του φθόγγου λα και η επανερμηνεία του ως προσαγωγή της αρχικής Σι-ύφεση-μείζονος καθιστά εφικτή την σχεδόν άμεση επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 63-78a, δίχως ουσιώδεις δομικές αλλοιώσεις (αν εξαιρέσουμε την ασθενέστερη πτωτική κατάληξη στην τονική στα μ. 77-78a) αλλά με την προσθήκη νέων αντιθεματικών φηγούρων δεκάτων-έκτων που προσδίδουν άλλη δυναμική και ύφανση στο αρχικό θεματικό σύμπλεγμα. Η μετάβαση, εξ άλλου, διευρύνεται στην *επανεκθεση* μόνο κατά ένα μέτρο και αυτό για τονικούς λόγους (πρβλ. τα μ. 78b-81 και 85-90 με τα 16b-19 και 22-27, ενώ την θέση του διμέτρου 20-21 καταλαμβάνει το παρεμφερές τρίμετρο 82-84), η δε τονική μεταφορά του πλάγιου θέματος στα μ. 91-106a αφήνει σχεδόν αμετάβλητα τα

<sup>1609</sup> Για την τριμερή μορφή σονάτας του αργού μέρους του opus 4, πρβλ. Tobel, *ό.π.*, σ. 146· τελειώς ασαφής, τουναντίον, είναι η σχετική υπαινικτική αναφορά του Alexander L. Ringer, στην συμβολή του “Streichquintett Es-Dur op. 4 (zusammen mit dem Klaviertrio Es-Dur op. 63 und dem Bläseroktett Es-Dur op. 103)”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, *ό.π.*, Bd. I, σ. 38.

μοτιβικά και υφολογικά του χαρακτηριστικά. Εντούτοις, το κομμάτι έχει ακόμη πολύ δρόμο μπροστά του, αφού στα μ. 106b-160 προστίθεται μια εκτενέστατη *coda*, πιθανότατα προς εξισορρόπηση του μικρού σχετικά μεγέθους της κεντρικής *επεξεργασίας*.<sup>1610</sup> Η σύνδεσή της άλλωστε με την μεσαία μακροδομική ενότητα καθίσταται εξ αρχής προφανής, αφού τα μ. 106b-111 συνιστούν μια τροποποιημένη μεταφορά των μ. 43b-48 από την Σολ-ύφεση-μείζονα προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Στα μ. 112-127 όμως η αρμονική κίνηση “παγώνει” σε αυτήν την δεσπόζουσα, ενόσω η κεφαλή του κυρίου θέματος υπόκειται σε αποσπασματική αλυσιδοποίηση (μ. 113-120), ρυθμική παραλλαγή και περαιτέρω εξύφανση (μ. 121-127): τα περιεχόμενα του τμήματος αυτού επαναλαμβάνονται μάλιστα – αν και με αρκετές επιμέρους διαφοροποιήσεις – στα μ. 128-144, δίνοντας αρχικά έμφαση στην περιοχή της υποδεσπόζουσας (στα μ. 128-132), γεγονός που αναβάλλει την οριστική επικύρωση της Σι-ύφεση-μείζονος για το τελικό τμήμα της *coda* στα μ. 145-160, με εναλλασσόμενες επικλήσεις του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος ανάμεσα στο τσέλλο (μ. 145-146), το πρώτο βιολί (μ. 147-148 και 151-152) και την πρώτη βιόλα (μ. 149-150), πριν την τελική ρευστοποίησή του στα μ. 153-160.<sup>1611</sup>

Την ίδια περίοδο γράφηκε επίσης το *τρίο με πιάνο σε Σολ-μείζονα* opus 1 αρ. 2, το αργό μέρος του οποίου, ένα *Largo con espressione* σε Μι-μείζονα, βασίζεται μεν αναντίρρητα στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, ακολουθώντας ωστόσο έναν πρωτότυπο τονικό σχεδιασμό που υπονομεύει ως έναν βαθμό το συγκεκριμένο μακροδομικό πρότυπο.<sup>1612</sup> Το

<sup>1610</sup> Πρβλ. Tobel, ό.π., σ. 146 και 167: ο χαρακτηρισμός της *coda* ως “δεύτερης επεξεργασίας” δεν είναι καθόλου υπερβολικός, ενώ πολύ ενδιαφέρουσα είναι και η παρατήρηση του Tobel όσον αφορά στον ρυθμικό συσχετισμό της *εκθέσεως* προς την *επανεκθέση* (όπου δίνεται έμφαση στις φιγούρες δεκάτων-έκτων) και της *επεξεργασίας* προς την *coda* (όπου επικρατεί πιο συγκρατημένη κίνηση ογδόων).

<sup>1611</sup> Μια συνοπτική σύγκριση των αργών μερών του *κουϊντέττου εγχόρδων* opus 4 και του *οκτέττου πνευστών* opus 103 αξίζει οπωσδήποτε της προσοχής μας στο σημείο αυτό. Στο *Andante* του *οκτέττου* διακρίνονται δύο ανισομεγέθεις κύριες ενότητες, στα μ. 1-55 και 56-84, καθώς και μία ευμεγέθης *coda* στα μ. 85-127. Ενώ όμως η πρώτη ενότητα είναι συμβατή με τις προδιαγραφές μιας *εκθέσεως* μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (με κύρια θεματική ομάδα στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 1-24, μετάβαση στα μ. 25-33, πλάγια θεματική ομάδα στην Φα-μείζονα στα μ. 34-49a και καταληκτικό συνδεδετικό πέρασμα στα μ. 49b-55), η δεύτερη ενότητα δεν συνιστά γνήσια *επανεκθέση*, καθ’ ότι μονάχα η πρώτη από τις δύο κύριες θεματικές ιδέες επανέρχεται ελαφρώς διευρυμένη στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 56-72 και ακολούθως στα μ. 73-80 επανεισάγεται μόνον η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα και δη στην υποδεσπόζουσα Μι-ύφεση-μείζονα, με μια μετατροπική προέκταση προς την αρχική τονικότητα στα μ. 81-84! Κατά συνέπεια, η διμερής αυτή μορφή προσεγγίζει αλλά τελικά δεν πραγματώνει την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, γεγονός που απαίτησε πολλές και ουσιώδεις μεταβολές κατά την επανεπεξεργασία του υλικού της υπό τους όρους της τριμερούς μορφής σονάτας στο *κουϊντέττο* opus 4: α) από τις δύο κύριες θεματικές ιδέες του opus 103, μόνον η πρώτη (μ. 1-16a) αξιοποιείται ως κύριο θέμα στο *κουϊντέττο*, ενώ η δεύτερη (opus 103, μ. 16b-24) χάνει την αρμονική και θεματική της αυτοτέλεια και μετασχηματίζεται σε εναρκτήρια ιδέα της μεταβάσεως στο opus 4 (μ. 16b-21): β) το μεταβατικό υλικό του opus 103 (μ. 25-33) αγνοείται παντελώς στο opus 4, όπου αντικαθίσταται από νέες φιγούρες στα μ. 22-27: γ) από τις δύο πλάγιες θεματικές ιδέες του *οκτέττου* είναι και πάλι μόνο η πρώτη εκείνη που διατηρεί τον ίδιο λειτουργικό ρόλο και στο *κουϊντέττο* (πρβλ. opus 103, μ. 34-41 με opus 4, μ. 28-35), εν αντιθέσει προς την δεύτερη (opus 103, μ. 42-49a) που υποκαθίσταται από μια νέα εξέλιξη της προηγούμενης στα μ. 36-43a του *κουϊντέττου*: δ) το αναγόμενο στην δεύτερη κύρια ιδέα συνδεδετικό πέρασμα του opus 103 (μ. 49b-55) αξιοποιείται εν μέρει στο *κουϊντέττο*, στην έναρξη της ενότητας της *επεξεργασίας* (opus 4, μ. 43b-48), όμως ο “πυρήνας” της *επεξεργασίας* και το μικρό συνδεδετικό πέρασμα προς την *επανεκθέση* του opus 4 (μ. 49-62) δεν βρίσκουν καμμία αντιστοιχία προς το opus 103: ε) η *επανεκθέση* του opus 4 (μ. 63-106a) δεν βασίζεται πλέον στην δεύτερη ενότητα του opus 103 (μ. 56-84), αφού διαφοροποιείται από αυτήν σε αρμονικό αλλά και σε θεματικό επίπεδο (οι μετατροπικές προεκτάσεις των μ. 68-72 και 81-84 του opus 103 περιττεύουν για το opus 4, που επανεκθέει στην αρχική τονικότητα σχεδόν αυτούσια – τουλάχιστον από δομικής επόψεως – τα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*): ζ) τέλος, το μεγαλύτερο μέρος της *coda* του opus 103 (μ. 85-98 και 108-127) παραγράφεται από την αντίστοιχη καταληκτική ενότητα του opus 4, αφού μόνον η ιδέα του ισοκράτη επί της δεσπόζουσας των μ. 99-107 του opus 103 εμφανίζεται ελαφρώς τροποποιημένη και ενταγμένη σε νέα συμφραζόμενα στα μ. 112-120 του opus 4.

<sup>1612</sup> Πρβλ. Percy Goetschius, *The Larger Forms of Musical Composition*, Schirmer, New York 1915, σ. 155 και 158-159: Caplin, ό.π., σ. 217: Hepokoski, “Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 136 κ.εξ. Μόνον ο Alexander L. Ringer, στο λήμμα “3 Klaviertrios Es-Dur, G-Dur und c-Moll op. 1 (zusammen mit dem

κύριο θέμα εκτείνεται στα πρώτα οκτώ μέτρα του κομματιού, έχει δομή ανοικτής προτάσεως και εκφέρεται αποκλειστικά από το πιάνο. Στα μ. 9-14 βέβαια, το πρώτο εξάμετρο επαναλαμβάνεται με την σύμπραξη και των δύο εγχόρδων, δίνοντας έτσι την εντύπωση ότι πρόκειται να διαμορφωθεί μια ευρύτερη θεματική περίοδος με κατάληξη στην τονική· κάτι τέτοιο όμως ουδέποτε συμβαίνει, καθώς το δίμετρο 13-14 αλυσιδοποιείται και εξυφαίνεται περαιτέρω στα μ. 15-17, φθάνοντας στο μ. 18 στην διπλή δεσπόζουσα, η οποία έπειτα προεκτείνεται – φανερώνοντας μάλιστα μια ιδιαίτερη προτίμηση σε αναφορές στον ελάσσονα τρόπο – με ένα νέο μοτιβικό παράγωγο του κυρίου θέματος στα μ. 18-19 (στο βιολί) και 20-21 (στο πιάνο, σε περαιτέρω παραλλαγή) που οδηγείται σε μια σειρά πτωτικών επικυρώσεων στα μ. 22-23 καθώς και σε ένα πιανιστικό πέρασμα στα μ. 24-25: κατά συνέπειαν, τόσο τα μ. 9-17 (που απορρέουν από το κύριο θέμα) όσο και τα μ. 18-25 έχουν σαφέστατα μεταβατική λειτουργία προς την δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*.<sup>1613</sup> Η Σι-μείζονα συνιστά πράγματι την τονικότητα του περιοδικού πλαγίου θέματος, η πρώτη φράση του οποίου (μ. 26-31) καταλήγει τυπικά στην δεσπόζουσα· η δεύτερη, εντούτοις, των μ. 32-39, στρέφεται παραδόξως προς την Σολ-μείζονα (στο μ. 34), η οποία δεν εισάγεται εδώ απλώς και μόνον ως μια παρέκκλιση εντός της δεύτερης τονικής περιοχής της *εκθέσεως*, αλλά επικυρώνεται με μια ισχυρότατη τέλεια πτώση στα μ. 39-40, γεγονός που την καθιστά αυτομάτως τρίτο τονικό πυλώνα της πρώτης μακροδομικής ενότητας!<sup>1614</sup> Η πρακτική αυτή πάντως δεν είναι καθόλου συμβατή με τις προδιαγραφές μιας “εκθέσεως τριών τονικοτήτων”, αφού στην δεδομένη περίπτωση η “παρείσακτη” σχετική της ομώνυμης ελάσσονος δεν τοποθετείται ανάμεσα στο δίπολο τονικής – δεσπόζουσας, αλλά έπεται της δεσπόζουσας σφετεριζόμενη ουσιαστικά την πιο θεμελιώδη λειτουργία της: την πτωτική ολοκλήρωση της *εκθέσεως*. Το όντι, το επτάμετρο συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* (μ. 40-46) αναπτύσσει το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος εν είδει διαλόγου ανάμεσα στο τσέλλο και το βιολί (με περαιτέρω ρευστοποίηση στα μ. 43 κ.εξ.), ανακατευθυνόμενο από την Σολ-μείζονα προς την αρχική Μι-μείζονα,<sup>1615</sup> στην οποία κατόπιν το κύριο θέμα επανέρχεται στα μ. 47-54 με αρκετές ρυθμικο-μελωδικές παραλλαγές καθώς και ορισμένες παρεμβάσεις των εγχόρδων.<sup>1616</sup> Η διαδικασία της παραλλαγής ενισχύεται μάλιστα ακόμη περισσότερο στα μ. 55-60 (= 9-14) της μεταβάσεως, η οποία πάντως υφίσταται σημαντικές περικοπές στην *επανεκθεση*, καθώς ένα παράλλαγμα των μ. 15-17 στα μ. 61-63 οδηγεί απ’ ευθείας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στο μ. 64 και ακολουθεί μια ανακατασκευή του πιανιστικού περάσματος των μ. 24-25 στα μ. 65-66.<sup>1617</sup> Ως εκ τούτου, το πλάγιο θέμα μπορεί να μεταφερθεί πλέον στην

---

Streichquintett c-Moll op. 104)”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 10, αναφέρεται με περισσή επιπολαιότητα σε μια τριμερή ασματική μορφή με *coda* και κάποια στοιχεία σονάτας!

<sup>1613</sup> Για την δομή και την λειτουργία των πρώτων 25 μέτρων, πρβλ. επίσης τις επισημάνσεις του Hepokoski, “Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 136. Ο Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 155), αντιθέτως, αντιλαμβάνεται εσφαλμένα τα μ. 1-17 ως κύριο θέμα σε δομή περιόδου (με οκτάμετρη προέκταση στα μ. 18-25), προτάσσοντας έτσι σε υπερβολικό βαθμό την θεματική παράμετρο έναντι της αρμονικής.

<sup>1614</sup> Πρβλ. πρωτίστως Hepokoski (“Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 136-137 και 139), δευτερευόντως Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 155) και εν μέρει Ringer (“3 Klaviertrios...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 10).

<sup>1615</sup> Πρβλ. Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 155) και ιδίως Hepokoski (“Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 139-140) – δίχως ωστόσο να συμμερίζομαι την προτεινόμενη από τον δεύτερο εναλλακτική θεώρηση των μ. 40-46 ως μιας κατακλειδίας της *εκθέσεως* που από ένα (ακαθόριστο) σημείο και έπειτα μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα. Από την άλλη πλευρά, το συνδετικό αυτό πέρασμα είναι οπωσδήποτε πολύ μικρό για να θεωρηθεί αυτόνομη ενότητα *επεξεργασίας* ή μεσαία αντιθετική ενότητα τριμερούς ασματικής μορφής, όπως υπαινίσσεται ο Ringer, “3 Klaviertrios...”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 10.

<sup>1616</sup> Πρβλ. Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 158) και εν μέρει Ringer (“3 Klaviertrios...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 10) και Hepokoski (“Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 139).

<sup>1617</sup> Πρβλ. εν μέρει Goetschius, *The Larger Forms...*, ό.π., σ. 158.

αρχική Μι-μείζονα στα μ. 67-72 (πρβλ. μ. 26-31) και να συνεχισθεί με επουσιώδεις αλλαγές στα μ. 73-77 (πρβλ. μ. 32-36), τα οποία – κατ’ αναλογίαν προς την *έκθεση* – στρέφονται προς την Ντο-μείζονα: παρ’ όλα αυτά, το συγκεκριμένο τονικό κέντρο (η σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσα) δεν επικυρώνεται πτωτικά, όπως στην πρώτη ενότητα, διότι στα μ. 78-81 η κατάληξη του πλαγίου θέματος διευρύνεται κατά τι και εν είδει αλυσίδος οδηγείται *αναπάντεχα* σε μια πτωτική ακολουθία επί της λα-ελάσσονος.<sup>1618</sup> Είναι επομένως φανερό ότι η *επανάκθεση* όχι μόνο δεν κατορθώνει να επιλύσει το αρμονικό πρόβλημα που δημιουργήθηκε στην *έκθεση*, αλλά αντιθέτως παρουσιάζει ακόμη μεγαλύτερες επιπλοκές!<sup>1619</sup> Σε αυτήν λοιπόν την περίπτωση μόνο μια επιπρόσθετη *coda* δύναται πλέον να φέρει εις πέρας την αρμονική αποστολή της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Στα μ. 82-89, συγκεκριμένως, το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος παραλλάσσεται και αναπτύσσεται, ανακατευθύνοντας την ελάσσονα υποδεσπόζουσα προς την αρχική Μι-μείζονα: η ίδια διαδικασία, εντούτοις, επαναλαμβάνεται – σε πιο συνεπτυγμένη και παρηλλαγμένη μορφή – και στα μ. 94-99 (πρβλ. μ. 82-86 και 89), εξαιτίας της παρεμβολής μιας υπόμνησης της ενάρξεως του συνδετικού περάσματος στα μ. 90-93 (πρβλ. ιδίως μ. 40-41) που από την ομώνυμη μι-ελάσσονα στρέφεται για ακόμη μια φορά προς την Ντο-μείζονα και την λα-ελάσσονα.<sup>1620</sup> Ως εκ τούτου, η Μι-μείζονα επικυρώνεται εν τέλει πρώτα στα μ. 100-114, με πτωτικές ακολουθίες που βασίζονται αφ’ ενός μεν σε καινούργιες φιγούρες και αφ’ ετέρου σε μια νέα αναπτυξιακή εξέλιξη των μ. 5-6 στα μ. 108-114 (η οποία αναδρομικά αποκαλύπτει πώς θα μπορούσαν να είχαν γραφεί τα μ. 13 κ.εξ. της *εκθέσεως*, εάν ο συνθέτης επιθυμούσε να οργανώσει το κύριο θέμα εν είδει περιόδου), και έπειτα στα μ. 115-124, όπου το αρχικό δίμετρο ανακαλείται για ύστατη φορά και ρευστοποιείται έως ότου εξαλειφθεί ολοκληρωτικά.<sup>1621</sup>

Στο Adagio σε Φα-μείζονα της *σονάτας για πιάνο σε φα-ελάσσονα* opus 2 αρ. 1 (η σύνθεση της οποίας έλαβε χώραν επίσης την περίοδο 1793-1795), το ίδιο δομικό πρότυπο – της *σονάτας χωρίς επεξεργασία* – πραγματώνεται κατά τρόπον αισθητά απλούστερο.<sup>1622</sup> Το κύριο θέμα είναι αφ’ εαυτού ολοκληρωμένο, όντας σε τριμερή ασματική δομή: το πρώτο τμήμα του (α) συνίσταται σε μια οκτάμετρη περίοδο με πτώσεις στην δεσπόζουσα και την τονική (στα μ. 4 και 8, αντιστοίχως), το μεσαίο αντιθετικό τμήμα (β) αποτελείται από ένα δίμετρο επί της δεσπόζουσας στα μ. 9-10 που επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 11-12,

<sup>1618</sup> Πρβλ. κατά κύριον λόγο Hepokoski (“Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 140 και 143) και δευτερευόντως Goetschius (*The Larger Forms*..., ό.π., σ. 159).

<sup>1619</sup> Πρβλ. περίπου Hepokoski, “Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 136, 140 και 143.

<sup>1620</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Hepokoski (“Back and Forth from *Egmont*...”, ό.π., σ. 140 και 142-143) – παρ’ ότι βέβαια η εναλλακτική πρόταση ερμηνείας των μ. 82-100 ως διευρυμένης επαναφοράς του συνδετικού περάσματος των μ. 40-46 είναι σίγουρα υπερβολική και καταχρηστική, στον βαθμό που η έναρξη της *coda* σαφέστατα μπορεί να διατηρεί μια αναλογική σχέση προς το υλικό του συνδετικού περάσματος προς την *επανάκθεση* – και εν μέρει Goetschius (*The Larger Forms*..., ό.π., σ. 159) και Ringer (“3 Klaviertrios...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 10).

<sup>1621</sup> Πρβλ. εν μέρει Goetschius, *The Larger Forms*..., ό.π., σ. 159.

<sup>1622</sup> Καθένας με την δική του ορολογία αναγνωρίζει ουσιαστικά το διμερές αυτό μακροδομικό πρότυπο – βλ. σχετικά: Heinrich Schenker, “Beethoven: Sonate opus 2 Nr. 1”, *Der Tonwille* 2, 1922, σ. 30 (ανατύπωση στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π.)· Schönberg, ό.π., σ. 190· Ratner, *Classic Music*..., ό.π., σ. 279· Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik* (Band II: *Sonaten 1-15*), Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1985 (vierte Auflage), σ. 34-37· Diether de la Motte, “Beethovens op. 1 und 2 – Komponieren aus der Besetzung heraus”, στο: Rudolf Bockholdt – Petra Weber-Bockholdt (επιμ.), *Beethovens Klaviertrios; Symposion München 1990*, Henle Verlag (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn – Neue Folge / Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung, Bd. 11), München 1992, σ. 37 και 43· Caplin, ό.π., σ. 217 και 281. Η μοναδική “παραφωνία” προέρχεται από τον Plantinga (ό.π., σ. 80), ο οποίος, εμφανώς παρασυρόμενος από την θεματική συγγένεια του αργού αυτού μέρους με το προγενέστερο Adagio con espressione του *κουαρτέτου με πιάνο σε Ντο-μείζονα* WoO 36 αρ. 3, αποδίδει εσφαλμένα σε αμφότερα την ίδια τριμερή ασματική μακροδομική οργάνωση: στην πραγματικότητα όμως, από την τριμερή ασματική μορφή του WoO 36 αρ. 3 ο Beethoven δανείστηκε μόνο το κύριο θέμα (επιφέροντας μάλιστα ουκ ολίγες βελτιώσεις στο αρχικό υλικό) για την σύνθεση ενός εντελώς διαφορετικού (από μακροδομικής πλευράς) αργού μέρους στην *σονάτα* opus 2 αρ. 1.

ενώ το τρίτο τμήμα (α') διαμορφώνει μια συνεπτυγμένη επαναφορά του πρώτου αρκούμενο σε μια παραλλαγή της αρμονικώς κλειστής δεύτερης τετράμετρης φράσεως των μ. 5-8 στα μ. 13-16.<sup>1623</sup> Η αυτοτέλεια του κυρίου θέματος ενισχύεται επίσης από την ακόλουθη μετάβαση των μ. 17-22, η οποία, πέραν του ότι σχετίζεται ελάχιστα με το μοτιβικό απόθεμα του αρχικού δεκαεξαμέτρου, ξεκινά απ' ευθείας από την σχετική ρε-ελάσσονα και εν είδει προτάσεως στρέφεται τελικά προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος, για την μετέπειτα παρουσίαση ενός σύντομου προτασιακού πλαγίου θέματος στα μ. 23-26.<sup>1624</sup> Τα χαρακτηριστικά περάσματα τριακοστών-δευτέρων του πλαγίου θέματος, εξ άλλου, συνδυάζονται με μια αναφορά στην έναρξη του κυρίου θέματος στο πλαίσιο της καταληκτικής ιδέας των μ. 27-28, η οποία επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στο δίμετρο 29-30 και κατόπιν προεκτείνεται στο μ. 31 (αλυσιδοποιώντας και παραλλάσσοντας το μ. 30) διαμορφώνοντας ένα βραχύτατο συνδεδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση.<sup>1625</sup> Η επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 32-47 εκμεταλλεύεται στο έπακρο την αρχή της παραλλαγής, δίχως ωστόσο να μεταβάλλει την αρμονική και δομική υπόσταση του αρχικού δεκαεξαμέτρου.<sup>1626</sup> Περαιτέρω δε, η πλήρης απαλοιφή της μεταβάσεως οδηγεί απ' ευθείας στην ελαφρώς τροποποιημένη τονική επαναφορά του πλαγίου θέματος στα μ. 48-51, ενώ η καταληκτική ιδέα επανεκτίθεται στα μ. 52-53 και 54-55, ακολουθούμενη όμως και από μία επιπρόσθετη παραλλαγή της στα μ. 56-57,<sup>1627</sup> η οποία καθυστερεί την εμφάνιση της τελικής *coda* των μ. 58-61, που συνίσταται σε μια σύντομη προέκταση – πτωτική ολοκλήρωση του μονόμετρου συνδεδετικού περάσματος (πρβλ. μ. 58 με 31).<sup>1628</sup>

Άλλη εφαρμογή της μορφής σονάτας χωρίς επεξεργασία στο ίδιο είδος βρίσκουμε στο *Adagio molto* σε Λα-ύφεση-μείζονα της σονάτας για πιάνο σε ντο-ελάσσονα opus 10 αρ. 1 των ετών 1795-1796.<sup>1629</sup> Το κύριο θέμα στην δεδομένη περίπτωση δομείται ως δεκαεξάμετρο

<sup>1623</sup> Πρβλ. Schenker ("Beethoven: Sonate opus 2 Nr. 1", στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 31), Schönberg (ό.π., σ. 120, 124 και 190), D. de la Motte ("Beethovens op. 1 und 2...", ό.π., σ. 38-39 και 43) και εν μέρει Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 34-35), Clemens Kühn (*Formenlehre der Musik*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1987, σ. 63-64).

<sup>1624</sup> Πρβλ. Schönberg (ό.π., σ. 190) και Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 35). Τουναντίον, δεν κατανοώ γιατί τα μ. 17-27 (sic) εκλαμβάνονται από τους D. de la Motte ("Beethovens op. 1 und 2...", ό.π., σ. 43) και Caplin (ό.π., σ. 218) ως ενιαίο τμήμα, εντός του οποίου υποτίθεται ότι συγχωνεύονται αδιάσπαστα οι λειτουργίες της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος. Ανάλογη επίσης θεώρηση προτείνει – αν και κατά τρόπον πιο έμμεσο – ο Schenker ("Beethoven: Sonate opus 2 Nr. 1", στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 31-32), ο οποίος επιπλέον υπερτονίζει την ισχύη συνάφεια των μ. 17-26 προς τα μοτιβικά περιεχόμενα του κυρίου θέματος.

<sup>1625</sup> Πρβλ. Schenker ("Beethoven: Sonate opus 2 Nr. 1", στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 32), Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 36) και εν μέρει D. de la Motte ("Beethovens op. 1 und 2...", ό.π., σ. 43). Ο Schönberg (ό.π., σ. 190), εντούτοις, αντιμετωπίζει την κατακλείδα αυτή ως την δεύτερη ιδέα μιας ευρύτερης πλάγιας θεματικής ομάδος (στα μ. 23-30), η προέκταση της οποίας στο μ. 31 λειτουργεί ως συνδεδετικό πέρασμα προς την δεύτερη μακροδομική ενότητα.

<sup>1626</sup> Πρβλ. Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 36), D. de la Motte ("Beethovens op. 1 und 2...", ό.π., σ. 43) και εν μέρει Schenker ("Beethoven: Sonate opus 2 Nr. 1", στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 32), Schönberg (ό.π., σ. 190).

<sup>1627</sup> Πρβλ. Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 36-37) και εν μέρει Schenker ("Beethoven: Sonate opus 2 Nr. 1", στο: Schenker, *Der Tonwille*, ό.π., σ. 32), Schönberg (ό.π., σ. 190-191), D. de la Motte ("Beethovens op. 1 und 2...", ό.π., σ. 43) και Plantinga (ό.π., σ. 80) – ο οποίος όμως αντιλαμβάνεται ατυχώς τα μ. 48 κ.εξ. ως *coda*, παραγνωρίζοντας έτσι πλήρως την τονική επανέκθεση του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας της *εκθέσεως*.

<sup>1628</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Schönberg (ό.π., σ. 191) και Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 37). Ο D. de la Motte ("Beethovens op. 1 und 2...", ό.π., σ. 43), αντιθέτως, τείνει περισσότερο προς την θεώρηση μιας προεκτάσεως της κατακλείδας της επανεκθέσεως παρά μιας μικρής αυτόνομης *coda*.

<sup>1629</sup> Πρβλ. Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 196· Goetschius, *The Larger Forms...*, ό.π., σ. 211· Tobel, ό.π., σ. 145· Hugo Leichtentritt, *Musical Form*, Harvard University Press, Cambridge 1951, σ. 160· Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens* (dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe), Universal Edition, Wien 1973, σ. 36· Uhde, ό.π., Bd. II, σ. 142-147· William Drabkin, "Early Beethoven", στο: Robert L. Marshall (επιμ.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Schirmer Books (Studies in Musical Genres and Repertories), New York 1994, σ. 406· Caplin, ό.π., σ. 217· Hepokoski, "Back and Forth from *Egmont*...", ό.π., σ. 143. Μόνον ο Kohs (ό.π., σ. 132) μπερδεύει κάπως τα πράγματα, επικαλούμενος κατ' αρχάς μια μορφή

περίοδος, οι δύο οκτάμετρες προτασιακές φράσεις της οποίας διαφοροποιούνται ιδίως ως προς την ρυθμική κίνηση της συνοδείας τους (τέταρτα και όγδοα στα μ. 1-8, δέκατα-έκτα στα μ. 9-16) και ασφαλώς ως προς την πτωτική τους κατάληξη (μισή πτώση στο μ. 8, τέλεια στο μ. 16).<sup>1630</sup> Από την άλλη πλευρά, το μεταβατικό τμήμα της εκθέσεως συνίσταται στην αλυσιδοποίηση και την τελική επέκταση ενός απλού πτωτικού σχηματισμού στα μ. 17-18, 19-20 και 21-23, που οδηγεί ομαλά στην Μι-ύφεση-μείζονα για την παρουσίαση της πλάγιας θεματικής ομάδος.<sup>1631</sup> σημαντικότερο ρόλο σε αμφότερες τις αλληλεπικαλυπτόμενες πλάγιες θεματικές ιδέες, εξ άλλου, επέχει η αρχή της παραλλαγής: η συγκρατημένη ρυθμική και μελωδική κίνηση της φράσεως των μ. 24-27 αντικαθίσταται στα μ. 28-31 από γρήγορα περάσματα σε εύρος δύο οκτάβων, ενώ η ανιούσα πτωτική ακολουθία των μ. 31-35 αποκτά ρευστότερο ρυθμικό χαρακτήρα με τις φιγούρες τριήχων δεκάτων-έκτων κατά την επανάληψή της στα μ. 36-41 (πρβλ. μ. 40-41 με 35) και το καταληκτικό της δίμετρο αναπαράγεται για δεύτερη φορά στα μ. 42-43 φθάνοντας σε τέλεια πτώση-τομή στο μ. 44.<sup>1632</sup> Η λειτουργία του συνδετικού περάσματος ανατίθεται κατά τρόπον αφαιρετικό σε μία και μοναδική συγχορδία δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητας στο μ. 45,<sup>1633</sup> η οποία αρκεί για την προετοιμασία της επανεκθέσεως ολόκληρου του κυρίου θέματος στα μ. 46-61 με ορισμένες παραλλαγές, πρωτίστως στο μέρος της συνοδείας.<sup>1634</sup> Αν εξαιρέσουμε όμως την μικρή αναπτυσσόμενη διεύρυνση στο δεύτερο ήμισυ της μεταβάσεως για τονικούς λόγους (πρβλ. τα μ. 62-65 με τα 17-20 και τα μ. 66-70 περίπου με τα 21-23),<sup>1635</sup> η περαιτέρω πορεία της επανεκθέσεως συνίσταται στην σχεδόν απaráλλακτη επαναφορά στην Λα-ύφεση-μείζονα της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 71-90 (= μ. 24-43), με την πτωτική της ολοκλήρωση να επικαλύπτεται με την έναρξη της *coda* των μ. 91-112.<sup>1636</sup> Στην τελική αυτή ενότητα διακρίνονται δύο εξελικτικές φάσεις: η πρώτη από αυτές (μ. 91-102) αφορά σε μια συνοπτική αναδρομή στο κύριο θέμα με ένα νέο συγκοπικό στοιχείο συνοδείας, η οποία βέβαια δεν θα έπρεπε σε καμμία περίπτωση να εκλαμβάνεται ως μια τρίτη κατά σειρά εμφάνιση του κυρίου θέματος, αφού μόνο το αρχικό του τετράμετρο επανέρχεται εδώ και συνδέεται με μια καινούργια τετράμετρη πτωτική ολοκλήρωση που επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένη.<sup>1637</sup> κατόπιν δε, στην δεύτερη φάση της *coda* (μ. 103-112), ο συγκοπικός ρυθμός παραμένει ενεργός μέχρι το τέλος σχεδόν του κομματιού, συνδυαζόμενος περαιτέρω με προοδευτικά φθίνουσες καταληκτικές χειρονομίες.<sup>1638</sup>

Μεταξύ των ετών 1796-1797 ο Beethoven ασχολήθηκε με την σύνθεση της – λησμονημένης σήμερα – *σερενάτας για τρία εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 8, από τα τρία μέρη αργής χρονικής αγωγής της οποίας μόνο το πρώτο, ένα Adagio (στην Ρε-μείζονα επίσης), βασίζεται στην τριμερή μορφή σονάτας. Οι περιορισμένες φιλοδοξίες του έργου αυτού αντικατοπτρίζονται ήδη στην μικρή έκταση του κυρίου θέματος, το οποίο κατανέμεται επί

---

ρόντο τύπου A B A B A, για την οποία όμως σπεύδει κατόπιν να επισημάνει ότι το τελευταίο A είναι σύντομο και λειτουργεί ως *coda*.

<sup>1630</sup> Πρβλ. Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 196), Ratz (ό.π., σ. 24), Kohs (ό.π., σ. 132), Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 142) και Caplin (ό.π., σ. 191).

<sup>1631</sup> Πρβλ. εν μέρει τις υποδείξεις των Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 196), Ratz (ό.π., σ. 149) και Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 143).

<sup>1632</sup> Πρβλ. ιδίως Ratz (ό.π., σ. 31), δευτερευόντως Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 143) και εν μέρει Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 196).

<sup>1633</sup> Πρβλ. Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 196-197), Tobel (ό.π., σ. 145) και Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 144).

<sup>1634</sup> Πρβλ. Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 197) και Kohs (ό.π., σ. 132).

<sup>1635</sup> Πρβλ. Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 197), Ratz (ό.π., σ. 149) και Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 145).

<sup>1636</sup> Πρβλ. εν μέρει Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 197), Ratz (ό.π., σ. 150) και Hepokoski ("Back and Forth from *Egmont...*", ό.π., σ. 143).

<sup>1637</sup> Πρβλ. Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 197), Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 211), Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 146), Caplin (ό.π., σ. 191), Hepokoski ("Back and Forth from *Egmont...*", ό.π., σ. 143) και εν μέρει Kohs (ό.π., σ. 132).

<sup>1638</sup> Πρβλ. Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 147) και Caplin (ό.π., σ. 191).



ίσιους όρους ανάμεσα στο βιολί και την βιόλα, σε δύο τετράμετρες φράσεις που καταλήγουν στην δεσπόζουσα (μ. 4) και την τονική (μ. 8). Το βιολοντσέλλο έρχεται για λίγο στο προσκήνιο στην έναρξη της μεταβάσεως παρουσιάζοντας μια σύντομη ιδέα στα μ. 9-10, την οποία όμως γρήγορα σφετερίζεται το βιολί (μ. 11-12) και με αυτήν ως αφορμή αναπτύσσει κατόπιν ένα εκτενέστερο μετατροπικό πέρασμα στα μ. 13-18 που οδηγείται σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα. Στην Λα-μείζονα εμφανίζεται κατόπιν ένα σύντομο πλάγιο θέμα περιοδικής δομής στα μ. 19-24, ενώ η *έκθεση* ολοκληρώνεται με μια κατακλείδα στα μ. 25-28 που κορυφώνεται στο τελικό δεξιοτεχνικό πέρασμα τριακοστών-δευτέρων του βιολιού. Η *επεξεργασία*, τώρα, ανοίγει με μια νέα θεματική ιδέα στην ομώνυμη ρε-ελάσσονα που στα μ. 29-34 εξελίσσεται εν είδει προτάσεως, όμως η στροφή της προς την Φα-μείζονα συνδυάζεται στα μ. 35-36 με μια αναδρομή στην καταληκτική ιδέα της *εκθέσεως*, η οποία αλυσιδοποιείται στα μ. 37-38 επιστρέφοντας στην ρε-ελάσσονα και προεκτείνεται στα μ. 39-40 με έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας. Έτσι, η Ρε-μείζονα αποκαθίσταται στα μ. 41-47 με την παρηλλαγμένη επαναφορά σχεδόν ολόκληρου του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-7), η πτωτική κατάληξη του οποίου επικαλύπτεται με μια σύνοψη του μη-μετατροπικού τμήματος της μεταβάσεως στα μ. 48-52 (πρβλ. μ. 9-11 και 13-14), ενώ από εκεί και ύστερα μεταφέρονται στην αρχική τονικότητα τόσο το πλάγιο θέμα (στα μ. 53-58) όσο και η κατακλείδα (στα μ. 59-62), με αρκετές αλλά επουσιώδεις τροποποιήσεις. Η κατάληξη της *επανεκθέσεως* επικαλύπτεται επιπλέον με την έναρξη μιας μικρής *coda* στα μ. 62-67, το υλικό της οποίας συνίσταται σε απλούς καταληκτικούς αρπισμούς καθώς και σε μια συνοδευτική φιγούρα του τσέλλου που παραπέμπει σε εκείνη της βιόλας στην έναρξη της *επεξεργασίας*.

Άλλη μία όχι ιδιαίτερος εκτενής τριμερής μορφή σονάτας σε αργό μέρος κάνει την εμφάνισή της στο εναρκτήριο *Andante* της *σονάτας για πιάνο σε σολ-ελάσσονα* opus 49 αρ. 1 του 1797.<sup>1639</sup> Το κύριο θέμα και η μετάβαση συνδέονται στενά μεταξύ τους, δίνοντας την εντύπωση μιας ευρύτερης περιοδικής δομής, αν και εν τέλει καθίσταται σαφές ότι το προτασιακό πρώτο οκτάμετρο με την κατάληξή του στην δεσπόζουσα επιτελεί τελείως διαφορετικό ρόλο από το παρεμφερές επτάμετρο των μ. 9-15 που στρέφεται προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος.<sup>1640</sup> Σε δομή (διευρυμένης) προτάσεως είναι εξ άλλου και το πλάγιο θέμα που ακολουθεί στα μ. 16-28: το αρχικό δίμετρο 16-17 μεταφέρεται στην άνω οκτάβα στα μ. 18-19 και έπειτα επιστρέφει στην προηγούμενη ηχητική περιοχή (μ. 20), όπου αρχίζει πλέον να αναπτύσσεται (στα μ. 21-23) φθάνοντας σε τέλεια πτώση στο μ. 24· εντούτοις, η αναπτυξιακή του εξέφανση επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 25-28<sup>1641</sup> και η κατάληξή της στο μ. 29 επικαλύπτεται με την κατακλείδα της *εκθέσεως* (μ. 29-33), η οποία ανατρέχει μεν εκ νέου στο μελωδικό μοτίβο του μ. 16, αλλά το εντάσσει σε διαφορετικά πλέον μετρικά-δομικά συμφραζόμενα.<sup>1642</sup> Η ενότητα της *επεξεργασίας* ξεκινά στα μ. 33-36 με ένα εισαγωγικό πέρασμα (βασισμένο στον ρυθμό ογδών αμφοτέρων των θεμάτων της *εκθέσεως*) προς την Μι-ύφεση-μείζονα,<sup>1643</sup> όπου αμέσως μετά παρουσιάζεται μια νέα τετράμετρη θεματική ιδέα (στα μ. 37-40) με την παρηλλαγμένη της επανάληψη (στα

<sup>1639</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik* (Band III: *Sonaten 16-32*), Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1991 (vierte Auflage), σ. 119-122, καθώς και Patrick Dinslage, *Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens*, Musikverlag Emil Katzschler (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 33), München – Salzburg 1987, σ. 51-54.

<sup>1640</sup> Πρβλ. πρωτίστως Caplin (ό.π., σ. 129) και δευτερευόντως Kühn (ό.π., σ. 59-60), ο οποίος αναφέρεται μόνο στην οργάνωση του οκταμέτρου κυρίου θέματος. Τουναντίον, ο Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 119) αντιμετωπίζει ως κύριο θέμα τα μ. 1-12 και αποσπά άκομψα από τα συμφραζόμενά τους τα μ. 13-15 ως τρίμετρη μετάβαση.

<sup>1641</sup> Ως προς την δομική οργάνωση του πλαγίου θέματος, πρβλ. πρωτίστως την εξαντλητική διερεύνηση του Dinslage (ό.π., σ. 51-53) και εν μέρει τις υποδείξεις του Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 119-120).

<sup>1642</sup> Ο Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 120), επιπροσθέτως, εντοπίζει στην κατακλείδα αυτή και αναφορές στο κύριο θέμα, σε ρυθμική σμίκρυνση στην συνοδευτική ροή δεκάτων-έκτων του αριστερού χεριού.

<sup>1643</sup> Πρβλ. Uhde, ό.π., Bd. III, σ. 120.

μ. 41-44)<sup>1644</sup> ως εκ τούτου, σαφείς αναφορές στα περιεχόμενα της πρώτης μακροδομικής ενότητας εντοπίζονται μόνο στο δεύτερο “ήμισυ” της *επεξεργασίας*, αφ’ ενός μεν με την επανεμφάνιση της καταληκτικής ιδέας στα μ. 46-47 που αλυσιδοποιείται στα μ. 48-51 και προεκτείνεται στα μ. 52-53 μετατρέποντας μέσω της ντο-ελάσσονος προς την αρχική τονικότητα, και αφ’ ετέρου με την ανάπτυξη του μοτιβικού αποθέματος του κυρίου θέματος στο πλαίσιο ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος στα μ. 54-63, η τονική “λύση” του οποίου συμπίπτει με την αυτούσια επανέκθεση ολόκληρου του κυρίου θέματος στα μ. 64-71.<sup>1645</sup> Από εκεί και πέρα, ωστόσο, η τρίτη μακροδομική ενότητα παρουσιάζει αρκετές και ενδιαφέρουσες αποκλίσεις από το πρότυπο της *εκθέσεως*: η μετάβαση επανέρχεται στα μ. 72-79 διευρυμένη κατά ένα μέτρο, προκειμένου η στροφή προς την σχετική μείζονα να καταστεί τώρα μόνο μια μικρή τονική παρέκκλιση, και επιπλέον με την βασική μελωδική γραμμή μεταφερμένη στο αριστερό χέρι, γεγονός που επιτρέπει στο δεξί να αναπτύξει νέα συνοδευτικά περάσματα δεκάτων-έκτων.<sup>1646</sup> η προσαρμογή του πλάγιου θέματος στην σολ-ελάσσονα, περαιτέρω, δεν φαίνεται να παρουσιάζει ιδιαίτερα προβλήματα (πρβλ. σε γενικές γραμμές τα μ. 80-88 με τα 16-24), ωστόσο ο συνθέτης αντικαθιστά την αναπτυξιακή εξέλιξη των μ. 25-28 με μια πολύ πιο εκτενή και δραματικού χαρακτήρος πτωτική ακολουθία στα μ. 89-96,<sup>1647</sup> η οποία εν συνεχεία επηρεάζει σημαντικά και την ελαφρώς διευρυμένη επαναφορά της κατακλείδας στα μ. 97-102 που μοιάζει με σκιώδη απόηχο, εμφανιζόμενη στην χαμηλή περιοχή του μπάσσου και συνοδευόμενη μονάχα από βαριές συγχορδίες. Η καταληκτική της προέκταση στα μ. 103-110, παρ’ όλα αυτά, αίρει ως έναν βαθμό την βαρύθυμη διάθεσή της, διαμορφώνοντας στην ίδια σκοτεινή ηχητική περιοχή ένα πολύ ήρεμο σβήσιμο με έναν ισοκράτη επί της ομώνυμης Σολ-μείζονος.<sup>1648</sup>

Στα 1797-1798, εξ άλλου, έλαβε χώρα η δημιουργία των τριών τελευταίων τρίο για βιολί, βιόλα και βιολοντσέλλο του Beethoven, τα αργά μέρη των οποίων είναι στο σύνολό τους συμβατά με τις προδιαγραφές των μορφών σονάτας. Στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, συγκεκριμένως, βασίζεται το Adagio, ma non tanto, e cantabile σε Μι-μείζονα του *τρίο εγχόρδων σε Σολ-μείζονα* opus 9 αρ. 1,<sup>1649</sup> η *έκθεση* του οποίου ανοίγει με ένα οκτάμετρο κύριο θέμα που συνίσταται σε δύο ισομεγέθεις φράσεις με καταλήξεις στην δεσπόζουσα (μ. 4) και την τονική (μ. 8). Στα μ. 9-10 η βιόλα και το τσέλλο αναλαμβάνουν την μελωδική γραμμή των μ. 1-2 του βιολιού, όμως με αυτό δεν επεκτείνουν το κύριο θέμα, αλλά συνοδεύουν την νέα μελωδική – μεταβατική – πρωτοβουλία του βιολιού που στα μ. 11-14 συνδυάζεται μιμητικά με την βιόλα, προσεγγίζοντας σταδιακά την διπλή δεσπόζουσα. Έτσι, στα μ. 15-17, 18-23 και 24-33 ακολουθεί στην Σι-μείζονα μια πλάγια θεματική ομάδα, το υλικό της οποίας χαρακτηρίζεται πρωτίστως από σολιστικού χαρακτήρος περάσματα του βιολιού και προτασιακές δομές, εκ των οποίων μάλιστα η τελευταία δεν φθάνει ποτέ στην αναμενόμενη πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας, αφού στα μ. 30-33 η σχετική διαδικασία εξελίσσεται αναπάντεχα σε ένα μετατροπικό πέραςμα προς την Μι-μείζονα! Ως εκ τούτου, η *επανεκθεση* ξεκινά δίχως την παραμικρή έκπληξη, με την αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 34-41.<sup>1650</sup> Εντούτοις, το παράλλαγμα του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος που εισάγει η βιόλα στο μ. 41 διαμορφώνει στα ακόλουθα μ. 42-43 ένα πέραςμα από την μι-ελάσσονα προς την Σολ-μείζονα που δεν αντιστοιχεί στα

<sup>1644</sup> Βρίσκω υπερβολική την αναγωγή της νέας αυτής θεματικής ιδέας στο μοτίβο συνοδείας του κυρίου θέματος (σε σμίκρυνση), που προτείνει ο Uhde, ό.π., Bd. III, σ. 120.

<sup>1645</sup> Πρβλ. Uhde, ό.π., Bd. III, σ. 121.

<sup>1646</sup> Πρβλ. εν μέρει ό.π., Bd. III, σ. 121-122.

<sup>1647</sup> Πρβλ. εν μέρει Dinslage (ό.π., σ. 53-54) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 122).

<sup>1648</sup> Τελειώς εσφαλμένα, ο Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 122) εκλαμβάνει συνολικά τα μ. 97-110 ως *coda* και επιπλέον υποδεικνύει κάποια αντιστοιχία με την έναρξη της *επεξεργασίας*, η οποία όμως δεν είναι καθόλου προφανής!

<sup>1649</sup> Πρβλ. Peter Cahn, “3 Streichtrios G-Dur, D-Dur und c-Moll op. 9”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 64.

<sup>1650</sup> Πρβλ. ό.π., Bd. I, σ. 64.

περιεχόμενα της *εκθέσεως*: στην πραγματικότητα λοιπόν, το μεταβατικό τμήμα των μ. 9-14 αντικαθίσταται στην *επανεκθεση* από μια εκτενέστερη “δευτερεύουσα” ανάπτυξη των περασμάτων δεκάτων-έκτων του πλαγίου θέματος, τα οποία εξυφαινονται κυρίως από το τσέλλο στην σχετική της ομώνυμης ελάσσονος (στα μ. 44-47) και μέσω της αλυσιδοποίησής τους στην ίδια την μι-ελάσσονα (μ. 48-49) καταλήγουν σε έναν τετράμετρο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (στα μ. 50-53), ο οποίος προετοιμάζει κατάλληλα το έδαφος για την επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας θεματικής ομάδος στην Μι-μείζονα στα μ. 54-73<sup>1651</sup> – ακόμη και η μετατροπική εξέλιξη των μ. 30-33 μεταφέρεται αυτούσια στα μ. 69-72, μόνο που η κατάληξη της στην υποδεσπόζουσα στο επιπρόσθετο μ. 73 προχωρά ένα (αρμονικό) βήμα παραπέρα, δηλαδή στην συγχορδία της δεσπόζουσας, συντελώντας έτσι στην γρήγορη αποκατάσταση και εδραίωση της αρχικής τονικότητας που ανατίθεται εύλογα στην ακόλουθη *coda*. Η καταληκτική αυτή ενότητα (μ. 74-91) δεν φαίνεται άλλωστε να επιτελεί κανέναν άλλο ρόλο,<sup>1652</sup> αφού από θεματικής πλευράς εμπεριέχει σποραδικές μονάχα αναφορές σε μοτίβα του κυρίου θέματος (πρβλ. την φιγούρα δεκάτων-έκτων των μ. 77-78 προς εκείνη του μ. 7a και ιδίως τις εμφανίσεις του αρχικού μοτίβου ογδόων στα μ. 80, 82 και 84-87), οι οποίες όμως δεν λειτουργούν ως παραθέματα αλλά ως καταληκτικές χειρονομίες σε ανάλογα λειτουργικά συμφραζόμενα.

Αν ωστόσο στην προαναφερόμενη περίπτωση η αρμονική ιδιοτυπία περιορίζεται στην κατάληξη της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως*, στο Andante quasi Allegretto σε ρε-ελάσσονα του *τρίο εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 9 αρ. 2 το ίδιο μακροδομικό πρότυπο ακολουθεί έναν πολυπλοκότερο αρμονικό σχεδιασμό, με τρία τονικά κέντρα και επιπλέον ανοικτή κατάληξη σε αμφοτέρως τις βασικές του ενότητες, γεγονός που καθιστά ακόμη πιο βαρύνουσα την συνδρομή της τελικής *coda* στην συνολική δομή.<sup>1653</sup> Η “έκθεση τριών τονικοτήτων” οργανώνεται κατά τον ακόλουθο τρόπο: το κύριο θέμα δομείται ως οκτάμετρη περίοδος, με δύο φράσεις που καταλήγουν στην σχετική μείζονα (μ. 4) και σε μία απατηλή πτώση (μ. 8), η οποία πάντως “διορθώνεται” άμεσα κατά την ακόλουθη παρηλλαγμένη επανάληψη των μ. 7-8 στα μ. 9-10 (τέλεια πτώση στην ρε-ελάσσονα): το μεταβατικό δεύτερο τμήμα των μ. 11-18 συνίσταται σε δύο τετράμετρες μελωδικές φράσεις παρόμοιας υφής, εκ των οποίων όμως η μεν πρώτη βρίσκεται ακόμη στο περιβάλλον της αρχικής ελάσσονος και καταλήγει στην δεσπόζουσά της, ενώ η δεύτερη μετατρέπεται προς την (σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας) Ντο-μείζονα και την επικυρώνει με μια σαφέστατη τέλεια πτώση: ως εκ τούτου, η λα-ελάσσονα παρουσιάζεται στην έναρξη του τρίτου τμήματος της *εκθέσεως* με το κατ’ εξοχήν πλάγιο θέμα παιγμένο από το τσέλλο στα μ. 19-22 και επικυρώνεται επίσης με μία τέλεια πτώση, όμως η ίδια θεματική ιδέα επανέρχεται κατόπιν σε μια συνεπτυγμένη εκδοχή στο βιολί και την βιόλα στα μ. 23-25 ανακατευθυνόμενη προς την αρχική ρε-ελάσσονα και δη προς την δεσπόζουσά της, η οποία επεκτείνεται στα ακόλουθα μ. 26-31 με την ρευστοποίηση του διαθέσιμου μοτιβικού υλικού καθώς και με ένα συνδετικό πέρασμα δεκάτων-έκτων που κατανέμεται σε όλα τα όργανα. Κατά συνέπεια, ο βασικός αρμονικός σχεδιασμός που

<sup>1651</sup> Στην δευτερεύουσα αυτή ανάπτυξη – που αντικαθιστά την μετάβαση της *εκθέσεως*, αναπληρώνει την απουσία κεντρικής *επεξεργασίας* και οδηγεί ομαλά στην επανεκθεση του πλαγίου θέματος – αναφέρονται τόσο ο Tobel (ό.π., σ. 160) όσο και ο Cahn (“3 Streichtrios...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 64).

<sup>1652</sup> Πρβλ. περίπου Cahn, “3 Streichtrios...”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 64.

<sup>1653</sup> Πρβλ. περίπου ό.π., Bd. I, σ. 68. Η μόνη μου διαφωνία με την θεώρηση του Cahn έγκειται στο ότι προσωπικά δεν μπορώ να εκλάβω την δεύτερη μακροδομική ενότητα (μ. 32-61) ως συγχώνευση των λειτουργιών της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως*: η ενότητα αυτή συνιστά αποκλειστικά και μόνον *επανεκθεση* (με αρκετές βέβαια – τονικές και θεματικές – ιδιαιτερότητες). Η αναγκαιότητα επίκλησης μιας *επεξεργασίας*, την οποία αισθάνεται εδώ ο Cahn, οφείλεται κατά την γνώμη μου μονάχα στην διαδεδομένη θεωρητική προκατάληψη που αρνείται να δεχθεί ως “γνήσια” μορφή σονάτας μια σύνθεση χωρίς κεντρική αναπτυξιακή ενότητα ή έστω δίχως κάποιο υποκατάστατο αυτής, όπως είναι η περίφημη – αλλά και αρκετά υπερεκτιμημένη συνάμα – “δευτερεύουσα ανάπτυξη” εντός της *επανεκθέσεως*.

προβλέπει την παρεμβολή της σχετικής της δευτερεύουσας τονικότητας ανάμεσα στην τονική και την ελάσσονα δεσπόζουσα υπονομεύεται εν πολλοίς από την “βιασύνη” του τρίτου τμήματος της *εκθέσεως* να οδηγήσει ξανά πίσω στην αρχική τονικότητα.

Θα περίμενε κανείς τα αρμονικά αυτά προβλήματα να επιλυθούν στην *επανάκθεση*, πράγμα όμως που ουδέποτε συμβαίνει – τουλάχιστον όχι στον αναμενόμενο βαθμό. Η επαναφορά του κυρίου θέματος είναι αυτούσια μόνον ως προς την πρώτη τετράμετρη φράση των μ. 32-35 (πρβλ. μ. 1-4) που καταλήγει στην μείζονα σχετική· αντιθέτως, τα μ. 5-10 αντικαθίστανται από την αναπτυξιακή αλυσιδοποίηση του διμέτρου 34-35, πρώτα στην υποδεσπόζουσα σολ-ελάσσονα στα μ. 36-37 και έπειτα στην (σχετική της υποδεσπόζουσας) Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 38-40 με προέκταση προς μια μισή πτώση.<sup>1654</sup> Αυτή η εξέλιξη όμως οδηγεί αναπάντεχα στην εδραίωση της Σι-ύφεση-μείζονος στα ακόλουθα μ. 41-48, με μια οκτάμετρη θεματική ιδέα που υποκαθιστά – αλλά και ταυτίζεται απολύτως σε υφολογικό, εν μέρει δε και σε μοτιβικό επίπεδο (πρβλ. μ. 42, 44 και 48 με 12, 14 και 18) – με την “μεταβατική” ιδέα των μ. 11-18 της *εκθέσεως*.<sup>1655</sup> Η συγκεκριμένη διαμεσολάβηση οδηγεί εντούτοις ξανά στην περιοχή της υποδεσπόζουσας για την επανάκθεση του πλαγίου θέματος στα μ. 49-52 (= μ. 19-22)· έτσι, μόνο κατά την ελαφρώς τροποποιημένη επαναφορά των μ. 23-25 στα μ. 53-55 δίνεται η εντύπωση της αποκαταστάσεως της αρχικής ρε-ελάσσονος, αλλά και αυτή βεβαίως παραμένει μετέωρη, αφού στο σημείο αυτό η βαρύτητα του αρμονικού σχεδιασμού πέφτει αναμφίβολα στην κατ’ ουσίαν αμετάβλητη επανεμφάνιση της καταληκτικής επέκτασης της δεσπόζουσας των μ. 26-31 στα μ. 56-61.<sup>1656</sup> Επομένως, η *επανάκθεση* κινείται ως επί το πλείστον στην περιοχή της υποδεσπόζουσας (και της μείζονος σχετικής της), η οποία ασφαλώς και βρίσκεται εγγύτερα προς την αρχική τονικότητα απ’ ό,τι η ελάσσονα δεσπόζουσα (και η δική της σχετική) στην *έκθεση*, αλλά δεν προσφέρει σε καμμία περίπτωση την προσδοκώμενη άρση της δομικής αυτής “διαφωνίας”! Εκ των πραγμάτων λοιπόν, μόνον η *coda* είναι πλέον σε θέση να εκπληρώσει αυτόν τον στόχο και όντως το κατορθώνει στα μ. 62-90, με έκταση ανάλογη των δύο προηγούμενων μακροδομικών ενοτήτων.<sup>1657</sup> Στην έναρξή της μάλιστα, αποσπάσματα του κυρίου θέματος κάνουν έντονη την παρουσία τους, ενισχύοντας ακόμη περισσότερο την αντιστοίχιση της *coda* προς την *έκθεση* και την *επανάκθεση*· παρ’ όλα αυτά, η δυνατότητα ερμηνείας των μ. 62-68 ως τρίτης επαναφοράς του κυρίου θέματος στο πλαίσιο μιας μορφής ρόντο τύπου A B A’ B’ A’’ (που θα ανταποκρινόταν ίσως καλύτερα και στον συνολικό αρμονικό σχεδιασμό του αργού αυτού μέρους) είναι απορριπτέα, διότι στο εν λόγω παρατακτικό μακροδομικό πρότυπο η τελική επαναφορά του κυρίου θέματος – εάν αυτό είναι μικρής εκτάσεως – *οφείλει* να είναι πλήρης,<sup>1658</sup> ενώ εδώ μόνο τα μ. 1-2 και 7-8 του κυρίου θέματος ανακαλούνται στα μ.

<sup>1654</sup> Πρβλ. Cahn, “3 Streichtrios...”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 68.

<sup>1655</sup> Πρβλ. ό.π.

<sup>1656</sup> Πρβλ. ό.π.

<sup>1657</sup> Πρβλ. ό.π.

<sup>1658</sup> Το ουσιώδες αυτό χαρακτηριστικό των μορφών ρόντο A B A’ B’ A’’ και A B A’ Γ A’’ έχει ολότελα παραγνωρισθεί από τους θεωρητικούς. Ο Carlin (ό.π., σ. 235), λόγου χάριν, αναφερόμενος στην “πενταμερή” μορφή ρόντο (A B A’ Γ A’’), επισημαίνει – κατά τρόπον αντιπροσωπευτικό της γενικής πεποίθησης επί του ζητήματος – ότι «η τελική επιστροφή της επωδού του ρόντο [A’] συνήθως επαναφέρει την πρωτότυπη δομή του κυρίου θέματος, παρ’ ότι περιστασιακώς εμφανίζεται αντ’ αυτής μια περικεκομμένη ή ημιτελής εκδοχή»· ως παραδείγματα όμως ημιτελούς τελικής επαναφοράς του αρχικού θέματος φέρνει το πρώτο μέρος της *σονάτας για πιάνο σε Ντο-μείζονα* Hob. XVI: 48 / WU 58 του Haydn και το αυτόνομο *ρόντο για πιάνο σε Ντο-μείζονα* opus 51 αρ. 1 του Beethoven (ό.π., σ. 284), τα κύρια θέματα των οποίων οργανώνονται ως τριμερείς ασματικές δομές (α β α’) σχετικά μεγάλης εκτάσεως (10 + 7 + 9 = 26 μέτρων και 8 + 5 + 4 = 17 μέτρων, αντίστοιχα), που εύλογα δεν επανέρχονται στο τέλος πλήρεις. Διατείνονται εντούτοις ότι κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει *ποτέ* σε θέματα μικρής εκτάσεως (που συνίστανται π.χ. σε μια απλή περιοδική δομή, ενίοτε δε και με σύντομη προέκταση), όπως φερ’ ειπείν στα ακόλουθα παραδείγματα μερών αργής χρονικής αγωγής του κλασσικού ρεπερτορίου σε μορφές ρόντο: *Largo sostenuto* του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 33 αρ. 2 / Hob. III: 38 του Haydn (μ. 52-59)· *Largo* του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 33 αρ. 4 / Hob. III: 40 του Haydn (μ. 53-

62-63 και 65-66 αντιστοίχως, αναμειγμένα με νέες αλυσιδοποιήσεις και εξυφάνσεις του υλικού τους στα μ. 64 και 67-68. Η περαιτέρω πορεία της *coda*, εξ άλλου, συνίσταται σε αλληπάλληλες πλήρεις πτωτικές ακολουθίες που βασίζονται σε παραλλάγματα του εναρκτήριου μοτίβου στα μ. 69-76 και 77-82 καθώς και σε αμεσότερες είτε εμμεσότερες αναφορές στο πλάγιο θέμα στα μ. 83-86 και 87-90.

Λιγότερα προβλήματα ερμηνευτικής απόδοσης εγείρει πάντως το τρίτο αργό μέρος του κύκλου, το *Adagio con espressione* σε Ντο-μείζονα του *τρίο εγχόρδων σε ντο-ελάσσονα* opus 9 αρ. 3, που βασίζεται στο τριμερές πρότυπο σονάτας.<sup>1659</sup> Το κύριο θέμα, εξ άλλου, οργανώνεται ως αυτοτελής τριμερής ασματική δομική οντότητα στα μ. 1-4 (α, κατάληξη στην δεσπόζουσα), 5-6 (β, πορεία από την ομώνυμη ελάσσονα προς την δεσπόζουσα της) και 7-10 (α', ανακατασκευή του αρχικού τετραμέτρου με κατάληξη στην τονική).<sup>1660</sup> Με την τριπλή σολιστική χειρονομία του βιολιού στα μ. 11-13, ωστόσο, πραγματοποιείται η μετάβαση προς την Σολ-μείζονα, στην οποία παρουσιάζεται κατόπιν ένα πλάγιο θέμα σε δομή διευρυμένης προτάσεως: η αρχική ιδέα στα μ. 14-15 εκτίθεται μάλιστα υπό μορφήν κανόνος ανάμεσα στο βιολί και την βιόλα, ενώ η μετέπειτα εξύφανσή της στα μ. 16-18 και η πτωτική της ολοκλήρωση στα μ. 19-21 είναι αμιγώς ομοφωνικής τεχνοτροπίας.<sup>1661</sup> Με την επανεμφάνιση του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στην (σχετική της ομώνυμης ελάσσονος) Μι-ύφεση-μείζονα και με παρηλλαγμένη συνοδεία (ιδίως στο μέρος της βιόλας) στα μ. 22-23 ανοίγει κατόπιν η ενότητα της *επεξεργασίας*, η οποία στα μ. 24-25 εξελίσσεται επί τη βάση του μοτίβου του μπάσσου και με ελεύθερη ανάπλαση των υπολοίπων συνοδευτικών μοτίβων τόσο στην βιόλα όσο και στο βιολί. Η σταδιακή ρυθμική επιτάχυνση βρίσκει παρ' όλα αυτά την πλήρη δικαίωσή της στο δεύτερο τμήμα της μεσαίας μακροδομικής ενότητας, όπου περάσματα τριακοστών-δευτέρων συνδυάζονται αντιστικτικά με παραθέσεις του εναρκτήριου μέτρου του κυρίου θέματος στην βιόλα (μ. 26 και 27), το τσέλλο (μ. 27) και το βιολί (μ. 28 και 29), στο πλαίσιο μιας αλυσιδωτής αρμονικής πορείας που στα μ. 30-32 περιστρέφεται γύρω από την δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος και τελικά καταλήγει σε μια πολύ εμφαντική μισή πτώση-τομή επί της αρχικής μείζονος τονικότητας.<sup>1662</sup> Η *επανεκθεση*, τώρα, εμφανίζεται σημαντικά περικεκομμένη: από το κύριο θέμα επανέρχεται παρηλλαγμένο εν μέρει μόνο το αρχικό δίμετρο στα μ. 33-34, ενώ στα μ. 35-36 διασκευάζεται το υλικό των μ. 9-10, λαμβάνοντας όμως υπ' όψιν και το πτωτικό πρότυπο των αντιστοίχων μ. 3-4.<sup>1663</sup> ως εκ τούτου, η μετάβαση της *εκθέσεως* περιττεύει και στα μ. 37-38 (= μ. 14-15) εισάγεται στην Ντο-μείζονα απ' ευθείας το πλάγιο θέμα με ανταλλαγή ρόλων ανάμεσα στο τσέλλο και την βιόλα. Η περαιτέρω εξέλιξη του πλαγίου θέματος, εντούτοις, είναι λιγότερο προβλέψιμη, αφού η ελαφρώς τροποποιημένη επαναφορά των μ. 16-18 στα μ. 39-41 ακολουθείται από ένα αντιστικτικής υφής παράλλαγμα του ίδιου τριμέτρου στα μ. 42-44, το οποίο δημιουργεί

60)· *Adagio του κοντσέρτου για τσέλλο σε Ρε-μείζονα* Hob. VIIb: 2 του Haydn (μ. 53-60)· *Andantino grazioso της συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα* KV 173dA / 182 του Mozart (μ. 45-52)· *Andante con espressione της σονάτας για πιάνο σε Ρε-μείζονα* KV 284c / 311 του Mozart (μ. 75-86a)· *Andante της συμφωνίας σε Σολ-μείζονα* KV 318 του Mozart (μ. 76-91 [ή 185-200])· *Adagio της σονάτας σε ντο-ελάσσονα* KV 457 του Mozart (μ. 41-47)· *Adagio της σονάτας σε Ντο-μείζονα* opus 2 αρ. 3 του Beethoven (μ. 67-76).

<sup>1659</sup> Πρβλ. Cahn, “3 Streichtrios...”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 70-71.

<sup>1660</sup> Ο Cahn (“3 Streichtrios...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 70), παραδόξως, αντιλαμβάνεται εδώ μια ασύμμετρη περιοδική δομή (6 + 4 μέτρων), παραγνωρίζοντας όμως την ξεκάθαρα αντιθετική λειτουργία των μ. 5-6 προς τον – περιοδικά δομημένο – περίγυρό τους.

<sup>1661</sup> Πρβλ. εν μέρει Cahn, “3 Streichtrios...”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 70-71.

<sup>1662</sup> Οι υποδείξεις του Cahn (“3 Streichtrios...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 71) για την δομή και τα περιεχόμενα της *επεξεργασίας* είναι δυστυχώς ελάχιστα κατατοπιστικές.

<sup>1663</sup> Η τοποθέτηση του Cahn (“3 Streichtrios...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 70), σχετικά με την επαναφορά μόνο του τετραμέτρου 7-10 στα μ. 33-36, είναι εξόχως απλουστευτική κατά την γνώμη μου.

έντονη αντίθεση προς την μετέπειτα λιτή πτωτική ακολουθία των μ. 45-47 (πρβλ. μ. 19-21). Επιπλέον, η *coda* εισάγεται στα μ. 48-49 με μια παράθεση από την βιόλα του αρχικού διμέτρου του κυρίου θέματος στην υποδεσπόζουσα Φα-μείζονα (καθώς και με νέες συνοδευτικές φιγούρες στο βιολί),<sup>1664</sup> προσδίδοντας έτσι ιδιαίτερο αρμονικό ενδιαφέρον στο κλείσιμο του κομματιού που ανακατευθύνεται προς την Ντο-μείζονα στα μ. 50-52 και την επικυρώνει οριστικά στο τελικό τρίμετρο 53-55.

Η περίπτωση του *Largo e mesto* σε ρε-ελάσσονα της *σονάτας για πιάνο σε Ρε-μείζονα* opus 10 αρ. 3 (γραμμένης επίσης μεταξύ 1797-1798) συνδυάζει τρόπον τινά το τριμερές μακροδομικό πρότυπο του αργού μέρους του *τρίο* opus 9 αρ. 3 με τον τριμερή αρμονικό σχεδιασμό της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* του αργού μέρους του opus 9 αρ. 2.<sup>1665</sup> Το κύριο θέμα είναι μεν περιοδικής δομής, αλλά κατά τρόπον αξιοπερίεργο η πεντάμετρη πρώτη φράση οδηγείται στην υποδεσπόζουσα και η δεύτερη φράση των μ. 6-9α καλείται να διαμορφώσει από εκεί και ύστερα μια πλήρη πτωτική ακολουθία σε μικρότερη έκταση.<sup>1666</sup> Η δίμετρη μελωδική ιδέα που ακολουθεί στα μ. 9b-11a δίνει αρχικά την εντύπωση μιας προεκτάσεως του κυρίου θέματος, στην συνέχεια όμως αποκαλύπτεται ο μεταβατικός της ρόλος στο πλαίσιο της *εκθέσεως*, αφού η ίδια μετασηματίζεται στα μ. 11b-13a στρεφόμενη προς την (σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας) Ντο-μείζονα, που ως δεύτερος τονικός σταθμός επικυρώνεται σαφέστατα με την διπλή πτωτική διαδικασία των μ. 13b-15a και 15b-17a.<sup>1667</sup> Έτσι, η λα-ελάσσονα εμφανίζεται ως τρίτη τονικότητα της πρώτης μακροδομικής ενότητας με το περιοδικό πλάγιο θέμα των μ. 17b-26a (4 + 5 μέτρων), αλλά και μια επικαλυπτόμενη με αυτό κατακλείδα στα μ. 26-29 που ανάγεται προφανέστατα στο μεταβατικό μοτιβικό υλικό (πρβλ. μ. 26b-27 με 13b-14).<sup>1668</sup> Η *επεξεργασία* των μ. 30-43 εισάγεται απ' ευθείας στην σχετική Φα-μείζονα και συνίσταται σε μία ενιαία ανοικτή προτασιακή δομή: η βασική της ιδέα, που παρουσιάζεται στα μ. 30b-32a και 32b-34a, προέρχεται επίσης από την μεταβατική και καταληκτική φιγούρα της *εκθέσεως*, όταν όμως το υλικό της αρχίζει να αναπτύσσεται αλυσιδωτά στα μ. 35 και 37 εναλλάσσεται πλέον με ένα νέο – αρμονικώς “στατικό” αλλά ρυθμικώς ευέλικτο – στοιχείο στα μ. 36 και 38, το οποίο τελικά επικρατεί πλήρως στα ακόλουθα μ. 39-43, όπου εξυφαίνεται εν είδει καταληκτικού

<sup>1664</sup> Πρβλ. Cahn, “3 Streichtrios...”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 71.

<sup>1665</sup> Ως προς την μακροδομική οργάνωση του αργού αυτού μέρους έχει αναπτυχθεί μεγάλη αντιδικία ανάμεσα σε όσους υποστηρίζουν ότι πρόκειται για μια τριμερή μορφή *σονάτας* και σε όσους αρνούνται την ιδιότητα της *επεξεργασίας* στην ενότητα των μ. 30-43. Ο Christopher Wintle, στο άρθρο του “Kontra-Schenker: *Largo e Mesto* from Beethoven's Op. 10 No. 3”, *Music Analysis* 4/1-2, 1985, σ. 151, μεταφέρει (μεταξύ άλλων) την άποψη του Hugo Riemann, ο οποίος αντιμετωπίζει την παρούσα σύνθεση ως τριμερή ασματική μορφή με εκτενή *coda*, που παράλληλα προσεγγίζει την μορφή *σονάτας*, αλλά αντί για *επεξεργασία* διαθέτει μια κεντρική ενότητα εν είδει επεισοδίου (“trio”). Την ιδιότυπη αυτή μακροδομική οργάνωση ενστερνίζονται περαιτέρω οι Leichtentritt (ό.π., σ. 160) και Hellmut Federhofer (βλ. Wintle, ό.π., σ. 151), ενώ ο Diether de la Motte, στο βιβλίο του *Musikalische Analyse (mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus)*, Bärenreiter, Kassel 1990, σ. 57, αντιπροτείνει στην θέση της μια διμερή μακροδομική διάταξη, με την οποία όμως το μόνο που επιτυγχάνει ουσιαστικά είναι το να αποφύγει εντέχνως την σαφή τοποθέτησή του υπέρ του παρατακτικού ή του *σονατοειδούς* ερμηνευτικού πλαισίου. Αντιθέτως οι Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 206), Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 189), Drabkin (“Early Beethoven”, ό.π., σ. 406) και Imeson (ό.π., σ. 48-49) υποδεικνύουν με σαφήνεια το μακροδομικό πρότυπο της τριμερούς μορφής *σονάτας* στο συγκεκριμένο μέρος.

<sup>1666</sup> Πρβλ. ιδίως D. de la Motte (*Musikalische Analyse...*, ό.π., σ. 49-50) και εν μέρει Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 188 και 189).

<sup>1667</sup> Πρβλ. Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 188-189 και ιδίως 189-190), D. de la Motte (*Musikalische Analyse...*, ό.π., σ. 50, καθώς και *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 [10. Auflage], σ. 165) και εν μέρει Wintle (ό.π., σ. 154), Drabkin (“Early Beethoven”, ό.π., σ. 406). Ο Caplin (ό.π., σ. 209, 211 και 281), εξ άλλου, “πνίγεται σε μια κουταλιά νερό”, όταν με περισσή σχολαστικότητα υποστηρίζει ότι ως μετάβαση θα πρέπει να εκληφθούν μόνο τα μ. 9b-13a, επειδή τα ακόλουθα μ. 13b-17a θεωρούνται “εκ των υστέρων” ως πρώτη πλάγια θεματική ιδέα!

<sup>1668</sup> Πρβλ. Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 189 και 190-191), D. de la Motte (*Musikalische Analyse...*, ό.π., σ. 50-52) και εν μέρει Caplin (ό.π., σ. 211).

ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής ρε-ελάσσονος.<sup>1669</sup> Η χειρονομία αυτή οδηγεί πάντως ομαλά στην επανέκθεση της πρώτης φράσεως του κυρίου θέματος στα μ. 44-48 (η οποία μάλιστα προσλαμβάνει εδώ μια πολυφωνικότερη υπόσταση), ενώ από την δεύτερη φράση του αρχικού θέματος αποσπάται το μ. 6 και αναπτυσσόμενο στα μ. 49-52a δημιουργεί ένα πέρασμα προς την (σχετική της υποδεσπόζουσας) Σι-ύφεση-μείζονα, όπου και επανέρχεται μονάχα το ύστερο τμήμα της μεταβάσεως στα μ. 52b-56a (= 13b-17a).<sup>1670</sup> Παρ' όλα αυτά, το πλάγιο θέμα μεταφέρεται άμεσα στην ρε-ελάσσονα στα μ. 56b-64 (πρβλ. μ. 17b-25),<sup>1671</sup> οπότε η ακόλουθη *coda* των μ. 65-87 δεν αναλαμβάνει πλέον να επιλύσει ένα αρμονικό πρόβλημα (όπως εκείνη του opus 9 αρ. 2), αλλά αντικαθιστώντας κατ' αρχάς την κατακλείδα της *εκθέσεως* διαμορφώνει μια δεύτερη – εκτενέστερη της “πρώτης” – *επεξεργασία*.<sup>1672</sup> Η μακροδομική αντιστοιχία της *coda* προς την *επεξεργασία* καθίσταται άλλωστε φανερή και σε θεματικό επίπεδο, αφού η αρχική εξύφανση του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος στην γραμμή του μπάσσου – με παράλληλους αρπισμούς που επιταχύνονται ρυθμικά όσο κλιμακώνονται η δυναμική ένταση και η ανιούσα αρμονική και μελωδική πρόοδος στα μ. 65-71 – καταλήγει στα μ. 72-75 σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας που ουσιαστικά είναι ταυτόσημος των μ. 39-40 (εις διπλούν) και συμβάλλει στην αποκλιμάκωση της προηγουμένως συσσωρευθείσας έντασης.<sup>1673</sup> Ως εκ τούτου, στα εναπομείναντα μ. 76-87 το εναρκτήριο μοτίβο παρουσιάζεται πλέον τελείως εξαντλημένο και η περαιτέρω ρευστοποίησή του εδραιώνει απλώς την ρε-ελάσσονα μέσα σε ζοφερό κλίμα, με ελάχιστες μελωδικές “αναλαμπές” (επερείσεις στα μ. 81-83 και 86-87a).<sup>1674</sup>

Η ιστορία της δημιουργίας του δεύτερου *κοντσέρτου για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 19 υπήρξε από τις πιο “περιπετειώδεις” στην σταδιοδρομία του Beethoven: η σύνθεση του έργου ξεκίνησε στην Βόννη περί το 1787-1788 και έως το 1795 είχαν ήδη προκύψει τρία διαφορετικά σχεδιάσματά του· η τέταρτη και (σχεδόν) τελική εκδοχή του κοντσέρτου αυτού ακολούθησε ωστόσο το 1798, ενώ η οριστικοποίηση του μέρους του πιάνου έλαβε χώραν το 1801, ειδικά για τις ανάγκες της πρώτης εκδόσεως (ως γνωστόν, ο Beethoven παρουσίαζε ο ίδιος τα κοντσέρτα του για πιάνο ως σολίστας αυτοσχεδιάζοντας σε μεγάλο βαθμό)! Η μακρόχρονη αυτή συνθετική διαδικασία σκιαγραφεί γλαφυρά τις τεράστιες δυσκολίες που αντιμετώπιζε ο πιανίστας-δημιουργός με το συγκεκριμένο είδος, έως ότου αποκτήσει την απαραίτητη ωριμότητα για να κυριαρχήσει επί του υλικού του και ιδίως επί της δεξιοτεχνικής του “βούλησης”, η οποία άλλωστε είχε οδηγήσει σε αποτυχία και την πρώτη σχετική απόπειρα του 1784 (WoO 4). Το αποτέλεσμα πάντως υπήρξε αρκετά ικανοποιητικό, όπως μαρτυρεί και το *Adagio* σε Μι-ύφεση-μείζονα του opus 19 σε μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία*.<sup>1675</sup> Το εναρκτήριο *ritornello* συνίσταται ουσιαστικά στο κύριο θέμα, το

<sup>1669</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές D. de la Motte (*Musikalische Analyse...*, ό.π., σ. 52-54). Ο Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 206) αναγνωρίζει μεν την προτασιακή διαμόρφωση της κεντρικής ενότητας, αλλά δεν εντοπίζει την μερική μοτιβική της εξάρτηση από την *έκθεση*. Ο Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 191-192), αντιθέτως, διακρίνει τρεις επιμέρους φάσεις ανάπτυξης (πεντάμετρη εισαγωγή, τετράμετρο πυρήνα και πεντάμετρη κατάληξη) και υποδεικνύει έμμεσες αναφορές τόσο στο κύριο όσο και στο πλάγιο θέμα – παραδόξως όμως όχι και στο μεταβατικό υλικό. Η Imeson (ό.π., σ. 49), τέλος, υποστηρίζει ότι η *επεξεργασία* ανάγεται σε μοτίβα του κυρίου θέματος.

<sup>1670</sup> Πρβλ. πρωτίστως D. de la Motte (*Musikalische Analyse...*, ό.π., σ. 54, εν μέρει δε *Harmonielehre*, ό.π., σ. 165) και δευτερευόντως Wintle (ό.π., σ. 153 και 154).

<sup>1671</sup> Πρβλ. D. de la Motte, *Musikalische Analyse...*, ό.π., σ. 54.

<sup>1672</sup> Πρβλ. D. de la Motte (*Musikalische Analyse...*, ό.π., σ. 54-55 και 56) και εν μέρει Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 192).

<sup>1673</sup> Πρβλ. Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 192-193 και εν μέρει 189), D. de la Motte (*Musikalische Analyse...*, ό.π., σ. 55-56· δευτερευόντως επίσης *Harmonielehre*, ό.π., σ. 165-166) και εν μέρει Drabkin (“Early Beethoven”, ό.π., σ. 406).

<sup>1674</sup> Πρβλ. Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 193-194), D. de la Motte (*Musikalische Analyse...*, ό.π., σ. 56) και εν μέρει Imeson (ό.π., σ. 49).

<sup>1675</sup> Πρβλ. Plantinga, ό.π., σ. 77. Τουναντίον, ο μακροδομικός αυτός σχεδιασμός μόλις που γίνεται αντιληπτός από τον Arno Forchert, στην συμβολή του “2. Klavierkonzert B-Dur op. 19 (zusammen mit dem Rondo B-Dur WoO 6)”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 158 και 159,

οποίο όμως στην ορχηστρική πρώτη διατύπωσή του προσλαμβάνει μια ανοικτή, “αφηρημένη”, ενδεχομένως δε και “εισαγωγική” – ούτως ειπείν – μορφή: η αρμονική λειτουργία της προδεσπόζουσας από το μ. 4 επεκτείνεται στα μ. 5-6, ενώ εκείνη της δεσπόζουσας καλύπτει τα μ. 7-12, περιλαμβάνοντας ορισμένα ανιόντα περάσματα τριακοστών-δευτέρων στα μ. 9-10 (το μόνο μοτιβικό στοιχείο από τα μ. 5-12 που επανεμφανίζεται αργότερα) καθώς και μια παρέμβαση του σολίστα στο μ. 12 που υποχρεώνει το *ritornello* να ολοκληρωθεί στην τονική στο μ. 13a.<sup>1676</sup> Τώρα λοιπόν το πιάνο εκθέτει το κύριο θέμα στην συνεπτυγμένη, μελωδικώς καλλωπισμένη, αλλά και αρμονικώς κλειστή σολιστική του εκδοχή στα μ. 13-17a (πρβλ. μ. 13-16a με 1-4a), ενώ η ορχήστρα επικυρώνει την πλήρη πτωτική ακολουθία των μ. 16-17a με μια σύντομη παρέμβασή της στο μ. 17.<sup>1677</sup> Ακολούθως, στα μ. 18-23a, το πιάνο (με την συνοδεία των εγχόρδων) διαμορφώνει από την μελωδική ρευστοποίηση του αρχικού υλικού σε γρήγορα περάσματα ένα μεταβατικό τμήμα προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος, στην οποία κατόπιν παρουσιάζεται ένα σύντομο πλάγιο θέμα εν είδει διαλόγου ανάμεσα στην ορχήστρα (μ. 23b-24a και 25b-26a) και τον σολίστα (μ. 24b-25a), που έχει βεβαίως τον τελευταίο λόγο στην ύστατη πτωτική ακολουθία της *εκθέσεως* (μ. 26b-30).<sup>1678</sup> Η τέλεια πτώση στο μ. 31 επικαλύπτεται πάντως με την έναρξη του ενδιάμεσου *ritornello* που επέχει ρόλο συνδετικού περάσματος προς την σολιστική *επανεκθεση*: η μικρή ανάπτυξη του εναρκτήριου μοτίβου στα μ. 31-33 συνδυάζεται μάλιστα με τις φιγούρες τριακοστών-δευτέρων των μ. 9-10 στην γραμμή του μπάσσου, ενώ η κατάληξη της αρμονικής περιπλάνησης των μ. 31-34 στην δεσπόζουσα της αρχικής Μι-ύφεση-μείζονος ενισχύεται από την “πρώιμη” επανείσοδο του σολίστα στα μ. 35-36.<sup>1679</sup>

Η μικρή έκταση της *εκθέσεως* φαίνεται ότι οδήγησε τον Beethoven στην απόφαση να διευρύνει σημαντικά την δεύτερη σολιστική ενότητα. Έτσι, το κύριο θέμα επανεκτίθεται από το πιάνο σε μια ακόμη πιο πλούσια καλλωπισμένη εκδοχή στα μ. 37-41, ενώ στα ακόλουθα μ. 42-46 το ίδιο επαναλαμβάνεται στην πρωταρχική, απέριτη μελωδική του εκδοχή από τα όμποε και τα φαγγόττα υπό την συνοδεία των κόρνων, των εγχόρδων αλλά και του πιάνου, το οποίο στην συνέχεια έρχεται εκ νέου στο προσκήνιο, συνοψίζοντας το μεταβατικό υλικό της *εκθέσεως* στα μ. 47-49a με κατάληξη σε μια μισή πτώση.<sup>1680</sup> Η διαδικασία της διεύρυνσης

---

εξαιτίας του ανεπαρκούς θεωρητικού υποβάθρου του συγγραφέως σε ό,τι αφορά στις προδιαγραφές της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* και δη στην ιδιαίτερη εφαρμογή της στο είδος του κοντσέρτου. Τελείως ανούσιοι, τέλος, είναι οι χαρακτηρισμοί “σχεδόν παραλλαγές”, “ελεύθερο ρόντο” και “ελεύθερη στροφική μορφή”, τους οποίους προτείνει για το αργό αυτό μέρος ο Owen Jander, στο άρθρο του “Romantic Form and Content in the Slow Movement of Beethoven’s Violin Concerto”, *The Musical Quarterly* 69/2, 1983, σ. 162, επειδή – όπως ο ίδιος τουλάχιστον ισχυρίζεται – η συγκεκριμένη μακροδομή δεν καλύπτεται από την “συμβατική ορολογία”!

<sup>1676</sup> Πρβλ. Plantinga (ό.π., σ. 78) και εν μέρει Forchert (“2. Klavierkonzert B-Dur op. 19...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 158).

<sup>1677</sup> Πρβλ. Plantinga (ό.π., σ. 78) και εν μέρει Forchert (“2. Klavierkonzert B-Dur op. 19...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 158).

<sup>1678</sup> Πρβλ. Plantinga (ό.π., σ. 78) και Forchert (“2. Klavierkonzert B-Dur op. 19...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 158 και εν μέρει 159)· οι επιφυλάξεις του Forchert ως προς την αναγνώριση ενός πλαγίου θέματος στο σημείο αυτό είναι βεβαίως δικαιολογημένες ως έναν βαθμό, δεν μπορούν όμως να φθάνουν μέχρι την συνολική αμφισβήτηση της σονατοειδούς διαμορφώσεως της μακροδομής.

<sup>1679</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Plantinga (ό.π., σ. 79) και εν μέρει Forchert (“2. Klavierkonzert B-Dur op. 19...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 158) – με την επισήμανση ωστόσο ότι ο αναπτυξιακός χαρακτήρας είναι ούτως ή άλλως συμβατός με τα δεδομένα ενός συνδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση*, πράγμα που σημαίνει ότι το ενδιάμεσο αυτό *ritornello* δεν παρουσιάζει τίποτε το αμφίσημο ως προς την λειτουργία του: συνιστά μονοσήμαντα ένα συνδετικό πέρασμα προς την ακόλουθη σολιστική ενότητα και δεν υφίσταται η παραμικρή αναγκαιότητα ερμηνείας του ως αυτόνομης (μικροσκοπικής) ενόητος *επεξεργασίας* ούτε ασφαλώς ως ενός είδους ορχηστρικής “εισαγωγής” στην δεύτερη σολιστική ενότητα κατ’ αναλογία του εναρκτήριου *ritornello*, όπως εναλλακτικά προτείνει ο Forchert, ό.π., Bd. I, σ. 159.

<sup>1680</sup> Πρβλ. Forchert (“2. Klavierkonzert B-Dur op. 19...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 158-159) και Plantinga (ό.π., σ. 79).



του πλαγίου θέματος, αντιθέτως, δεν βασίζεται μόνο στο προϋπάρχον υλικό· μπορεί λοιπόν στα μ. 49b-53 να μεταφέρεται στην Μι-ύφεση-μείζονα σχεδόν αναλλοίωτος ο “πυρήνας” του πλαγίου θέματος της πρώτης σολιστικής ενότητας (πρβλ. μ. 23b-27), όμως η πτωτική ακολουθία των μ. 28-30 αντικαθίσταται τώρα από μια πολύ εκτενέστερη παρεμφερή εξέλιξη στα μ. 54-57 (με κατάληξη σε απατηλή πτώση), 58-60 (πορεία προς ένα πτωτικό έξι-τέσσερα) και 61-68 (όπου βραχυπρόθεσμα δίνεται η εντύπωση μιας σολιστικής καντέντσας).<sup>1681</sup> Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η διαμόρφωση του καταληκτικού *ritornello* στα μ. 69-91, το οποίο ενσωματώνει όλες τις προβλεπόμενες τυπικές λειτουργίες παρ’ ότι δεν περιλαμβάνει αμιγώς σολιστική καντέντσα: συγκεκριμένα, στα μ. 69-74 το πρώτο ήμισυ του ενδιάμεσου *ritornello* μεταφέρεται στην αρχική τονικότητα (πρβλ. μ. 69-71 με 31-33) και εξελίσσεται εν είδει ορχηστρικής προετοιμασίας μιας καντέντσας προς ένα πολύ εμφαντικό πτωτικό έξι-τέσσερα· εντούτοις, οι σολιστικές χειρονομίες των μ. 75-77, 79b-80, 82b και 84b-86 διακόπτονται από τρεις ορχηστρικές ανακλήσεις του εναρκτήριου μοτίβου του κυρίου θέματος στα μ. 78-79a, 81-82a και 83-84a, ενώ μια τέταρτη σχετική αναφορά στα μ. 87-88a προεκτείνεται στο καταληκτικό τετράμετρο 88-91· κατά συνέπεια, τα μ. 75-87 δεν μπορούν παρά να εκληφθούν ως το υποκατάστατο μιας σολιστικής καντέντσας με ορχηστρικές παρεμβάσεις και τα εναπομείναντα μ. 88-91 ως ένας μικρός ορχηστρικός επίλογος-*coda*.<sup>1682</sup>

Στα 1798 τοποθετείται επίσης η σύνθεση της μικρής και “εύκολης” *σονάτας για πιάνο σε Ντο-μείζονα* WoO 51, η οποία ωστόσο έμεινε ημιτελής και εξεδόθη μόνο λίγο μετά τον θάνατο του Beethoven, το 1830, από τον μαθητή του Ferdinand Ries. Ο Ries ανέλαβε επιπλέον να συμπληρώσει το *Adagio* σε Φα-μείζονα του πιανιστικού αυτού κατάλοιπου κατά το πρότυπο της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία*,<sup>1683</sup> εκπληρώνοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο τις μακροδομικές προδιαγραφές που υποδεικνύονταν με σαφήνεια στο μη-αποπερατωμένο χειρόγραφο του πρώην δασκάλου του. Το αργό αυτό μέρος ανοίγει με ένα οκτάμετρο κύριο θέμα, οι δύο τετράμετρες φράσεις του οποίου καταλήγουν στην δεσπόζουσα (μ. 4) και την τονική (μ. 8). Το δεύτερο ήμισυ της *εκθέσεως*, ωστόσο, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι στα μ. 9-14 η πορεία της γραμμής του μπάσσου (που συνοδεύεται αδιάλειπτα από αρπισμούς εξαήχων δεκάτων-έκτων στο δεξί χέρι) κατευθύνεται εν είδει μεταβάσεως από την σχετική ρε-ελάσσονα προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος, αλλά η τελευταία επικυρώνεται μονάχα με μια δίμετρη κατακλείδα στα μ. 15-16 που στο μ. 17 προεκτείνεται περαιτέρω, διαμορφώνοντας ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*· ελλείψει λοιπόν δύο διακριτών δομικών μελών με λειτουργία “μεταβάσεως” και “πλαγίου θέματος”, είμαστε υποχρεωμένοι να ερμηνεύσουμε τα μ. 9-14 ως μια ανάμειξη αυτών των δύο σε ένα πλάγιο θέμα που προσεγγίζει σταδιακά τον τονικό του στόχο.<sup>1684</sup> Στην *επανεκθεση*, τώρα, τα μ. 1-7 του κυρίου θέματος αναπαράγονται με επουσιώδεις τροποποιήσεις στα μ. 18-24, ενώ η πτωτική του κατάληξη (μ. 8) επικαλύπτεται με την έναρξη του πλαγίου θέματος στο μ. 25 (= μ. 9 σε μεταφορά στην Φα-μείζονα).<sup>1685</sup> Σε αυτό ακριβώς το σημείο, εντούτοις, διακόπτεται το χειρόγραφο του Beethoven και έτσι ο Ries αναλαμβάνει στην συνέχεια αφ’ ενός μεν να ολοκληρώσει την επανεκθεση του πλαγίου θέματος στην Φα-μείζονα (πρβλ. μ. 26-30 με 10-14) και αφ’ ετέρου να επαναφέρει την κατακλείδα των μ. 15-16 στα μ. 31-32, προσθέτοντας επιπλέον μια – αρμονικώς απαραίτητη – καταληκτική προέκτασή της στα μ. 33-36.<sup>1686</sup>

<sup>1681</sup> Πρβλ. πρωτίστως Plantinga (ό.π., σ. 79-80) και εν μέρει Forchert (“2. Klavierkonzert B-Dur op. 19...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 159).

<sup>1682</sup> Πρβλ. Plantinga, ό.π., σ. 80· λιγότερο ικανοποιητική, αντιθέτως, μου φαίνεται η συνολική θεώρηση των μ. 69-91 ως *coda*, την οποία φαίνεται να υποστηρίζει ο Forchert, “2. Klavierkonzert B-Dur op. 19...”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 159.

<sup>1683</sup> Πρβλ. Uhde, ό.π., Bd. I, σ. 46.

<sup>1684</sup> Πρβλ. ό.π., Bd. I, σ. 46-47.

<sup>1685</sup> Πρβλ. ό.π., Bd. I, σ. 46 και 47.

<sup>1686</sup> Πρβλ. εν μέρει ό.π., Bd. I, σ. 47.

Η τελευταία περίπτωση σονάτας χωρίς *επεξεργασία* της υπό εξέταση περιόδου εντοπίζεται στο Andante con moto σε Σι-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Ρε-μείζονα* opus 18 αρ. 3 των ετών 1798-1799. Πρέπει βέβαια να διευκρινισθεί εδώ εξ αρχής ότι στο συγκεκριμένο κομμάτι ο Beethoven επιχειρεί εν πολλοίς έναν πρωτότυπο συνδυασμό των δομικών τύπων της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* και της τριμερούς σονάτας, καθ' ότι ενσωματώνει στην *επανεκθεση* ένα πολύ εκτενές αναπτυξιακό τμήμα που παραπέμπει σε μια αυτόνομη *επεξεργασία* μάλλον, αν και σε αυτά τα συμφραζόμενα λειτουργεί τελικά ως μια "δευτερεύουσα ανάπτυξη"<sup>1687</sup> Ας πάρουμε όμως τα πράγματα με την σειρά τους, διερευνώντας κατ' αρχάς το κύριο θέμα των μ. 1-12a, που συνίσταται σε μια τετράμετρη φράση με κατεύθυνση προς την δεσπόζουσα, η βασική μελωδία της οποίας παρουσιάζεται αρχικά από το δεύτερο βιολί (μ. 1-4) και έπειτα μεταφέρεται στο πρώτο βιολί (μ. 5-8), ενόσω το δεύτερο αλυσιδοποιεί εν είδει αντιθέματος την φιγούρα του μ. 4, από την οποία περαιτέρω εκκινεί και η – αρμονικώς συμπληρωματική προς τις δύο προηγούμενες – φράση των μ. 9-12a (που καταλήγει στην τονική).<sup>1688</sup> Με την διπλή παραφθορά του προηγούμενου πλωτικού σχηματισμού στα μ. 12b-14a και 14b-16, εντούτοις, η μετάβαση στρέφεται γρήγορα προς την περιοχή της διπλής δεσπόζουσας, όπου τα δύο βιολιά αναπτύσσουν διάλογο με φιγούρες τριακοστών-δευτέρων στα μ. 17-20, από τις οποίες τελικά απομένει μόνον ένας απόηχος στα μ. 21-22.<sup>1689</sup> Η παρατηρούμενη ελαχιστοποίηση του ηχητικού όγκου αποσκοπεί βεβαίως στην προετοιμασία του πλαγίου θέματος στην Φα-μείζονα, στην έναρξη του οποίου (μ. 23-28) τα όργανα εισάγονται διαδοχικά μιμούμενα ένα περιορισμένο μοτιβικό απόθεμα και διατηρώντας ένα χαμηλό επίπεδο έντασης (*pianissimo*), έως ότου η ακόλουθη ηχητική διόγκωση στα μ. 29-36 συνδυασθεί με μια αρμονική περιπλάνηση στο περιβάλλον του αντίθετου τρόπου, που παρ' όλα αυτά ξαναβρίσκει τον δρόμο της προς την Φα-μείζονα.<sup>1690</sup> Στην επικύρωση της δευτερεύουσας αυτής τονικότητας συμβάλλει μάλιστα μια καταληκτική ιδέα στα μ. 37-40, η οποία ανάγεται προφανέστατα στο κύριο θέμα: όταν όμως η ίδια επιχειρεί κατόπιν να επαναληφθεί στα μ. 41-44, βρίσκει την κορύφωσή της στην συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητας (η οποία προεκτείνεται επιπλέον στα μ. 45-46 με ένα σολιστικό πέρασμα του πρώτου βιολιού), μεταβαλλόμενη συνεπώς σε συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*.<sup>1691</sup>

<sup>1687</sup> Πρβλ. Kohs (ό.π., σ. 294 και 295), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 164 και 172) και εν μέρει Tobel (ό.π., σ. 160). Ορισμένοι θεωρητικοί, ωστόσο, τείνουν να αγνοήσουν το γεγονός ότι το συγκεκριμένο αναπτυξιακό τμήμα ενσωματώνεται στο μέσον της *επανεκθέσεως* και αναφέρονται ανενδοίαστα σε μια μορφή (τριμερούς) σονάτας με αυτόνομη ενότητα *επεξεργασίας*: βλ. χαρακτηριστικά: Joseph de Marliave, *Beethoven's Quartets* (μτφρ. Hilda Andrews), Dover Publications, New York 1961 (πρωτότυπη γαλλική έκδοση: 1925), σ. 20, καθώς και Konold, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 106-107. Άλλοι πάλι ερμηνεύουν ανεπιτυχώς την συνολική δομική οργάνωση με όρους μιας απλής μορφής ρόντο (William Henry Hadow, *Beethoven's Op. 18 Quartets*, Oxford University Press, London 1926, σ. 36) ή ως μια σύνθετη μορφή σονάτας-ρόντο: Daniel Gregory Mason, *The Quartets of Beethoven*, Oxford University Press, New York 1947, σ. 44-45· Malcolm S. Cole, "Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 12, Akadémiai Kiadó, Budapest 1970, σ. 255· Herbert Schneider, "6 Streichquartette F-Dur, G-Dur, D-Dur, c-Moll, A-Dur und B-Dur op. 18", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 138· Caplin, ό.π., σ. 284.

<sup>1688</sup> Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 20), Hadow (ό.π., σ. 36), Kohs (ό.π., σ. 294), Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 107), H. Schneider ("6 Streichquartette...", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 140) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 171).

<sup>1689</sup> Πρβλ. εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 36), Kohs (ό.π., σ. 294) και H. Schneider ("6 Streichquartette...", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 140). Κακώς, εξ άλλου, ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 172) τοποθετεί την έναρξη του πλαγίου θέματος στο μ. 21.

<sup>1690</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Kohs (ό.π., σ. 295) και H. Schneider ("6 Streichquartette...", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 140).

<sup>1691</sup> Πρβλ. Kohs (ό.π., σ. 295) και μόνο εν μέρει Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 172). Οι Hadow (ό.π., σ. 36) και Cole ("Techniques of Surprise...", ό.π., σ. 255), τουναντίον, χαρακτηρίζουν ρητώς τα μ. 23-46 ως "πρώτο επεισόδιο" μιας μορφής ρόντο ή σονάτας-ρόντο, αντιστοίχως.

Η εξέλιξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας δεν επιφυλάσσει ιδιαίτερες εκπλήξεις σε πρώτη φάση: το κύριο θέμα επανεκτίθεται ουσιαστικά αυτούσιο στα μ. 47-58a, όπως και η έναρξη της μεταβάσεως στα μ. 58b-60a (πρβλ. μ. 12b-14a), ενώ στα μ. 60b-62a η φράση των μ. 14b-16a δεν στρέφεται πλέον προς την διπλή δεσπόζουσα, παρά επαναλαμβάνει το αμέσως προηγούμενο δίμετρο σε διαφορετική ηχητική περιοχή.<sup>1692</sup> Στο σημείο αυτό όμως η μετάβαση διακόπτεται από την “δευτερεύουσα ανάπτυξη” των μ. 62b-89, όπου σε πρώτη φάση η χειρονομία τριακοστών-δευτέρων συνδυάζεται με νέα μοτιβικά στοιχεία στα μ. 62b-71, διαμορφώνοντας ένα “εισαγωγικό” τμήμα της αναπτυξιακής αυτής διαδικασίας που μέσω της μι-ύφεση-ελάσσονος κατευθύνεται προς την Ρε-ύφεση-μείζονα: η σχετική της ομώνυμης ελάσσονος επικυρώνεται πτωτικά στα μ. 72-75 με ένα παράλλαγμα του αρχικού τετραμέτρου του κυρίου θέματος, ενώ στα ακόλουθα μ. 76-79 η ανάκληση και των μοτίβων του συνδετικού περάσματος (πρβλ. ιδίως μ. 41-42) οδηγεί προς την φα-ελάσσονα, απ’ όπου ξεκινά η ακόλουθη αλυσιδωτή μετατροπική πορεία των μ. 80-85, στο πλαίσιο της οποίας το επικεφαλής μοτίβο ογδών του κυρίου θέματος συνδυάζεται με φιγούρες τριακοστών-δευτέρων, η περαιτέρω εξύφανση των οποίων μόνο από το πρώτο βιολί στα μ. 86-89 ανακατευθύνεται τελικά προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας για μια – εξαιρετικά αργοπορημένη – επαναφορά των μ. 17-22 της μεταβάσεως στα μ. 90-95.<sup>1693</sup> Ως εκ τούτου, τα μ. 62b-89, παρά την εντυπωσιακή τους έκταση και την τριμηματική τους εσωτερική οργάνωση εν είδει – ενσωματωμένης στην δεύτερη μακροδομική ενότητα – *επεξεργασίας*, εντάσσονται λειτουργικά στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως* ως “δευτερεύουσα ανάπτυξη”, η οποία διασπώντας την επαναφορά της μεταβάσεως μεταφέρει έπειτα από πολλές αρμονικές “περιπέτειες” το δεύτερο ήμισυ της στην υπερκείμενη τετάρτη, προκειμένου να ακολουθήσει αυτούσια η επανέκθεση και του πλαγίου θέματος στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 96-109.<sup>1694</sup> Εντούτοις, την θέση της καταληκτικής ιδέας της *εκθέσεως* (που τελικά εξελίσσεται σε συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*) καταλαμβάνει στα μ. 110-151 μια ιδιαίτερος εκτενής διαδικασία εδραίωσης της αρχικής τονικότητας, που προσλαμβάνει εύλογα την μορφή μιας *coda* τριών τμημάτων.<sup>1695</sup> το πρώτο από αυτά (μ. 110-123) αναπαράγει κατ’ αρχάς τα μ. 5-8 του κυρίου θέματος στα μ. 110-113 και 114-117 ανακατανέμοντας τους ρόλους μεταξύ των οργάνων και έπειτα από σύντομη εξύφανση του υλικού αυτού στα μ. 118-119 οδηγεί σε μια πτωτική ακολουθία προς την δεσπόζουσα με ρυθμική κίνηση εξαήχων δεκάτων-έκτων (μ. 120-123).<sup>1696</sup> κατόπιν, στα μ. 124-128 αναπτύσσεται εν συντομία και

<sup>1692</sup> Πρβλ. πρωτίστως Kohs (ό.π., σ. 295), δευτερευόντως Hadow (ό.π., σ. 36-37) και εν μέρει Tobel (ό.π., σ. 160), Mason (ό.π., σ. 44) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 172).

<sup>1693</sup> Ως προς τα περιεχόμενα του αναπτυξιακού αυτού τμήματος, πρβλ. κατά κύριον λόγο Kohs (ό.π., σ. 295-296), δευτερευόντως Hadow (ό.π., σ. 37) και εν μέρει τις επισημάνσεις των J. de Marliave (ό.π., σ. 20), Mason (ό.π., σ. 44), Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 107) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 172). Ο Hadow, παρ’ όλα αυτά, ερμηνεύει ολόκληρο το τμήμα αυτό ως “δευτερο επεισόδιο” μιας μορφής ρόντο και μόνον.

<sup>1694</sup> Πρβλ. Tobel (ό.π., σ. 160), Kohs (ό.π., σ. 296) και εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 37), Cole (“Techniques of Surprise...”, ό.π., σ. 255), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 172).

<sup>1695</sup> Διαφωνώ πλήρως με την αντιμετώπιση των μ. 110-138 ως διευρυμένης επαναφοράς της κατακλείδας της *εκθέσεως*, όπως δηλαδή προτείνει ο Kohs, ό.π., σ. 296. Η εκμετάλλευση του μοτιβικού υλικού της κατακλείδας στην *coda* συνιστά μια συνήθη διαδικασία στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* του κλασικισμού και πραγματικά είναι απορίας άξιον πώς ο Kohs φθάνει σε αυτό το “εξωφρενικό” συμπέρασμα, δεδομένου μάλιστα και του ότι τα μ. 110 κ.εξ. δεν μπορούν καν να αναχθούν άμεσα στα μ. 37 κ.εξ. της κατακλείδας, παρά μόνον έμμεσα, χάρη δηλαδή στην μοτιβική εξάρτηση της κατακλείδας από το κύριο θέμα.

<sup>1696</sup> Οι Hadow (ό.π., σ. 37), Mason (ό.π., σ. 44-45), Cole (“Techniques of Surprise...”, ό.π., σ. 255), H. Schneider (“6 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 140) και κατά πάσαν πιθανότητα ο Carlin (ο οποίος πάντως δεν προσφέρει καμμία περαιτέρω διευκρίνιση), εντοπίζουν στα μ. 110-119 την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος μιας απλής μορφής ρόντο του τύπου A B A’ Γ B’ A’’ (Hadow) ή μιας σύνθετης μορφής σονάτας-ρόντο με “αντικατοπτρική επανέκθεση” (δηλαδή κατά το σχήμα A – B – A’ – Γ ως *επεξεργασία* – B’ – A’’, σύμφωνα με τους υπόλοιπους) και μετατοπίζουν την έναρξη της *coda* στα μ. 120 κ.εξ., όπου κάνει την εμφάνισή του το νέο ρυθμικό μοτίβο

κατά ζεύγη οργάνων το υλικό των μ. 41-42 του συνδυαστικού περάσματος, καταλήγοντας όμως εκ νέου στην προηγούμενη πτωτική διαδικασία, η οποία μάλιστα διευρύνεται τώρα σε έξι μέτρα και επιπλέον ενισχύεται σε δυναμικό επίπεδο (μ. 129-134).<sup>1697</sup> τέλος, το εναρκτήριο μοτίβο του κυρίου θέματος εξυφαίνεται ελεύθερα από το τσέλλο στα μ. 135-138, κατόπιν ανέρχεται στις εσωτερικές φωνές στα μ. 139-142 εναλλασσόμενο με καταληκτικές χειρονομίες του πρώτου βιολιού, ενώ στα εναπομείναντα μ. 143-151 ρευστοποιείται από όλα τα όργανα κατά τρόπον αντιφωνικό, έως ότου αποσυντεθεί τελείως σε μεμονωμένα όγδοα.<sup>1698</sup>

Δύο από τα υπόλοιπα αργά μέρη των κουαρτέτων opus 18 ακολουθούν την τριμερή μορφή σονάτας και ως εκ τούτου παρουσιάζουν σαφώς λιγότερα ερμηνευτικά προβλήματα. Το πρώτο εξ αυτών είναι το *Adagio affettuoso ed appassionato* σε ρε-ελάσσονα του *κουαρτέτου εγχόρδων σε Φα-μείζονα* opus 18 αρ. 1,<sup>1699</sup> οι δύο διαφορετικές εκδοχές του οποίου (χρονολογημένες στα 1799 και 1800, αντιστοίχως) είναι δομικώς και αρμονικώς ταυτόσημες, ενώ διαφοροποιούνται μόνον ως προς ορισμένες μελωδικές, ρυθμικές και ελάχιστες “ενορχηστρωτικές” αναθεωρήσεις. Η οργάνωση λοιπόν του κυρίου θέματος, που εκτείνεται συνολικά σε 13 μέτρα, συνίσταται σε ένα εισαγωγικό μέτρο, στην μελωδική εξύφανση του πρώτου βιολιού στα μ. 2-9α με κατάληξη στην δεσπόζουσα, καθώς και σε μία πεντάμετρη προέκταση της μισής αυτής πτώσεως στα μ. 9-13 που αποδεσμεύει τις υπόλοιπες φωνές από τον μέχρι πρότινος μονοδιάστατα συνοδευτικό τους ρόλο.<sup>1700</sup> Το ίδιο ισχύει και για την μετάβαση των μ. 14-25, παρά το γεγονός ότι βασίζεται εν πολλοίς στο υλικό του κυρίου θέματος: η υπόμνηση της αρχικής μελωδίας από το τσέλλο στα μ. 14-16 οδηγεί γρήγορα στην μιμητική αλυσιδοποίηση του διμέτρου 16-17 στα μ. 17-18 (πρώτο βιολί) και 18-19 (δεύτερο βιολί), ενώ παράλληλα η μετατροπική κίνηση φθάνει στην δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας της Φα-μείζονος που προεκτείνεται στα μ. 20-22 και 23-25 με την ανάδειξη μιας νέας φιγούρας αρπισμού ογδόων με παρεμβαλλόμενες επερείσεις.<sup>1701</sup> Έτσι, στα μ. 26-37 παρουσιάζεται στην σχετική μείζονα το πλάγιο θέμα, σε δομή προτάσεως 2 + 2 και 4 + 4 μέτρων, όπου ο αρχικός διάλογος μεταξύ των δύο βιολιών επιφέρει μια ρυθμική επιτάχυνση (κίνηση δεκάτων-έκτων), που προοδευτικά διαχέεται σε όλα τα όργανα και συνδυάζεται με παρεκκλίσεις προς τον αντίθετο (ελάσσονα) τρόπο.<sup>1702</sup> παρ’ όλα αυτά, η Φα-μείζονα επικυρώνεται σαφέστατα στην κατακλείδα των μ. 38-45, η οποία αρχικά ανακαλεί και εξυφαίνει μιμητικά την φιγούρα των μ. 20 κ.εξ. της μεταβάσεως σε μια νέα ρυθμική

---

εξαήχων δεκάτων-έκτων. Εντούτοις, η θεώρηση αυτή παρουσιάζει δύο σημαντικά προβλήματα: *πρώτον*, εκλαμβάνει ως τελική επαναφορά του κυρίου θέματος την ανασύνθεση ενός αποσπάσμάτος του, και *δευτέρον*, παραγνωρίζει πλήρως την ένταξη των αντιθετικών στοιχείων των μ. 110-119 και 120-123 σε μια ευρύτερη αλληλουχία γεγονότων που κατόπιν αναπαράγεται τροποποιημένη και στα μ. 124-128 και 129-134 (στην αντιστοιχία αυτή αναφέρεται επίσης ο Kohs, ό.π., σ. 296).

<sup>1697</sup> Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 20), Hadow (ό.π., σ. 37), Mason (ό.π., σ. 45), Kohs (ό.π., σ. 296), H. Schneider (“6 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 140) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 172).

<sup>1698</sup> Πρβλ. εν μέρει Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 107), H. Schneider (“6 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 140), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 172) καθώς και Kohs (ό.π., σ. 296), ο οποίος τελικά προσδίδει μόνο στα μ. 139-151 την λειτουργία της καταληκτικής προεκτάσεως (“codetta”) στην υποτιθέμενη διευρυμένη επαναφορά της κατακλείδας της εκθέσεως.

<sup>1699</sup> Πρβλ. Hadow (ό.π., σ. 17), Mason (ό.π., σ. 24), Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 108), H. Schneider (“6 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 138), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 164 και 170) και εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 8-9).

<sup>1700</sup> Πρβλ. Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 170) και εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 17), Mason (ό.π., σ. 24).

<sup>1701</sup> Πρβλ. Hadow (ό.π., σ. 17) και εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 8-9), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 170).

<sup>1702</sup> Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 9), Hadow (ό.π., σ. 17), Mason (ό.π., σ. 24) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 170).

παραλλαγή δεκάτων-έκτων στα μ. 38-41, αλλά τελικά καταλήγει σε έναν ήρεμο πτωτικό σχηματισμό στα μ. 42-45.<sup>1703</sup>

Η ενότητα της *επεξεργασίας* μπορεί να μην είναι ιδιαίτερος εκτενής, χαρακτηρίζεται όμως από μεγάλη δραματικότητα και επέχει κεντρικό ρόλο στην μακροδομική κατασκευή. Το δίμετρο 46-47 συνιστά ουσιαστικά μια μετατροπική διαμεσολάβηση, με το καταληκτικό υλικό του μ. 40 να στρέφεται αποφασιστικά προς την υποδεσπόζουσα σολ-ελάσσονα, στην οποία κατόπιν επανεισάγεται ο μελωδικός “πυρήνας” του κυρίου θέματος στις εσωτερικές φωνές (πρβλ. μ. 48-51a με μ. 3-6a) με νέα μελωδική εξέλιξη προς την ντο-ελάσσονα στα μ. 51b-53, ενόσω όμως το πρώτο βιολί αντιπαραθέτει προς αυτές ένα σπαραχτικό μοτίβο τριακοστών-δευτέρων στον πρώτο χρόνο κάθε μέτρου (από το μ. 49 κ.εξ.), που διακόπτεται τόσο απότομα όσο απρόσμενα κάνει και την εμφάνισή του!<sup>1704</sup> Το νέο αυτό μοτίβο – παρουσιάζόμενο στην συνέχεια από το τσέλλο – συνοδεύει επίσης την ακόλουθη διαλογική ανάπτυξη του κυρίου θέματος ανάμεσα στο πρώτο βιολί και την βιόλα στα μ. 54-58, που περιορίζεται μόνο στο υλικό του μ. 3 και από την ντο-ελάσσονα ανακατευθύνεται προς την ρε-ελάσσονα, μέσω ενός τετραμέτρου (μ. 59-62), η μεγάλη δραματική ένταση του οποίου είναι αντιστρόφως ανάλογη της λακωνικότητας των περιεχομένων του (μία μόνο συγχορδία ανά μέτρο που ακολουθείται από μακρές παύσεις).<sup>1705</sup> Η διαδικασία αυτή εξυπηρετεί ασφαλώς την εκ νέου ανάδυση “εκ του μηδενός” του κυρίου θέματος στην *επανεκθέση*, που μπορεί μεν να μην παρουσιάζει καμμία ουσιαστική διαφορά προς την *έκθεση* από δομικής, αρμονικής και μελωδικής πλευράς (πρβλ. μ. 63-75 με 1-13), όμως τα ανήσυχα δέκατα-έκτα στην συνοδεία του δεύτερου βιολιού και εν μέρει της βιόλας (στα μ. 63-66, 68 και 70) και πρωτίστως οι σφοδρές παρεμβάσεις των εσωτερικών αυτών φωνών στα μ. 67 και 69 με το μοτίβο τριακοστών-δευτέρων της *επεξεργασίας* (που τώρα μάλιστα καλύπτει και τους τρεις χρόνους κάθε μέτρου) διαμορφώνουν ένα υπόβαθρο που χάνει την αρχική του εκφραστική “ουδετερότητα” προς την κύρια μελωδία και μεταβάλλεται σε ένα ουσιαστικό συστατικό του θεματικού συμπλέγματος, αναδεικνύοντας έτσι όλη του την τραγικότητα.<sup>1706</sup> Δημιουργώντας εξ άλλου μια όχι λιγότερο δραματική αντίθεση, ο Beethoven συνδέει απ’ ευθείας το κύριο θέμα με την μεταφορά του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας στην *επανεκθέση* (στα μ. 76-87 και 88-95, αντιστοίχως) όχι στην αναμενόμενη αρχική ελάσσονα τονικότητα αλλά στην ομώνυμη Ρε-μείζονα, με επουσιώδεις κατά τα άλλα τροποποιήσεις.<sup>1707</sup> Το γεγονός αυτό, εντούτοις, δεν συμβάλλει στην οριστική άρση του παθητικού χαρακτήρος του μέρους: η κατάληξη της *επανεκθέσεως* επικαλύπτεται στο μ. 95 με την έναρξη της *coda*, όπου επανέρχεται για ύστατη φορά το κύριο θέμα στην ρε-ελάσσονα, με την βασική μελωδική γραμμή στο τσέλλο (πρβλ. μ. 95-101 με 1-7) και το πρώτο βιολί να εισάγει νέες “κραυγές απελπισίας” στα μ. 96-97 αλλά – κατά το πρότυπο της *επανεκθέσεως* – και την γνωστή δραματική φιγούρα τριακοστών-δευτέρων από κοινού με το δεύτερο βιολί στα μ. 99 και 101 (πρβλ. μ. 67 και 69), η οποία τελικά επιβάλλει την οριστική διακοπή της μελωδικής γραμμής του τσέλλου και δεσπόζει στο ακόλουθο πτωτικό τετράμετρο 102-105, που παραπέμπει έντονα στα μ. 59-62 της *επεξεργασίας* με τα μακρά “κενά” του διαστήματα.<sup>1708</sup> Τρία

<sup>1703</sup> Πρβλ. Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 170. Οι Hadow (ό.π., σ. 17) και Mason (ό.π., σ. 24), αντιθέτως, δεν διακρίνουν καθόλου την κατακλείδα από το πλάγιο θέμα.

<sup>1704</sup> Πρβλ. Hadow (ό.π., σ. 17-18), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 171) και εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 9), Mason (ό.π., σ. 25), H. Schneider (“6 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 138).

<sup>1705</sup> Πρβλ. εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 18) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 171).

<sup>1706</sup> Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 9), Hadow (ό.π., σ. 18) και Mason (ό.π., σ. 25).

<sup>1707</sup> Πρβλ. J. de Marliave (ό.π., σ. 9) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 171).

<sup>1708</sup> Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 9), Mason (ό.π., σ. 25), H. Schneider (“6 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 142) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 171). Ο Hadow (ό.π., σ. 18), εξ άλλου, θεωρεί εσφαλμένα ότι η *coda* επιχειρεί να αναπληρώσει την απαλειφθείσα από την *επανεκθέση* μετάβαση, βασιζόμενος προφανώς μόνο στην εκ νέου τοποθέτηση της βασικής μελωδικής γραμμής στο τσέλλο.

ελεγειακά μελωδικά αναπτύγματα του πρώτου βιολιού στα μ. 106-110 ολοκληρώνουν τελικά την *coda* αλλά και το αργό αυτό μέρος, προβαίνοντας τρόπον τινά σε ένα τελευταίο σχόλιο επί της κυρίαρχης σε αυτό καταθλιπτικής διαθέσεως.<sup>1709</sup>

Η δεύτερη περίπτωση μορφής τριμερούς σονάτας σε μέρος αργής χρονικής αγωγής της ίδιας συλλογής συναντάται στο *Andante scherzoso quasi Allegretto* σε Ντο-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε ντο-ελάσσονα* opus 18 αρ. 4,<sup>1710</sup> η σύνθεση του οποίου τοποθετείται εντός του 1799. Κύριο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου αργού μέρους συνιστά ασφαλώς η εφαρμογή ποικίλων αντιστικτικών τεχνικών σε όλα σχεδόν τα δομικά του μέλη. Η συνθετική αυτή πρόθεση φανερώνεται άλλωστε εξ αρχής, καθώς το κύριο θέμα ανοίγει εν είδει *fugato* στα μ. 1-14 με ένα πεντάμετρο *sogetto* που παρουσιάζεται αρχικά από το δεύτερο βιολί (μ. 1-5), απαντάται στην υποκείμενη τετάρτη από την βιόλα (μ. 6-10) και επανεισάγεται ως *stretto* από το πρώτο βιολί στην αρχική τονική του βάση (μ. 10-14)· μία τέταρτη – ακόμη πιο “εσπευσμένη” – εμφάνιση του ίδιου στα μ. 13-14 από το τσέλλο μένει πάντως ημιτελής, αφού στο σημείο αυτό η αντιστικτική διαδικασία διακόπτεται και την θέση της παίρνει μια αλυσιδοποίηση και εξύφανση του τετράφωνου διμέτρου 13-14 στα μ. 15-16 και 17-19, η οποία μάλιστα με την προσέγγιση και την μετέπειτα μακρά προέκταση της δεσπόζουσας στα μ. 20-32 (4x2 + 5 μέτρα) προσλαμβάνει τελείως ομοφωνική ύφανση.<sup>1711</sup> Ανάλογη “τύχη” επιφυλάσσεται και στην εν είδει τετράφωνου *fugato* ανάπτυξη του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος στα μ. 33-36 της μεταβάσεως, που γρήγορα στρέφεται προς την διπλή δεσπόζουσα και την εδραιώνει με την διπλή επανάληψη ενός δίμετρου ομοφωνικού πτωτικού σχηματισμού στα ακόλουθα μ. 37-42.<sup>1712</sup> Το πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα, από την άλλη πλευρά, ανοίγει με έναν σύντομο δίφωνο κανόνα στην πέμπτη μεταξύ των δύο βιολιών στα μ. 43-46, που ωστόσο εξελίσσεται και αυτός ομοφωνικά προς μια μισή πτώση στα μ. 47-50, ενώ στην συνέχεια (μ. 51-60) το υλικό του καθίσταται αντικείμενο αντιφωνικών μιμήσεων ανάμεσα στις εσωτερικές φωνές και το πρώτο βιολί με κατάληξη σε μια τρίφωνη πτωτική ακολουθία, η οποία και επαναλαμβάνεται αναδιατυπωμένη σε τετραφωνία (με την σύμπραξη του τσέλλου) στα μ. 61-66 (πρβλ. περίπου μ. 55-60).<sup>1713</sup> Η έκθεση ολοκληρώνεται με μια κατακλείδα στα μ. 67-82, στην οποία οι εναλλασσόμενες μεταξύ των τεσσάρων οργάνων φιγούρες δεκάτων-έκτων και επαναλαμβανόμενων ογδόων παραπέμπουν σίγουρα εξίσου στο κύριο όσο και στο πλάγιο θέμα, αλλά η ρυθμική συμπίκνωση του τελικού εξαμέτρου 77-82 αντιστοιχεί μονοσήμαντα στο καταληκτικό πεντάμετρο 28-32 του κυρίου θέματος.<sup>1714</sup>

<sup>1709</sup> Πρβλ. εν μέρει Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 171.

<sup>1710</sup> Πρβλ. Hadow (ό.π., σ. 43), Tobel (ό.π., σ. 31 και 158), Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 112), H. Schneider (“6 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 138), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 172) και εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 26-27), Mason (ό.π., σ. 52-53) καθώς και Warren Kirkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music* (μτφρ. Margaret Bent – W. Kirkendale), Duke University Press, Durham 1979 (revised and expanded second edition), σ. 229-230.

<sup>1711</sup> Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 26), Hadow (ό.π., σ. 43), Tobel (ό.π., σ. 94), Mason (ό.π., σ. 52), Kirkendale (ό.π., σ. 229-230), Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 112), H. Schneider (“6 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 144) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 172).

<sup>1712</sup> Πρβλ. Kirkendale (ό.π., σ. 230) και εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 43), H. Schneider (“6 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 144-145), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 172).

<sup>1713</sup> Πρβλ. εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 43), Kirkendale (ό.π., σ. 229-230), H. Schneider (“6 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 145) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 173).

<sup>1714</sup> Πρβλ. Mason (ό.π., σ. 53), Kirkendale (ό.π., σ. 229-230) και εν μέρει H. Schneider (“6 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 145), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 173). Ο Hadow (ό.π., σ. 43), αντιθέτως, δεν διακρίνει την κατακλείδα από το υπόλοιπο πλάγιο θέμα.

Η ενότητα της *επεξεργασίας* βασίζεται σχεδόν αποκλειστικά στο υλικό των δευτερευόντων δομικών μελών της *εκθέσεως*: στα μ. 83-93, συγκεκριμένως, με αφητηρία το *fugato* της μεταβάσεως διαμορφώνεται ένα σύντομο και κάπως “αινιγματικού” χαρακτήρος τρίφωνο πέρασμα προς την Μι-ύφεση-μείζονα, απ’ όπου κατόπιν ξεκινά ένα μετατροπικό *stretto* επί της καταληκτικής φιγούρας του τσέλλου των μ. 74-76, η οποία (με ένα μικρό μελωδικό κλείσιμο που την καθιστά τετράμετρη) εισάγεται ανά δίμετρο στα μ. 94-103 και από τα τέσσερα όργανα.<sup>1715</sup> Στα μ. 102-106, ωστόσο, το πρώτο βιολί επανεισάγει στην Λα-ύφεση-μείζονα την εκτενέστερη εκδοχή της ίδιας φιγούρας των μ. 70-74, η οποία αμέσως προσλαμβάνει μια σχεδόν χορευτική αρμονική-ρυθμική υποστήριξη από τα υπόλοιπα έγχορδα και εξυφαίνεται ελεύθερα στα μ. 107-113, οδηγώντας σε ένα αυστηρά ομοφωνικό μετατροπικό πέρασμα (στα μ. 114-121) προς την δεσπόζουσα της σχετικής λα-ελάσσονος, που προεκτείνεται στα μ. 122-131 με αποσπασματικές μονάχα αναφορές στο εναρκτήριο μοτίβο ογδόων του κυρίου θέματος.<sup>1716</sup> Η διαδικασία ρευστοποίησης του αρχικού μοτιβικού υλικού συνεχίζεται εξ άλλου στο ιδιαίτερος στατικό από ρυθμικής επόψεως τμήμα των μ. 131-146, με την μεσολάβηση του οποίου καθίσταται εντούτοις δυνατή η ομαλή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας για την ακόλουθη *επανεκθεση*, που μάλιστα ξεκινά από το μ. 146 επικαλύπτοντας το τέλος της *επεξεργασίας*.<sup>1717</sup> Αν όμως στην *έκθεση* το κύριο θέμα είχε εισαχθεί με την μορφή ενός απλού τρίφωνου *fugato*, τώρα στα μ. 146-162 το αρχικό *soggetto* παρατίθεται και από τα τέσσερα όργανα – στην τονική (από το δεύτερο βιολί και το τσέλλο, στα μ. 146-150 και 155-159) και την δεσπόζουσα (από την βιόλα και το πρώτο βιολί, στα μ. 151-155 και 159-162) εναλλάξ – και δη συνοδευόμενο εξ αρχής από δύο νέα αντιθέματα (με ιδιαίτερο ρυθμικό χαρακτήρα το καθένα) που εμπλουτίζουν σημαντικά την αντιστικτική ύφανση, έως ότου η αλυσιδοποίηση και η περαιτέρω εξύφανση του υλικού του *soggetto* στα μ. 163-167 οδηγήσουν στην σχεδόν αυτούσια επαναφορά της προεκτάσεως της δεσπόζουσας των μ. 20-32 στα μ. 168-180.<sup>1718</sup> Ανεπαίσθητες επίσης είναι οι τροποποιήσεις κατά την μεταφορά ολόκληρης της μεταβάσεως – εν μέρει σε διαφορετική τονική βάση – στα μ. 181-190, που επιτρέπει αμέσως μετά και την αμετάβλητη επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Ντο-μείζονα στα μ. 191-214.<sup>1719</sup> Εντούτοις, από τα περιεχόμενα της κατακλείδας επανεκτίθενται άμεσα μόνο τα μ. 67-76 στα μ. 215-224, διότι στα ακόλουθα μ. 225-230 το δίμετρο 223-224 αλυσιδοποιείται και εξυφαίνεται ελεύθερα κατευθυνόμενο προς την δεσπόζουσα, η οποία προεκτείνεται στα μ. 231-244 επί τη βάσει του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος. Τελικά, η αρμονική λύση του μ. 245 προετοιμάζει την ύστατη παράθεση του αρχικού *soggetto* στα μ. 246-250 από το πρώτο βιολί σε αμιγώς ομοφωνικό περιβάλλον, ενώ η μετέπειτα ρευστοποίησή του στα μ. 251-255 προσλαμβάνει προοδευτικά τέτοια μορφή, ώστε στα μ. 256-261 να ακολουθήσει ως φυσικό επακόλουθό της η ετεροχρονισμένη επαναφορά του τελικού εξαμέτρου της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 77-82) που προηγουμένως είχε εξαλειφθεί.<sup>1720</sup> Ποιά είναι όμως η λειτουργία των μ. 225-261 στην συνολική μακροδομή; Ο Hadow τα χαρακτηρίζει ανενδοίαστα ως *coda*, ο Mason επικαλείται τον ίδιο όρο αλλά μόνο για τα μ. 231 κ.εξ., ο Krummacher κάνει το ίδιο αλλά δεν διευκρινίζει από ποιο σημείο εκκινεί η *coda*, ενώ ο Tobel αναφέρεται σε μια “τελική επεξεργασία” (μ. 225-255) που

<sup>1715</sup> Πρβλ. εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 44) και Kirkendale (ό.π., σ. 230).

<sup>1716</sup> Πρβλ. εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 44) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 173).

<sup>1717</sup> Πρβλ. εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 44) και Mason (ό.π., σ. 53).

<sup>1718</sup> Πρβλ. εν μέρει μόνο τις παρατηρήσεις των Hadow (ό.π., σ. 44), Tobel (ό.π., σ. 94), Kirkendale (ό.π., σ. 229 και ιδίως 230), H. Schneider (“6 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 144 και ιδίως 145) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 173).

<sup>1719</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Hadow, ό.π., σ. 44.

<sup>1720</sup> Στην τελευταία εμφάνιση του αρχικού θέματος στα μ. 246 κ.εξ. αναφέρεται με έκπληξη ο J. de Marliave (ό.π., σ. 27), ενώ οι παρατηρήσεις του Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 173) για τα τελικά αυτά τμήματα του κομματιού υποδηλώνουν με αρκετή ασάφεια την διαδικασία της ρευστοποίησης του αρχικού θεματικού υλικού.

ενσωματώνεται στην επανέκθεση της κατακλείδας (μ. 215-224 και 256-261).<sup>1721</sup> Έχω την αίσθηση ότι η άποψη του Tobel δικαιώνεται αν λάβουμε υπ’ όψιν μας την αρμονική λειτουργία των μ. 225-244 ως μιας εκτενούς προεκτάσεως της δεσπόζουσας αλλά και την στενή σύνδεση του παραθέματος των μ. 246-250 και της μετέπειτα ρευστοποίησης του υλικού του με την όψιμη τονική επαναφορά των τελικών μέτρων της *εκθέσεως* στα μ. 256-261: κάλλιστα λοιπόν θα μπορούσε να γίνει εδώ λόγος για μια σημαντική εσωτερική διεύρυνση της κατακλείδας της *επανεκθέσεως* προς υποκατάσταση μιας *coda*. Από την άλλη πλευρά, όμως, δεν θα μπορούσε να αποκλεισθεί η ερμηνεία των μ. 225-230, αφ’ ενός, ως προεκτάσεως των μ. 215-224 της κατακλείδας και των μ. 231-261, αφ’ ετέρου, ως αυτόνομης *coda* που εμπεριέχει μια τελική ανάκληση (εν είδει “αποκαταστάσεως”) του εξάμετρου τμήματος που αποκόπηκε από την καθ’ εαυτήν *επανέκθεση!* Εκ των δύο αυτών εξίσου αποδεκτών θεωρήσεων, προσωπικά επιλέγω εκείνη που αξιολογεί τα μ. 225-261 ως αναπτυξιακή επέκταση-διεύρυνση της κατακλείδας της *επανεκθέσεως* με αναλογικό προς την *έκθεση* κλείσιμο.

Ένα παρεμφερές δείγμα ενσωμάτωσης αντιστικτικών τεχνικών στην τριμερή μορφή σονάτας συναντάται την ίδια περίπου χρονική περίοδο (1799-1800) στο *Andante cantabile con moto* σε Φα-μείζονα της *πρώτης συμφωνίας σε Ντο-μείζονα* opus 21.<sup>1722</sup> Στην περίπτωση αυτή πάντως, η τεχνική του *fugato* περιορίζεται μόνο στην έναρξη του κυρίου θέματος και καθίσταται λιγότερο σαφής εξαιτίας και της εννορηστροτικής παραμέτρου: έτσι, η έκθεση του επτάμετρου *soggetto* είναι πλήρης μόνο όταν εκφέρεται στην τονική κατ’ αρχάς από τα δεύτερα βιολιά (μ. 1-7) και αργότερα από τα πρώτα βιολιά σε συνδυασμό και με ορισμένα ξύλινα πνευστά (μ. 13-19), ενώ η “τονική” απάντηση από τις βιόλες και τα τσέλλα στα μ. 7-11 μένει ημιτελής και εξυφαίνεται ελεύθερα στα μ. 11-13, σε συνδυασμό με μια υπαινικτική “πραγματική” απάντηση από τα κοντραμπάσσα και τα φαγγόττα που στρέφεται προς την τονική· επιπλέον, η τελευταία παράθεση του *soggetto* στα μ. 13-19 υποστηρίζεται από σχεδόν ολόκληρο το ορχηστρικό σώμα (πλην τρομπετών και τυμπάνων) κατά τρόπον ομοφωνικό και όχι αντιστικτικό, γεγονός που καθιστά απολύτως αναμενόμενη και την ανάλογη εξέλιξη των μ. 20-26 προς μια εμφαντική μισή πτώση.<sup>1723</sup> Στην συγκεκριμένη *έκθεση* δεν υφίσταται μεταβατικό τμήμα και έτσι η πλάγια θεματική ομάδα εισάγεται σχεδόν απ’ ευθείας στην Ντο-μείζονα μετά την κατάληξη του κυρίου θέματος στην δεσπόζουσα: η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα δομείται ως περίοδος, η πρώτη φράση της οποίας (μ. 27-34) περιορίζεται ως επί το πλείστον στα έγχορδα και καταλήγει σε μισή πτώση, ενώ η δεύτερη (μ. 35-41) εμπλουτίζεται από τα ξύλινα πνευστά αλλά και από νέες φιγούρες δεκάτων-έκτων και στρέφεται προς την τονική.<sup>1724</sup> με την τελική της πτώση επικαλύπτεται ωστόσο η έναρξη της δεύτερης πλάγιας

<sup>1721</sup> Hadow, ό.π., σ. 44· Mason, ό.π., σ. 53· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 173· Tobel, ό.π., σ. 158.

<sup>1722</sup> Πρβλ. Edwin Evans, “*The Immortal Nine*”: *Beethoven’s Nine Symphonies fully described and analysed*, William Reeves, London 1923, vol. 1, σ. 22 κ.εξ· Tobel, ό.π., σ. 31· Wilhelm Seidel, *Ludwig van Beethoven: I. Symphonie C-dur*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 17), München 1979, σ. 19-22· Alexander L. Suder, *Ludwig van Beethoven: I. Sinfonie C-Dur, op. 21*, Schott – Piper (Serie Musik, Bd. 8119), Mainz – München 1986, σ. 58-66· Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 54. Υπάρχει βέβαια και ο ανεκδιήγητος Arno Forchert (“1. Symphonie C-Dur op. 21”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 178-179), ο οποίος, θέτοντας ως υπέρτατη και απαρασάλευτη προϋπόθεση της μορφής σονάτας τον “θεματικό δυϊσμό”, συμπεραίνει ότι το αργό αυτό μέρος είναι προτιμότερο να εξετασθεί υπό το πρίσμα μιας τριμερούς ασματικής μορφής, με μεσαία ενότητα που βασίζεται σε μοτίβα της πρώτης (αλλά που παρ’ όλα αυτά δεν θεωρείται *επεξεργασία!*) Επιπροσθέτως, η συγκεκριμένη “αυθεντία” υποστηρίζει προκλητικά ότι το μέρος αυτό κακώς συγκρίνεται με το αργό μέρος του *κουαρτέττου* opus 18 αρ. 4, το οποίο υποτίθεται ότι έχει περισσότερο σονατοειδή “χαρακτήρα” – σε θεματικό επίπεδο, άραγε;

<sup>1723</sup> Πρβλ. Seidel (*Ludwig van Beethoven: I. Symphonie C-dur*, ό.π., σ. 19-20), Suder (ό.π., σ. 58-59), Forchert (“1. Symphonie C-Dur op. 21”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 179 και 180) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 22-24), Tobel (ό.π., σ. 94), Kirkendale (ό.π., σ. 229), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 54).

<sup>1724</sup> Πρβλ. Evans (ό.π., vol. 1, σ. 22 και 25-26), Seidel (*Ludwig van Beethoven: I. Symphonie C-dur*, ό.π., σ. 20-21), Suder (ό.π., σ. 59), Forchert (“1. Symphonie C-Dur op. 21”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 179 και 180) και εν μέρει Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 54).



ιδέας (με πομπώδη παρεστιγμένο ρυθμό), που και αυτή παρουσιάζεται σε πρώτη φάση μόνο από το σώμα των εγχόρδων στα μ. 42-45, ενώ στην συνέχεια επαναλαμβάνεται διευρυμένη και ενισχυμένη από τα ξύλινα πνευστά στα μ. 46-52.<sup>1725</sup> Τελικά, η έκθεση ολοκληρώνεται με μια καταληκτική ιδέα στα μ. 53-64, κύρια χαρακτηριστικά της οποίας συνιστούν η πρώτη εμφάνιση των τυμπάνων (με έμμονο παρεστιγμένο ρυθμό) και των τρομπετών, η ροή τριήχων δεκάτων-έκτων στα πρώτα βιολιά και το φλάουτο καθώς και οι καταληκτικές υπομνήσεις της κεφαλής του κυρίου θέματος στα μ. 61-64.<sup>1726</sup> Κατά τρόπον αξιοπαρατήρητο μάλιστα, μετά την επανάληψη της πρώτης μακροδομικής ενότητας οι υπαινικτικές αυτές αναφορές στο κύριο θέμα διαμορφώνουν ένα πέρασμα από την ντο-ελάσσονα προς την Ρε-ύφεση-μείζονα στην έναρξη της *επεξεργασίας* (μ. 65-70), έπειτα αντιπαρατίθενται διαλογικά στα ξύλινα πνευστά κατά την κορύφωση της μακροδομικής αυτής ενότητας με μια αναδρομή στην κατακλείδα της *εκθέσεως* στα μ. 71-80 που στρέφεται προς την δεσπόζουσα της ομώνυμης ελάσσονος και τελικά εξυφαίνονται από ολόκληρη την ορχήστρα στον ακόλουθο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας των μ. 81-92, ενώ σποραδικά εμφανίζονται ακόμη και στην προέκταση του ισοκράτη αυτού στα μ. 93-100· συνεπώς, το μοτιβικό αυτό “σπάραγμα” τίθεται στο επίκεντρο της *επεξεργασίας*, η οποία παράλληλα αποφεύγει συστηματικά τυχόν άμεσες αναφορές στις βασικές θεματικές ιδέες της *εκθέσεως*.<sup>1727</sup>

Η επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 101-126 είναι μεν δομικώς ταυτόσημη με την πρωτότυπη εκδοχή του, πλην όμως η εμφάνιση ενός νέου αντιθέματος δεκάτων-έκτων δίνει νέα πνοή όχι μόνο στην εκτύλιξη του γνωστού *fugato* (βιολοντσέλλα στα μ. 101-107, πρώτα και δεύτερα βιολιά στα μ. 107-113, βιόλες, τσέλλα, κοντραμπάσσα και δεύτερο φαγγόττο στα μ. 113-119) αλλά ακόμη και στην πτωτική προέκταση του κυρίου θέματος στα μ. 120-126 (βιόλες, τσέλλα και κοντραμπάσσα), διεκδικώντας επομένως κεντρικό ρόλο εντός του θεματικού συμπλέγματος· παράλληλα, τα ξύλινα πνευστά αναλαμβάνουν σημαντικότερο ρόλο απ’ ό,τι στην *έκθεση*, καθώς η ημιτελής δεύτερη παράθεση του *soggetto* (και η ελεύθερη εξύφανσή του) από τις βιόλες διπλασιάζεται στα μ. 107-113 από το πρώτο φαγγόττο (που αναπληρώνει εδώ τα βιολοντσέλλα), ενώ η πλήρης τρίτη παράθεση του *soggetto* στα μ. 113-119 εναποτίθεται πλέον αποκλειστικά στο πρώτο όμποε και εν μέρει στο φλάουτο και το πρώτο κλαρινέττο, ελλείψει των πρώτων βιολιών.<sup>1728</sup> Τουναντίον, ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα επανεκτίθεται με επουσιώδεις ενορχηστρωτικές αλλαγές στην Φα-μείζονα στα μ. 127-152, ακολουθούμενη και από την κατακλείδα στα μ. 153-162 (= μ. 53-62).<sup>1729</sup> μόνο το καταληκτικό δίμετρο 63-64 απουσιάζει από μια σχεδόν αυτούσια *επανεκθεση*, διότι αντικαθίσταται στην έναρξη της *coda* από μια τελευταία αναδρομή στο αρχικό *soggetto*, το οποίο μάλιστα προεκτείνεται τώρα για πρώτη φορά σε οκτάμετρο και συνοδεύεται κατά τρόπον ημι-αντιστικτικό από το μοτιβικό του απόθεμα (μ. 163-170), ενώ στην συνέχεια

<sup>1725</sup> Πρβλ. Suder (ό.π., σ. 59-60) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 22 και 28), Seidel (*Ludwig van Beethoven: I. Symphonie C-dur*, ό.π., σ. 21), Forchert (“1. Symphonie C-Dur op. 21”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 179 και 180), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 54).

<sup>1726</sup> Πρβλ. Suder (ό.π., σ. 60), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 54) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 22 και 28), Seidel (*Ludwig van Beethoven: I. Symphonie C-dur*, ό.π., σ. 21), Forchert (“1. Symphonie C-Dur op. 21”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 179 και 180).

<sup>1727</sup> Πρβλ. πρωτίστως Seidel (*Ludwig van Beethoven: I. Symphonie C-dur*, ό.π., σ. 21-22), Suder (ό.π., σ. 61-62 και 64), σε γενικές γραμμές Evans (ό.π., vol. 1, σ. 22, 29-32 και 36), Forchert (“1. Symphonie C-Dur op. 21”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 180) και ελάχιστα Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 54).

<sup>1728</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Evans (ό.π., vol. 1, σ. 22 και 32-33), Seidel (*Ludwig van Beethoven: I. Symphonie C-dur*, ό.π., σ. 22), Suder (ό.π., σ. 64-65), Forchert (“1. Symphonie C-Dur op. 21”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 180) και εν μέρει Tobel (ό.π., σ. 94), Kirkendale (ό.π., σ. 229 και 230), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 54).

<sup>1729</sup> Πρβλ. Evans (ό.π., vol. 1, σ. 22 και 33), Seidel (*Ludwig van Beethoven: I. Symphonie C-dur*, ό.π., σ. 22) και εν μέρει Forchert (“1. Symphonie C-Dur op. 21”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 180), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 54).

υπόκειται σε διαδικασίες αλυσιδοποίησης και περαιτέρω εξύφανσης στα μ. 171-181 που αλλοτριώνουν εντελώς τον χαρακτήρα του και – όπως και λίγο πριν το τέλος του αργού μέρους του *κουαρτέττου* opus 18 αρ. 4 – επισφραγίζουν την οριστική επικράτηση του κλασσικού ομοφωνικού ύφους έναντι της ετεροχρονισμένης πολυφωνικής τεχνοτροπίας.<sup>1730</sup> Η *coda* συνεχίζεται πάντως στα μ. 182-189 με έναν συνδυασμό αναφορών στο αρχικό μοτίβο του κυρίου θέματος και στον έμμονο παρεστιγμένο ρυθμό της κατακλείδας, και ολοκληρώνεται στα μ. 190-195 με περαιτέρω καταληκτικές υπομνήσεις του εναρκτήριου μοτίβου (πρβλ. μάλιστα τα μ. 194-195 με τα απαλειφθέντα από την επανέκθεση μ. 63-64),<sup>1731</sup> προσλαμβάνοντας εν τέλει έκταση αλλά και λειτουργία ανάλογη της *επεξεργασίας* και καθιστώντας σε κάθε περίπτωση εξαιρετικά ισορροπημένη την μακροδομική κατασκευή – η οποία αποτελείται από δύο αναλογικά ζεύγη μακροδομικών ενότητων των 64 και 36, 62 και 33 μέτρων, αντιστοίχως,<sup>1732</sup> ή (λαμβάνοντας υπ’ όψιν και την επανάληψη της *εκθέσεως*) από δύο τμήματα των 128 και 131 μέτρων.

Το *σεπτέτο σε Μι-ύφεση-μείζονα* για βιολί, βιόλα, βιολοντσέλλο, κοντραμπάσο, κλαρινέττο, κόρνο και φαγγόττο opus 20, που γράφηκε επίσης μεταξύ των ετών 1799-1800, έχει εδώ και πολλές δεκαετίες απολέσει πλήρως την υψηλή δημοτικότητα που απολάμβανε στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνας – γεγονός που ενίοτε εξόργιζε, ως γνωστόν, ακόμη και τον ίδιο τον δημιουργό του! Δεν είναι λοιπόν καθόλου παράδοξο που το σε μορφή τριμερούς σονάτας πρώτο αργό του μέρος, ένα Adagio cantabile σε Λα-ύφεση-μείζονα, αγνοείται παντελώς από την σύγχρονη μουσικολογική έρευνα, ενώ κατά την γνώμη μου θα άξιζε κάποιας μνείας σε κάθε μείζονα συμβολή περί σονάτας. Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* συνίσταται σε μια υποδειγματική δεκαεξάμετρη περίοδο, στο πρώτο σκέλος της οποίας δεσπόζει το κλαρινέττο (μισή πτώση στο μ. 8), ενώ στο δεύτερο η κύρια μελωδική γραμμή ανατίθεται στο βιολί (τέλεια πτώση στο μ. 16). Εν είδει προτάσεως, αντιθέτως, είναι δομημένη η μετάβαση των μ. 17-28: οι παρεμφερείς τετράμετρες μελωδικές φράσεις του κλαρινέττου (μ. 17-20) και του φαγγόττου (μ. 21-24) συνδυάζονται τώρα με μια επίμονη φιγούρα ογδόων στα έγχορδα, η οποία τελικά αναδεικνύεται με έμφαση από όλα τα όργανα όταν στα μ. 25-28 προσεγγίζεται πλέον και προεκτείνεται ο αρμονικός στόχος της διπλής δεσπόζουσας. Το πλάγιο θέμα στην Μι-ύφεση-μείζονα εισάγεται με αντιφωνικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα σε ένα “τρίο εγχόρδων” (βιολί, βιόλα και τσέλλο στα μ. 29-31a και 33b-34a) και σε ένα “τρίο πνευστών” (κλαρινέττο, φαγγόττο και κόρνο στα μ. 31b-33a), τα οποία ενώνονται αργότερα (από κοινού και με το κοντραμπάσο) σε ένα σώμα για την πτωτική εξέλιξη των μ. 34b-36, αν και τον τελευταίο λόγο έχει σε αυτήν την περίπτωση το βιολί που με ένα πέρασμα δεκάτων-έκτων στα μ. 37-42 οδηγεί στην καταληκτική ιδέα των μ. 43-50, όπου οι ομάδες των εγχόρδων και των πνευστών αναπτύσσουν πυκνό διάλογο μεταξύ τους. Με έναν δίμετρο ισοκράτη των πνευστών επί της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος στα μ. 51-52, η *επεξεργασία* στρέφεται άμεσα προς την ομώνυμη αυτή μείζονα της σχετικής της δεσπόζουσας για την ελαφρώς παρηλλαγμένη παράθεση του αρχικού τετραμέτρου του κυρίου θέματος από τα έγχορδα στα μ. 53-56, που συνδέεται με μια νέα μελωδική εξέλιξη προς μια τέλεια πτώση στα μ. 57-60a. Στην ίδια τονικότητα παρατίθεται επίσης – ελαφρώς περικεκομμένο και πλουσιότερα ενορχηστρωμένο – το πρώτο τμήμα του πλάγιου θέματος στα μ. 60b-65 (πρβλ. μ. 31b-36), το οποίο όμως από ένα σημείο και έπειτα στρέφεται προς τον αντίθετο (ελάσσονα) τρόπο και τελικά επικυρώνει με σαφήνεια την ντο-ελάσσονα στο μ. 66. Στα μ. 67-72, εντούτοις, ένα μετατροπικό πέρασμα του κόρνου που παραπέμπει εμμέσως στο υλικό της μεταβάσεως οδηγεί εκ νέου στην συγχορδία της Ντο-μείζονος, η οποία όμως τώρα λειτουργεί ως

<sup>1730</sup> Πρβλ. ιδίως Seidel (*Ludwig van Beethoven: I. Symphonie C-dur*, ό.π., σ. 19 και 22), Suder (ό.π., σ. 65-66) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 22 και 33-34), Forchert (“I. Symphonie C-Dur op. 21”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 180), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 54).

<sup>1731</sup> Πρβλ. Seidel (*Ludwig van Beethoven: I. Symphonie C-dur*, ό.π., σ. 22), Suder (ό.π., σ. 66) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 22 και 34-35), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 54).

<sup>1732</sup> Πρβλ. Evans (ό.π., vol. 1, σ. 22), Suder (ό.π., σ. 65) και Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 54).

δεσπόζουσα της σχετικής φα-ελάσσονος, όπως φανερώνουν οι αλληπάλληλες μισές πτώσεις των μ. 73-77· έτσι, το μονοφωνικό πέρασμα του κλαρινέττου στα μ. 77-79 μόλις που κατορθώνει να οδηγήσει ομαλά πίσω στην αρχική τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος με μια σύντομη αναφορά στο πλάγιο θέμα (πρβλ. μ. 79 με 30 / 32), προετοιμάζοντας την επανέκθεση ολόκληρου του κυρίου θέματος στα μ. 80-95, που πραγματοποιείται με ελάχιστες αλλαγές σε σχέση με την αρχική του διατύπωση. Ούτε ασφαλώς η περικοπή της μεταβάσεως κατά το ήμισυ στην εξέλιξη της επανεκθέσεως προξενεί ιδιαίτερη εντύπωση: τα μ. 17-19 επανέρχονται μεν αυτούσια στα μ. 96-98, αλλά καταλήγουν σε απατηλή πτώση στο μ. 99, ενώ στα ακόλουθα μ. 100-101 (= μ. 98-99) επαναλαμβάνεται η ίδια αποτυχημένη απόπειρα προσέγγισης της δεσπόζουσας. Στην συνέχεια όμως, το αναμενόμενο σε αυτό το σημείο πρώτο τμήμα του πλαγίου θέματος (μ. 29-36) ουδέποτε επανεκτίθεται· αντ' αυτού μεταφέρονται στην αρχική τονικότητα μόνο το πτωτικό πέρασμα των μ. 37-42 στα μ. 102-107 καθώς και η ακόλουθη κατακλείδα στα μ. 108-115 με επουσιώδεις τροποποιήσεις. Η ασυνήθιστη αυτή παράλειψη μέρους του υλικού του πλαγίου θέματος από την επανέκθεση είναι οπωσδήποτε αλληλένδετη με την – εξαιρετικά σπάνια στον Beethoven – παράθεση του ίδιου στην ενότητα της επεξεργασίας· εντούτοις, η συνθετική αυτή πρακτική στην δεδομένη περίπτωση όχι μόνο δεν επαληθεύει το γνωστό σχετικό θεώρημα του Rosen (που προβλέπει την δυνατότητα παράλειψης από την επανέκθεση μιας πλάγιας θεματικής ιδέας, όταν αυτή έχει ήδη παρατεθεί στην επεξεργασία στην αρχική τονικότητα ή στην περιοχή της υποδεσπόζουσας), αλλά τουναντίον το ανατρέπει, αφού η υποτιθέμενη εμβόλιμη στην επεξεργασία “επανέκθεση” του πρώτου τμήματος του πλαγίου θέματος λαμβάνει χώραν στην ομώνυμη μείζονα της σχετικής της δεσπόζουσας της Λα-ύφεση-μείζονος! Ιδού λοιπόν μια δυσάρεστη έκπληξη για όσους επιμένουν στην εποχή μας να διατυπώνουν άτεγκτα θεωρητικά δόγματα, και μάλιστα προερχόμενα από ένα τόσο άδικα περιφρονημένο κομμάτι του ώριμου κλασικισμού.

Άλλο ένα έργο της ίδιας ακριβώς χρονικής περιόδου με αργό μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας είναι η *σονάτα για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 22.<sup>1733</sup> Το Adagio con molta espressione σε Μι-ύφεση-μείζονα ανοίγει με ένα πολύ εκφραστικό κύριο θέμα σε δομή αρμονικώς ολοκληρωμένης οκτάμετρης προτάσεως στα μ. 2-9, που περιβάλλεται από ένα εισαγωγικό μέτρο καθώς και από μια τετράμετρη – επικαλυπτόμενη με την κατάληξή του – προέκταση στα μ. 9-12, το λιτό μοτιβικό υλικό της οποίας αναπτύσσεται περαιτέρω στην μετάβαση των μ. 13-18 προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος.<sup>1734</sup> Σε αυτήν παρουσιάζεται κατόπιν ένα πλάγιο θέμα στα μ. 19-21, με μια πρώτη πτωτική ακολουθία στα μ. 22-24 και μια ιδιαίτερα δεξιοτεχνική δεύτερη στα μ. 25-26, ενώ η έκθεση ολοκληρώνεται στα μ. 27-30 με μια καταληκτική ιδέα που ανάγεται ευθέως στο μεταβατικό τμήμα.<sup>1735</sup> Η επεξεργασία, από την πλευρά της, ξεκινά στα μ. 31-32 παραλλάσσοντας τα μ. 1-2 του κυρίου θέματος επί της δεσπόζουσας της σχετικής ντο-ελάσσονος, η οποία διατηρείται και κατά την τροποποιημένη αλυσιδοποίηση του διμέτρου αυτού στα μ. 33-34· η μελωδική εξέλιξη του μ. 34b, ωστόσο, ανακαλεί την φιγούρα δεκάτων-έκτων του μ. 4b, η οποία με την προσθήκη μιας μετρικά ισχυρής πτωτικής χειρονομίας αναστεναγμού αλυσιδοποιείται κατόπιν σε έναν κύκλο πεμπτών στα μ. 35-38 και εξυφαίνεται στα ακόλουθα μ. 39-46 με κατεύθυνση από την λα-ύφεση-ελάσσονα προς έναν δίμετρο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας

<sup>1733</sup> Πρβλ. Leichtentritt, ό.π., σ. 160· Newman, ό.π., σ. 161· Stockmeier, ό.π., σ. 152· Uhde, ό.π., Bd. II, σ. 287· Peter Andraschke, “Klaviersonate B-Dur op. 22”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 186.

<sup>1734</sup> Πρβλ. Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 285-286 και εν μέρει 287), Andraschke (“Klaviersonate B-Dur op. 22”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 186) και εν μέρει Schönberg (ό.π., σ. 180)· τελείως ανατιολόγητα, τουναντίον, ο Caplin (ό.π., σ. 281) υποστηρίζει ότι στα μ. 13-18 συγχωνεύονται οι λειτουργίες της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος.

<sup>1735</sup> Πρβλ. Andraschke (“Klaviersonate B-Dur op. 22”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 186) και εν μέρει Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 286).

της αρχικής τονικότητας (μ. 43-44) και μια δίμετρη προέκτασή του (στα μ. 45-46).<sup>1736</sup> Έτσι, στα μ. 47-57 το κύριο θέμα επανεκτίθεται καλλωπίζοντας προοδευτικά την μελωδική του γραμμή και καθιστώντας τώρα αμεσώτερη την σύνδεσή του με την μετάβαση, δια της συμπύκνωσης του διμέτρου 11-12 στο μ. 57.<sup>1737</sup> Αντιθέτως, το μεταβατικό τμήμα στην επανέκθεση διευρύνεται κατά τι, καθώς μετά την αυτούσια επαναφορά των μ. 13-14a στα μ. 58-59a, τα μ. 14b-15 μεταφέρονται στα αντίστοιχα μ. 59b-60 στην ομόνυμη μι-ύφεση-ελάσσονα και ακολουθούνται από ένα παράλλαγμα του διμέτρου 16-17 στα μ. 61-62 που προηγείται της επαναφοράς των μ. 16-18 συνολικά στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 63-65.<sup>1738</sup> Το αποτέλεσμα πάντως δεν είναι άλλο από την οριστική αποκατάσταση της αρχικής Μι-ύφεση-μείζονος για την αμετάβλητη επανέκθεση τόσο του πλαγίου θέματος (στα μ. 66-73) όσο και της κατακλείδας (στα μ. 74-77).<sup>1739</sup>

Λίγο μεταγενέστερη είναι η *σονάτα για βιολί και πιάνο σε λα-ελάσσονα* opus 23 (των ετών 1800-1801), η οποία μάλιστα είναι η μοναδική στο είδος της που εμπεριέχει αργό μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας, ένα Andante scherzoso, ριù Allegretto σε Λα-μείζονα.<sup>1740</sup> Η οργάνωση του αυτοτελούς κυρίου θέματος παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθ' ότι ακολουθεί τις προδιαγραφές μιας διμερούς ασματικής δομής με καταγεγραμμένες και παρηλλαγμένες επαναλήψεις: η πρώτη φράση με κατεύθυνση από την τονική προς την δεσπόζουσα παρουσιάζεται αρχικά μόνο από το πιάνο (μ. 1-8) και αμέσως μετά επαναλαμβάνεται από το βιολί, με το πιάνο να γεμίζει παράλληλα τα “κενά” της μελωδικής γραμμής (μ. 9-16)· η συμπληρωματική αυτή σχέση μεταξύ των δύο οργάνων διατηρείται εξ άλλου και στην δεύτερη φράση που ακολουθεί την αντίστροφη τονική πορεία, φθάνοντας σε τέλεια πτώση στα μ. 24 και 32, με την μελωδική πρωτοβουλία να ανήκει και πάλι πρώτα στο πιάνο (μ. 17-24) και έπειτα στο βιολί (μ. 25-32).<sup>1741</sup> Η ακόλουθη μετάβαση αναπτύσσεται εν είδει fugato βάσει μιας νέας θεματικής ιδέας που εισάγεται κατ' αρχάς στο αριστερό χέρι του πιάνου στα μ. 33-36, ενώ η ελεύθερη εξύφανσή της με φιγούρες δεκάτων-έκτων (στα μ. 36-40) χρησιμεύει στην πορεία ως αντιθεματικό υλικό· η δεύτερη εμφάνιση του sogetto γίνεται από το βιολί στα μ. 37-40 (στην πέμπτη), το δεξί χέρι του πιάνου την επανεισάγει κατόπιν σε stretto στα μ. 40-43, ενώ οι δύο αποσπασματικές παραθέσεις της που ακολουθούν στα μ. 43-45 (αριστερό χέρι του πιάνου) και 44-45 (βιολί) οδηγούν σε μια τελική εξύφανση του υλικού του μεταβατικού αυτού τμήματος εν είδει ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Μι-μείζονος στα μ. 46-51, με την ομοφωνική σύμπραξη όλων των φωνών.<sup>1742</sup> Στην δευτερεύουσα αυτή τονικότητα εκτίθεται ακολούθως η πλάγια θεματική ομάδα, η οποία περιλαμβάνει μια πρώτη ιδέα σε δομή προτάσεως στα μ. 52-67 καθώς και μια δεύτερη στα μ. 68-75 που βασίζεται σε ένα καταληκτικό τετράμετρο και την παρηλλαγμένη του επανάληψη· η ολοκλήρωση της *εκθέσεως* συντελείται παρ' όλα αυτά με την κατακλείδα των μ. 76-87, οι φιγούρες δεκάτων-έκτων της οποίας παραπέμπουν ως έναν βαθμό στο (χειραφετημένο από τον περίγυρό του) μεταβατικό τμήμα της “τριμηματικής”

<sup>1736</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Uhde, ό.π., Bd. II, σ. 286.

<sup>1737</sup> Πρβλ. εν μέρει Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 287) και Andraschke (“Klaviersonate B-Dur op. 22”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 186).

<sup>1738</sup> Πρβλ. εν γένει Uhde (ό.π., Bd. II, σ. 287) και Andraschke (“Klaviersonate B-Dur op. 22”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 186).

<sup>1739</sup> Πρβλ. εν μέρει Uhde, ό.π., Bd. II, σ. 287.

<sup>1740</sup> Πρβλ. Peter Cahn, “Violinsonate a-Moll op. 23”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 194.

<sup>1741</sup> Ο Cahn (“Violinsonate a-Moll op. 23”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 195) επισημαίνει μάλιστα ότι η περιοδικότητα του κυρίου θέματος παραπέμπει περισσότερο σε μια μορφή ρόντο παρά σονάτας.

<sup>1742</sup> Πρβλ. κυρίως Kirkendale (ό.π., σ. 229 και 230-231) και εν μέρει Cahn (“Violinsonate a-Moll op. 23”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 194). Ας σημειωθεί, ωστόσο, ότι η αρμονική κατεύθυνση της μεταβάσεως προς την διπλή δεσπόζουσα καθιστά ανεδαφική την εναλλακτική ερμηνεία του τμήματος αυτού ως δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας που προτείνει ο Kirkendale (ό.π., σ. 230).

αυτής πρώτης μακροδομικής ενότητας.<sup>1743</sup> Η *επεξεργασία*, τώρα, ανοίγει με δύο τετράμετρες αναφορές στο κύριο θέμα και στο *soggetto* της μεταβάσεως (εν είδει τρίφωνου *stretto*) στα μ. 88-91 και 92-95, αμφοτέρως επί της δεσπόζουσας της σχετικής φα-δίεση-ελάσσονος. Εντούτοις, μετά την πτωτική κορώνα-τομή, τα μ. 92-95 αλυσιδοποιούνται στα μ. 96-99 μεταφερόμενα αδιαμεσολάβητα στην Σολ-μείζονα και εξυφαίνονται περαιτέρω με πυκνές μιμήσεις ανάμεσα στο πιάνο και το βιολί στα μ. 99-102, μετατρέποντας προς την δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος· στην συνέχεια, το επικεφαλής μοτίβο του *soggetto* της μεταβάσεως συνδυάζεται με το υλικό του κυρίου θέματος σε μια ακόμη μετατροπική αλυσιδοποίηση στα μ. 103-110, με τελικό στόχο έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της ομώνυμης λα-ελάσσονος στα μ. 111-114, όπου απομένει μόνο το μοτιβικό απόθεμα του κυρίου θέματος, όπως εξ άλλου και στην μετέπειτα προέκτασή του στα μ. 115-123, στην οποία το πιάνο και το βιολί δημιουργούν ένα μονοφωνικό πέρασμα προς την *επανέκθεση*, συμπληρώνοντας το ένα το άλλο ανά δύο όγδοα (πρβλ. την τεχνική του μεσαιωνικού “*hoquetus*”).<sup>1744</sup> Η τρίτη μακροδομική ενότητα είναι κατ’ ουσίαν αντίστοιχη της πρώτης και μάλιστα τόσο το κύριο θέμα στα μ. 124-155 (που εμπλουτίζεται από νέες συνοδευτικές φιγούρες δεκάτων-έκτων), όσο και οι πλάγιες και καταληκτικές θεματικές ιδέες στα μ. 172-187, 188-195 και 196-207 επανεκτίθενται στην Λα-μείζονα χωρίς καμμία ουσιαστική μεταβολή· τροποποιημένη επανέρχεται εδώ μόνο η μετάβαση, καθ’ ότι μετά την πρώτη είσοδο του *soggetto* από το βιολί στα μ. 156-159 (πρβλ. μ. 33-36) τα μ. 37-39 παραλείπονται και η μετέπειτα εξέλιξη των μ. 40-51 μεταφέρεται αμετάβλητη στην υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 160-171, καταλήγοντας έτσι μέσω της υποδεσπόζουσας σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας.<sup>1745</sup>

Το 1801, μεταξύ άλλων έργων, γράφηκε το πολύ σημαντικό – αν και δυσανάλογα παραμελημένο τόσο από τους μουσικούς εκτελεστές όσο και από τους μουσικολόγους – *κουϊντέττο εγχόρδων σε Ντο-μείζονα* opus 29, το αργό μέρος του οποίου, ένα *Adagio molto espressivo* σε Φα-μείζονα, βασίζεται επίσης στην τριμερή μορφή σονάτας.<sup>1746</sup> Το κύριο θέμα συνίσταται σε δύο τετράμετρες φράσεις που αμφοτέρως καταλήγουν στην τονική (στα μ. 4 και 8), αλλά η δεύτερη εξ αυτών επαναλαμβάνεται και στα μ. 9-12, εμπλουτισμένη τόσο στην μελωδική της γραμμή όσο και στην συνοδεία της.<sup>1747</sup> Η ακόλουθη μετάβαση στρέφεται με μοτίβα του κυρίου θέματος στα μ. 13-15 προς έναν ισοκράτη επί της διπλής δεσπόζουσας στα μ. 16-18, ο οποίος ωστόσο δεν οδηγεί άμεσα στο πλάγιο θέμα, καθ’ ότι στα μ. 19-23 παρεμβάλλεται μια μετατροπική αλυσιδοποίηση του υλικού του εν είδει διαλόγου ανάμεσα στο πρώτο βιολί και στο τσέλλο.<sup>1748</sup> Η εξέλιξη αυτή καθυστερεί λοιπόν την εμφάνιση του περιοδικού πλαγίου θέματος στην Ντο-μείζονα, στις δύο παρεμφερείς φράσεις του οποίου

<sup>1743</sup> Πρβλ. εν μέρει τις επισημάνσεις του Cahn (“*Violinsonate a-Moll op. 23*”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 194 και 195), από την περιγραφή του οποίου, εντούτοις, δεν αποσαφηνίζεται τελικά αν τα μ. 68-75 εκλαμβάνονται ως δεύτερη πλάγια ιδέα ή εντάσσονται στην κατακλείδα της *εκθέσεως*.

<sup>1744</sup> Στο τελευταίο αυτό εννεάμετρο της *επεξεργασίας*, πάντως, ο Cahn (“*Violinsonate a-Moll op. 23*”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 195) διακρίνει ένα είδος “αναζήτησης” του θέματος, την οποία θεωρεί τυπική μιας μορφής ρόντο – χωρίς πάντως με αυτό να παραγνωρίζει την συνολικότερη οργάνωση του εν λόγω κομματιού ως σονάτας.

<sup>1745</sup> Πρβλ. εν μέρει Kirkendale, ό.π., σ. 229 και 230.

<sup>1746</sup> Η μόνη ορθή αναλυτική προσέγγιση του αργού αυτού μέρους που έχει υποπέσει στην αντίληψή μου προέρχεται από τον Birnbach (ό.π., σ. 293) και το έτος 1828! Αντιθέτως, στο πρόσφατο σχετικό πόνημά της, η Bartels (ό.π., σ. 32) αποδεικνύει ότι έχει κάκιστη σχέση με την μορφολογία, ορίζοντας το δομικό πρότυπο του συγκεκριμένου κομματιού ως “διευρυμένη τριμερή ασματική μορφή” (;) τύπου A B A’ B’ με coda.

<sup>1747</sup> Πρβλ. Birnbach (ό.π., σ. 293) και εν μέρει Bartels (ό.π., σ. 32).

<sup>1748</sup> Ο Birnbach (ό.π., σ. 293), πέραν της ορθής ερμηνείας των μ. 13-23 ως μεταβάσεως, προτείνει και μια εναλλακτική θεώρηση των μ. 17 κ.εξ. ως πλάγιας θεματικής ιδέας, η οποία όμως είναι απορριπτέα κατά την γνώμη μου λόγω της τονικής αστάθειας του συγκεκριμένου αποσπάσματος. Η Bartels (ό.π., σ. 32 και 33), εξ άλλου, υποδεικνύει μεν τους ποικίλους εφαρμοζόμενους συνδυασμούς μεταξύ των οργάνων και την αρμονική αλυσίδα των μ. 19-23, αλλά δεν αναφέρει το παραμικρό για τον λειτουργικό ρόλο του τμήματος αυτού.

πρωταγωνιστούν εκ νέου το πρώτο βιολί (μ. 24-27) και το βιολοντσέλλο (μ. 28-32),<sup>1749</sup> ενόσω η δευτερεύουσα αυτή τονικότητα επικυρώνεται στην συνέχεια με μια κατακλείδα στα μ. 33-39, στην οποία μοτίβα από το κύριο και το πλάγιο θέμα ανακαλούνται στο πλαίσιο αντιφωνικών αντιπαραθέσεων μεταξύ των εγχόρδων που τελικά καταλήγουν σε ένα ήρεμο κλείσιμο.<sup>1750</sup> Η έναρξη της *επεξεργασίας*, ωστόσο, επικαλύπτει την κατάληξη της *εκθέσεως* με ένα μετατροπικό πέρασμα στα μ. 39-42, ενώ μια νέα μελωδική ιδέα που παρουσιάζεται στα μ. 43-49 από το πρώτο βιολί και συνοδεύεται κατά τρόπον τελείως ομοφωνικό από τα υπόλοιπα έγχορδα, μέσω της Ντο-μείζονος επικεντρώνεται τελικά στην σχετική ρε-ελάσσονα.<sup>1751</sup> Η μέχρι στιγμής παρατηρούμενη έλλειψη αναφορών στα περιεχόμενα της *εκθέσεως* ανατρέπεται πλήρως στο ακόλουθο δεύτερο τμήμα της μακροδομικής αυτής ενότητας, όπου η εναρκτήρια χειρονομία της κατακλείδας καθίσταται αντικείμενο πυκνών μιμήσεων στα μ. 50-52 προς επικύρωση της ρε-ελάσσονος και το (προερχόμενο από το κύριο θέμα) διασπαρεστιγμένο μοτίβο της εξυφαίνεται μετατροπικά στα μ. 53-57 από τα δύο βιολιά και το τσέλλο, οδηγώντας σε μια αποσπασματική παράθεση της έναρξης του κυρίου θέματος από το πρώτο βιολί στα μ. 58-59 στην Λα-ύφεση-μείζονα· το γεγονός αυτό προαναγγέλλει ουσιαστικά την έναρξη της *επανεκθέσεως* από το μ. 63, για την οποία εντούτοις απαραίτητη προϋπόθεση συνιστά η ταυτόχρονη επαναφορά της αρχικής τονικότητας, η οποία πράγματι προσεγγίζεται σταδιακά στα μ. 60-62 με την μετατροπική εξύφανση του υλικού του μ. 59.<sup>1752</sup>

Ως εκ τούτου, στα μ. 63-74 επανεκτίθεται ολόκληρο το κύριο θέμα, αν και με αρκετές μεταβολές που σε πρώτη φάση αφορούν μόνο στην συνοδεία της γραμμής του πρώτου βιολιού (μ. 63-66), έπειτα επιρραεύουν και την ίδια την βασική μελωδία (μ. 67-70) και τελικά οδηγούν σε μια ανακατάστρωση του υλικού των μ. 9-12 στα μ. 71-74 (το πρώτο βιολί φέρνει στο προσκήνιο ένα παράλλαγμα της γραμμής της δεύτερης βιόλας και οι υπόλοιπες φωνές – πλην του τσέλλου – μεταφέρονται στην αμέσως χαμηλότερη).<sup>1753</sup> Τουναντίον, η επαναφορά της μεταβάσεως στα μ. 75-86 διατηρεί σε γενικές γραμμές τα βασικά της περιεχόμενα και τα υφολογικά της γνωρίσματα, παρ' ότι η αρμονική της πορεία στρέφεται πλέον προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας και η περαιτέρω μετατροπική της αλυσιδοποίηση χρειάζεται ένα επιπλέον μέτρο (το εμβόλιμο μ. 85), προκειμένου να οδηγήσει ομαλά πίσω στην Φα-μείζονα για την αυτούσια επανέκθεση τόσο του πλαγίου θέματος όσο και της κατακλείδας, στα μ. 87-95 και 96-101 (= μ. 33-38) αντιστοίχως. Παρ' όλα αυτά, η πτωτική επικύρωση της αρχικής τονικότητας δεν ακολουθεί άμεσα στο μ. 102, διότι ο Beethoven ανοίγει σε αυτό το σημείο την *coda* με ένα ανάπτυγμα του νέου θεματικού στοιχείου της *επεξεργασίας* (μ. 43-49) στα μ. 102-107, παρεμβάλλοντας έτσι μια τελευταία αρμονική περιπλάνηση πριν την οριστική εδραίωση της Φα-μείζονος, αφ' ενός μεν με δύο καταληκτικές προεκτάσεις της έναρξης του κυρίου θέματος στα μ. 108-110 (πρώτο βιολί) και 111-114 (διάλογος τσέλλου – πρώτου βιολιού) και αφ' ετέρου με μια συγχορδιακή πτωτική ακολουθία στα μ. 115-123 γεμάτη από ενδιάμεσες παύσεις (που κερδίζουν σταδιακά έδαφος όσο επιβραδύνεται ο αρμονικός ρυθμός).<sup>1754</sup> Η αναδρομή των μ. 102-107 στην νέα θεματική ιδέα της *επεξεργασίας*, εξ' άλλου, γίνεται κατά τρόπον τόσο ελεύθερο που ουδόλως συνιστά "επανεκθέσή" της στο πλαίσιο της *coda*· εντούτοις, με την κυκλική επαναφορά των θεματικών περιεχομένων όχι μόνον της *εκθέσεως* αλλά και της *επεξεργασίας* επιτυγχάνονται

<sup>1749</sup> Πρβλ. εν μέρει Birnbach (ό.π., σ. 293) και Bartels (ό.π., σ. 32).

<sup>1750</sup> Πρβλ. Birnbach (ό.π., σ. 293) και εν μέρει Bartels (ό.π., σ. 32).

<sup>1751</sup> Πρβλ. εν μέρει Birnbach (ό.π., σ. 293) και ακόμη λιγότερο Bartels (ό.π., σ. 33).

<sup>1752</sup> Για το δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας* πρβλ. σε γενικές γραμμές τις εύστοχες υποδείξεις του Birnbach, ό.π., σ. 294· η Bartels (ό.π., σ. 33), τουναντίον, παρατηρεί μονάχα την μιμητική γραφή των μ. 50-53.

<sup>1753</sup> Πρβλ. Birnbach (ό.π., σ. 294 – η έγκυρη αναλυτική προσέγγιση του οποίου σταματά δυστυχώς στο σημείο αυτό) και Bartels (ό.π., σ. 33-34).

<sup>1754</sup> Πρβλ. εν μέρει Bartels (ό.π., σ. 33 και 34), σύμφωνα με την οποία ωστόσο τα μ. 102-107 συνιστούν ένα τμήμα Β', οπότε ως *coda* κατανοούνται μάλλον τα εναπομείναντα μ. 108-123.

δύο σημαντικά πράγματα: κατά *πρώτον*, το νέο θεματικό στοιχείο της *επεξεργασίας* δεν αποτελεί πλέον ένα μεμονωμένο, ήσσονος σημασίας “περιστατικό” στην εξέλιξη της μορφής, αλλά εντάσσεται περισσότερο λειτουργικά σε αυτήν ως ένα σχεδόν “υποχρεωτικό επεισόδιο”, ούτως ειπείν και κατά *δεύτερον*, η θεματική διασύνδεση της *επεξεργασίας* με την *coda* προσεγγίζει ως έναν βαθμό την δεδομένη αντιστοιχία της *εκθέσεως* με την *επανέκθεση*. Κατά συνέπειαν, η τριμερής κατ’ αρχήν μορφή μεταβάλλεται σε τετραμερή μακροδομική οντότητα, που διαθέτει αξιοθαύμαστη ισορροπία ανάμεσα στην *έκθεση* με την *επεξεργασία* (38 + 24 = 62 μέτρα) και την *επανέκθεση* με την *coda* (39 + 22 = 61 μέτρα).

Η *δεύτερη συμφωνία σε Ρε-μείζονα* opus 36 των ετών 1801-1802 είναι ένα έργο μεταβατικό ανάμεσα στην “πρώτη” και την “δεύτερη” (βιεννέζικη) δημιουργική περίοδο του Beethoven, αλλά η εγγύτητά της περισσότερο προς την *πρώτη* παρά προς την *τρίτη συμφωνία* (opus 55) μας επιτρέπει να εξετάσουμε το αργό της μέρος, ένα *Larghetto* σε Λα-μείζονα, ως την τελευταία περίπτωση τριμερούς μορφής σονάτας της περιόδου 1793-1802.<sup>1755</sup> Το κύριο θέμα της *εκθέσεως* διατυπώνεται ως κλειστή διμερής μικροδομή με καταγεγραμμένες επαναλήψεις (πρβλ. opus 23): οι δύο βασικές οκτάμετρες φράσεις, με κατεύθυνση από την τονική προς την δεσπόζουσα η πρώτη (μ. 1-8) και από την δεσπόζουσα προς την τονική η δεύτερη (μ. 17-24), παρουσιάζονται κατ’ αρχάς από το σώμα των εγχόρδων, αλλά ακολούθως επαναλαμβάνονται με την (προβεβλημένη) σύμπραξη κλαρινέτων, φαγγόττων και κόρνων στα μ. 9-16 και 25-32, αντίστοιχα.<sup>1756</sup> Η μετάβαση ανοίγει με μια μοτιβική ιδέα εξαγόμενη από το κύριο θέμα, η οποία εκτίθεται από το πρώτο κλαρινέτο και το πρώτο φαγγόττο στα μ. 33-34 και απαντάται από τα πρώτα βιολιά στα μ. 35-36 παραμένοντας στην Λα-μείζονα: ο ρόλος της ωστόσο αποκαλύπτεται αμέσως μετά, όταν δηλαδή στα μ. 37-40 ο ίδιος διάλογος ανάμεσα στα πνευστά και τα έγχορδα διεξάγεται πλέον στην ομώνυμη ελάσσονα και οδηγεί στην πρώτη δυναμική αντιπαράθεση ολόκληρης σχεδόν της ορχήστρας (με *fortissimo*) προς ένα σύνολο πνευστών (*piano*) στα μ. 41-47, ενόσω η αρμονική κίνηση οδηγεί χωρίς πολλές διαδικασίες σε πτώση στην διπλή δεσπόζουσα.<sup>1757</sup> Έτσι, στα μ. 48-55 μπορεί να κάνει πλέον την εμφάνισή της μια πρώτη πλάγια θεματική ιδέα στην Μι-μείζονα, που συνίσταται σε ένα τετράμετρο και την παρηλλαγμένη του επανάληψη, η κατάληξη της οποίας επικαλύπτεται από την είσοδο μιας δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 55-74 σε δομή ασύμμετρης περιόδου (το επτάμετρο πρώτο σκέλος της οποίας ανατίθεται κατά κύριον λόγο στα έγχορδα, εν αντιθέσει προς το εκτάσεως 13 μέτρων δεύτερο σκέλος της που ενεργοποιεί όλο το δυναμικό της ορχήστρας για την σταδιακή ρευστοποίηση του υφιστάμενου μοτιβικού υλικού).<sup>1758</sup> μια ακόμη διακριτή θεματική ιδέα στα μ. 75-78 και 79-82, εξ άλλου, ολοκληρώνει αρμονικά την αμέσως προηγούμενη και ως εκ τούτου φαίνεται εύλογο να συμπεριληφθεί επίσης στην πλάγια θεματική ομάδα, παρά το γεγονός ότι

<sup>1755</sup> Ως προς την μορφή σονάτας του αργού αυτού μέρους, πρβλ. Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 247), Evans (ό.π., vol. 1, σ. 86), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 57), Adolf Nowak (“2. Symphonie D-Dur op. 36”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 293) και εν μέρει Tobel (ό.π., σ. 254).

<sup>1756</sup> Πρβλ. Nowak (“2. Symphonie D-Dur op. 36”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 293-294) και μόνο εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 85, 86 και 87), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 57).

<sup>1757</sup> Πρβλ. Nowak, “2. Symphonie D-Dur op. 36”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 293 και ιδίως 294. Κακώς ο Evans (ό.π., vol. 1, σ. 85 και 86-88) αντιμετωπίζει το μεταβατικό αυτό τμήμα και ως “τρίτη επωδική στροφή” του κυρίου θέματος (στο πλαίσιο μιας παρωχημένης θεώρησης υπό το πρίσμα της ασματικής μορφής Bar τύπου α β), αφού ακόμη και ο ίδιος επισημαίνει τις εμφανείς τονικές και δομικές διαφορές του σε σχέση προς το συμμετρικά οργανωμένο κύριο θέμα. Το ίδιο ισχύει ως έναν βαθμό και για το διάγραμμα της Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 57), η οποία χαρακτηρίζει την μετάβαση των μ. 33-47 μονάχα ως ένα τμήμα επέκτασης (του κυρίου θέματος) και μετατροπίας.

<sup>1758</sup> Πρβλ. πρωτίστως Nowak (“2. Symphonie D-Dur op. 36”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 294), σε γενικές γραμμές Evans (ό.π., vol. 1, σ. 85 και 90-91) και εν μέρει Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 57).

επικαλύπτεται με την έναρξη της κατακλείδας των μ. 82-89, η οποία μάλιστα προεκτείνεται με περαιτέρω καταληκτικές χειρονομίες στα μ. 90-95 και 96-99 προς επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας.<sup>1759</sup>

Στην ενότητα της *επεξεργασίας* διακρίνονται δύο μεγάλα τμήματα και αρκετά ακόμη επιμέρους δομικά μέλη εντός αυτών. Στα μ. 100-137, συγκεκριμένως, ο συνθέτης αναπτύσσει το υλικό του κυρίου θέματος σε τρεις διαφορετικές φάσεις: στα μ. 100-103, κατ' αρχάς, παραλλάσσει το αρχικό τετράμετρο του κυρίου θέματος στην λα-ελάσσονα (συνδυάζοντάς το και με ένα πέρασμα τριακοστών-δευτέρων), με την προοπτική στα ακόλουθα μ. 104-107 να το αλυσιδιοποιήσει στην Ντο-μείζονα μεταβάλλοντας συγχρόνως την ενορχήστρωσή του.<sup>1760</sup> Στην συνέχεια, το επικεφαλής μοτίβο ογδών αποσπάται και αξιοποιείται αντιστικτικά αλλά και ως αντικείμενο περαιτέρω ρυθμικής παραλλαγής σε ένα αρκετά σκοτεινό πέρασμα, που από το περιβάλλον της ρε-ελάσσονος στρέφεται εναρμονίως προς μια σαφή πτωτική επικύρωση της μι-ελάσσονος (μ. 108-117), ενώ η ίδια διαδικασία επαναλαμβάνεται κατόπιν ελαφρώς διευρυμένη στα μ. 118-128 και με μια ανάλογη χρωματική μεταβολή οδηγεί προς την Φα-μείζονα.<sup>1761</sup> Σε αυτό το απομεμακρυσμένο τονικό κέντρο διαμορφώνεται ακολούθως το δυναμικό επιστέγασμα της μεσαίας μακροδομικής ενότητας, όπου το εναρκτήριο μοτίβο του κυρίου θέματος αντιπαρατίθεται μεταξύ ξύλινων πνευστών και βαθύφωνων εγχόρδων, υποστηριζόμενο από επίμονο εμβατηριακό ρυθμό (παραδόξως όμως χωρίς να γίνεται χρήση τρομπετών και τυμπάνων) και στρεφόμενο από την Φα-μείζονα (μ. 128-131) και την ομώνυμή της ελάσσονα (μ. 132-135) προς την δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος (στα μ. 136-137).<sup>1762</sup> Από αυτήν την τονική περιοχή εκκινεί έπειτα το δεύτερο μεγάλο τμήμα της *επεξεργασίας*, με μια ανάκληση της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας από τα έγχορδα στα μ. 138-141 και την επανάληψή της υπό τύπον διπλής αντιστίξεως στα μ. 142-147, η οποία όμως εξυφαίνεται περαιτέρω και εμπλέκεται σε μια τονική περιπλάνηση, που στα ακόλουθα μ. 148-157 – με την ρευστοποίηση του μοτιβικού υλικού σε ουδέτερους συγχορδιακούς σχηματισμούς και αρπισμούς – αποκαλύπτει τελικά ότι αποσκοπεί στην επαναπροσέγγιση της αρχικής Λα-μείζονος για τις ανάγκες της μετέπειτα *επανεκθέσεως*.<sup>1763</sup> Η τρίτη μακροδομική ενότητα του κομματιού αντιστοιχεί ως επί το πλείστον στα θεματικά περιεχόμενα της *εκθέσεως*, αφού τόσο το κύριο θέμα (στα μ. 158-189), όσο και το σύνολο σχεδόν των πλαγίων και καταληκτικών θεματικών ιδεών (πρβλ. μ. 212-259 με 48-95) επανεκτίθενται στην αρχική τονικότητα με επουσιώδεις

<sup>1759</sup> Πρβλ. εν μέρει Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 57), ενώ ο Nowak ("2. Symphonie D-Dur op. 36", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 293 και ιδίως 294) εντάσσει – με αμιγώς θεματικά κριτήρια – και την ιδέα των μ. 75-82 στην κατακλείδα. Η θεώρηση του Evans (ό.π., vol. 1, σ. 85 και 93-94), εξ άλλου, είναι αρκετά περιέργη, καθ' ότι το καταληκτικό "τρίτο" θέμα των μ. 83-91 (sic) περιβάλλεται από δύο "γέφυρες" (συνδυετικά περάσματα) στα μ. 75-82 και 92-99· παράλληλα, η προτεινόμενη από αυτόν ομαδοποίηση των μέτρων παρουσιάζει πολλά προβλήματα, όπως π.χ. το ότι τα ταυτόσημα δίμετρα 90-91 και 92-93 τοποθετούνται σε διαφορετικές δομικές μονάδες το καθένα.

<sup>1760</sup> Πρβλ. κυρίως Nowak ("2. Symphonie D-Dur op. 36", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 294), δευτερευόντως Evans (ό.π., vol. 1, σ. 85 και ιδίως 95) και εν μέρει Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 57).

<sup>1761</sup> Πρβλ. Nowak ("2. Symphonie D-Dur op. 36", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 294-295) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 85 και 96).

<sup>1762</sup> Πρβλ. εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 85 και 96) και Nowak ("2. Symphonie D-Dur op. 36", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 295).

<sup>1763</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Nowak ("2. Symphonie D-Dur op. 36", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 295) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 85 και 97-98). – Ο Tobel (ό.π., σ. 254), εξ άλλου, σκιαγραφεί την μετρική δομή ολόκληρης της *επεξεργασίας* ως εξής: 4 + 4· 10 + 10 + 10 + 10· 4 + 4 + 2 μέτρα. Η ομαδοποίηση αυτή είναι μεν σωστή ως προς την διάκριση των επιμέρους δομικών μελών της ενότητας αυτής (παρ' ότι βέβαια παραγνωρίζει την δομική επικάλυψη στο μ. 128 και δίνει αδικαιολόγητη έμφαση στον εσωτερικό διαχωρισμό του τελικού δεκαμέτρου), αλλά αποδεικνύεται εντελώς παραπλανητική όσον αφορά στην υποδιαίρεση της *επεξεργασίας* σε ευρύτερα τμήματα· σκόπιμο λοιπόν θα ήταν να αναθεωρηθεί ως ακολούθως: (4 + 4) + (10 + 10) + 10· (4 + 6) + 10.



αλλαγές.<sup>1764</sup> Εντούτοις, η μετάβαση διευρύνεται σε σημαντικό βαθμό, διότι μετά την αυτούσια επαναφορά των μ. 33-40 στα μ. 190-197 το κυρίαρχο σε αυτά παρεστιγμένο μοτίβο αναπτύσσεται περαιτέρω εν είδει αρμονικής αλυσίδος στα μ. 198-203 και οδηγεί ομαλά στην δεσπόζουσα της Λα-μείζονος, η οποία εδραιώνεται στα μ. 204-211 αναπλάθοντας ελεύθερα το περιεχόμενο των αντίστοιχων μ. 41-47 της *εκθέσεως*.<sup>1765</sup> Εξ άλλου, το τελικό τετράμετρο 260-263 (= μ. 96-99) της *επανεκθέσεως* δεν μεταφέρεται στην Λα-μείζονα, αλλά αφήνει ανοικτή την προέκταση-κατάληξη της τρίτης μακροδομικής ενότητας επί της δεσπόζουσας, οδηγώντας έτσι στην *coda* των μ. 264-276, που παρά την μικρή της έκταση επιτυγχάνει συγχρόνως να επικυρώσει οριστικά και αμετάκλητα την αρχική τονικότητα αλλά και να ανακαλέσει κυκλικά δύο σημαντικά γεγονότα της *επεξεργασίας*: το παράλλαγμα του αρχικού τετραμέτρου του κυρίου θέματος των μ. 100-103 προεκτείνεται πλέον στα μ. 264-271 σε μια αρμονικώς ολοκληρωμένη οκτάμετρη πρόταση (στην οποία η φιγούρα τριακοστών-δευτέρων έχει αντικατασταθεί από έναν ανιόντα αρπισμό δεκάτων-έκτων στο φλάουτο, ο οποίος παραπέμπει εμμέσως και στα τελικά μ. 154-157 της *επεξεργασίας*), ενώ το εμβατηριακό ρυθμικό στοιχείο των μ. 128 κ.εξ. προσδίδει ιδιαίτερα επιβλητικό τόνο στην κατάληξη των μ. 272-276.<sup>1766</sup>

Σε αυτό το σημείο μπορούμε λοιπόν να συνοψίσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά των εφαρμογών των μορφών σονάτας στα μέρη αργής χρονικής αγωγής των συνθέσεων του Beethoven κατά τα έτη 1793-1802:

α) Την θέση του διμερούς τύπου σονάτας, ο οποίος δεν επιβιώνει πλέον κατά την δεκαετία του 1790, καταλαμβάνει ουσιαστικά η μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, η οποία μάλιστα μέχρι το 1798 εφαρμόζεται στα αργά μέρη κατά τι συχνότερα και από την τριμερή μορφή σονάτας. Εντούτοις, στα έργα των ετών 1799-1802 παρατηρείται μια εμφανέστατη μεταστροφή προς τον τριμερή τύπο σονάτας, ο οποίος εν τέλει υπερτερεί του τύπου χωρίς *επεξεργασία* και κατά την διάρκεια της υπό εξέταση δεκαετίας. Η σχετική επιλογή, πάντως, δεν εξαρτάται από το μουσικό είδος: στα έργα μουσικής δωματίου για έγχορδα και στις σονάτες για πιάνο – όπου εντοπίζονται πάνω από τα δύο τρίτα των αργών μερών σε μορφές σονάτας αυτής της περιόδου – παρατηρείται μια κάποια ισορροπία ανάμεσα στους δύο διαθέσιμους δομικούς τύπους σονάτας, ενώ όπου αυτό δεν ισχύει (όπως π.χ. στις συμφωνίες και στα κοντσέρτα) συντρέχουν σαφέστατα χρονολογικοί λόγοι. Παράλληλα, ο Beethoven καταργεί ως επί το πλείστον αμφοτέρως τις τυπικές μακροδομικές επαναλήψεις από την τριμερή μορφή σονάτας,<sup>1767</sup> ενίοτε όμως προβλέπει την επανάληψη μόνο της *εκθέσεως* και σε μία μεμονωμένη και σχετικώς πρόωμη περίπτωση (πρώτο αργό μέρος του *τρίο εγχόρδων* opus 3) επαναλαμβάνει τόσο την *έκθεση* όσο και την *επεξεργασία* με την *επανεκθεση*.

β) Στα έργα σε μείζονα τρόπο, ο τονικός σχεδιασμός της *εκθέσεως* βασίζεται πάντοτε στην θεμελιώδη πορεία από την τονική προς την δεσπόζουσα, αν και σε μία ιδιάζουσα περίπτωση (opus 1 αρ. 2) η δεσπόζουσα δεν παραμένει σε ισχύ ως το τέλος, αλλά εκτοπίζεται από την σχετική της ομώνυμης ελάσσονος, στην οποία και ολοκληρώνεται η πρώτη

<sup>1764</sup> Πρβλ. Evans (ό.π., vol. 1, σ. 85 και 98), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 57) και Nowak (“2. Symphonie D-Dur op. 36”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 295).

<sup>1765</sup> Πρβλ. Nowak, “2. Symphonie D-Dur op. 36”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 295. Ο Evans (ό.π., vol. 1, σ. 85), αντιθέτως, υποχρεώνεται εδώ να αντιμετωπίσει μεμονωμένα τα μ. 190-203 ως επαναφορά της υποτιθέμενης “τρίτης στροφής” του κυρίου θέματος και τα μ. 204-211 ως “γέφυρα” προς την πλάγια θεματική ομάδα! Η Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 57), τέλος, κάνει και πάλι λόγο για μια επέκταση του κυρίου θέματος με επιπρόσθετες παρενθετικές μετατροπές.

<sup>1766</sup> Πρβλ. σε γενικές γραμμές Nowak (“2. Symphonie D-Dur op. 36”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 295) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 85 και 99), Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 57). Κανένας εξ αυτών, ωστόσο, δεν υποδεικνύει την αμεσότητα της σχέσης της *coda* προς τα περιεχόμενα της *επεξεργασίας*, ίσως λόγω της μικρής εκτάσεως της *coda* που δεν επιτρέπει ασφαλώς την θεώρησή της ως “δευτέρας *επεξεργασίας*” και την προφανή αντιστοιχισή της προς την καθ’ εαυτή *επεξεργασία*.

<sup>1767</sup> Πρβλ. Klauwell (ό.π., σ. 92) και εν μέρει Hadow (ό.π., σ. 12).

μακροδομική ενότητα (χωρίς φυσικά η παρέκκλιση αυτή να καθιστά “τριμηματική” την συγκεκριμένη *έκθεση*)· κατά τα λοιπά, ως ενδιάμεσες τονικοποιήσεις εμφανίζονται ενίοτε η ελάσσονα σχετική (opus 2 αρ. 1, WoO 51)<sup>1768</sup> ή η ομώνυμη μείζονα της σχετικής της δεσπόζουσας (δεύτερο αργό μέρος του opus 3), ενώ εξίσου ολιγάριθμες είναι οι περιπτώσεις παρεμβολών του αντίθετου (ελάσσονος) τρόπου στο πλαίσιο του κυρίου θέματος (opus 9 αρ. 3), του πλαγίου θέματος (opus 18 αρ. 3) ή της κατακλείδας (πρώτο αργό μέρος του opus 3). Τουναντίον, στον ελάσσονα τρόπο ο Beethoven υλοποιεί επί ίσοις όροις αφ’ ενός μεν τον “διτμηματικό” σχεδιασμό τονικής – μείζονος σχετικής (με μια ενδιαφέρουσα παρεμβολή του αντίθετου τρόπου στην εξέλιξη του πλαγίου θέματος του opus 18 αρ. 1), και αφ’ ετέρου την “τριμηματική” διάταξη ελάσσονος τονικής – σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας – ελάσσονος δεσπόζουσας (opus 9 αρ. 2 και opus 10 αρ. 3). Από θεματικής πλευράς, το κύριο θέμα διαμορφώνεται κατά κανόνα ως μια αυτοτελής μικροδομική οντότητα (εν είδει περιόδου ή προτάσεως συνήθως, κάποτε όμως και ως τριμερής ή διμερής ασματική δομή είτε ακόμη υπό μορφήν *fugato*) που αντιτίθεται προς ένα πλάγιο θέμα ή (αρκετά πιο σπάνια) προς μια ευρύτερη πλάγια θεματική ομάδα – τυχόν νύξεις “μονοθεματικότητας” αφορούν πλέον αποκλειστικά σε μεμονωμένα μοτίβα που εντάσσονται σε πολύ διαφορετικά κάθε φορά συμφραζόμενα.<sup>1769</sup> Η αρμονική κλειστότητα του κυρίου θέματος, εξ άλλου, καθιστά σχεδόν υποχρεωτική την μεσολάβηση ενός μεταβατικού τμήματος, το οποίο απουσιάζει μόνο από δύο αργά μέρη σε μορφές σονάτας (WoO 51 και opus 21)· εντούτοις, ο “τριμηματικός” τύπος *εκθέσεως* σπανίζει, καθώς η μετάβαση εξαρτάται συνήθως άμεσα από το υλικό του κυρίου θέματος και δεν διαφοροποιείται έντονα από αυτό.<sup>1770</sup> Η κατακλείδα, τέλος, εμφανίζεται με πολύ μεγάλη συχνότητα στις *εκθέσεις* του τριμερούς τύπου σονάτας και παραπέμπει εξίσου σε ιδέες και μοτίβα του κυρίου θέματος, της μεταβάσεως ή του πλαγίου θεματικού υλικού.<sup>1771</sup> Στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, ωστόσο, η κατακλείδα δεν είναι καθόλου συνηθισμένη, ενώ σε δύο τέτοιες περιπτώσεις (opus 9 αρ. 1 και 2) η *έκθεση* ενσωματώνει ήδη στην κατάληξή της ένα συνδεδειγμένο πέρασμα προς την *επανάκθεση*!

γ) Η *επεξεργασία* της τριμερούς μορφής σονάτας παρουσιάζει την περίοδο αυτή μεγάλη ποικιλομορφία και ως εκ τούτου είναι δύσκολο να τυποποιηθεί. Σε γενικές γραμμές μπορεί κατ’ αρχάς να παρατηρήσει κανείς ότι ο Beethoven αποφεύγει την διαμόρφωση μιας μικρής εκτάσεως *επεξεργασίας* και ότι εφαρμόζει κυρίως έναν διτμηματικό αρμονικό-θεματικό σχεδιασμό και σπανιότερα έναν τριμηματικό.<sup>1772</sup> Είναι επίσης σαφές ότι ο αρμονικός σχεδιασμός ενσωματώνει πολύ απομεμακρυσμένα τονικά κέντρα και δίνει μεγάλη έμφαση στις σχέσεις τρίτης:<sup>1773</sup> στον μείζονα τρόπο, η πτωτική επικύρωση της σχετικής της ομώνυμης ελάσσονος σε οποιοδήποτε σημείο της *επεξεργασίας* είναι συνηθέστερη ακόμη και από την ανάδειξη της σχετικής ελάσσονος (ως επί το πλείστον με κάποια μισή πτώση) ή των βασικών βαθμίδων της ομώνυμης ελάσσονος (τονικής, υποδεσπόζουσας, δεσπόζουσας) και φυσικά κάθε άλλης κατά το μάλλον ή ήττον απομεμακρυσμένης τονικής περιοχής (της

<sup>1768</sup> Πρβλ. σχετικά Rosen, *Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 431.

<sup>1769</sup> Ο Klauwell (ό.π., σ. 85-86) υπερτονίζει τον θεματικό δυϊσμό των *εκθέσεων* του Beethoven, σε αντιδιαστολή προς την κατά το μάλλον ή ήττον “μονοθεματική” φύση των έργων του Haydn πρωτίστως· ο Hadow (ό.π., σ. 12), εξ άλλου, επισημαίνει χαρακτηριστικά την μεγαλύτερη έκταση που κατά κανόνα προσλαμβάνει η δεύτερη θεματική περιοχή από την πρώτη, υποδεικνύοντας έτσι εμμέσως την δυνατότητα διαμόρφωσης μιας πλάγιας θεματικής ομάδος αντί ενός ενιαίου πλαγίου θέματος.

<sup>1770</sup> Πρβλ. εν μέρει Klauwell, ό.π., σ. 86.

<sup>1771</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 87.

<sup>1772</sup> Πρβλ. Wilhelm Broel, “Die Durchführungsgestaltung in Beethovens Sonatensätzen”, στο: Adolf Sandberger (επιμ.), *Neues Beethoven-Jahrbuch – Siebenter Jahrgang*, Henry Litolffs Verlag, Braunschweig 1937, σ. 69, 85 και εν μέρει 71· Drabkin, “Early Beethoven”, ό.π., σ. 403. Ο Klauwell (ό.π., σ. 92), αντιθέτως, ισχυρίζεται ότι στα αργά μέρη η *επεξεργασία* συντομεύεται δραστικά, χωρίς ωστόσο να έχει δικίο αφού οι αναλογίες μεταξύ των μακροδομικών ενοτήτων δεν διαφέρουν ουσιαστικά ανάμεσα στα γρήγορα και στα αργά μέρη.

<sup>1773</sup> Πρβλ. ιδίως Norbert J. Schneider (“Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven”, *Archiv für Musikwissenschaft* 35/3, 1978, σ. 213 και 215-218) και εν μέρει Broel (ό.π., σ. 80).

σχετικής της ελάσσονος υποδεσπόζουσας,<sup>1774</sup> της διπλής υποδεσπόζουσας, της σχετικής της δεσπόζουσας και της ομώνυμης της μείζονος, της σχετικής της διπλής δεσπόζουσας και της ελασσονοποιημένης σχετικής της ομώνυμης ελάσσονος)· στον ελάσσονα τρόπο, εξ άλλου, η μείζονα σχετική αξιοποιείται εξίσου όπως η σχετική της υποδεσπόζουσας, η υποδεσπόζουσα και ακόμη η διπλή υποδεσπόζουσα. Σε αμφοτέρους τους τρόπους παρατηρείται λοιπόν ότι οι στενά συγγενικές προς την αρχική τονικότητα περιοχές χάνουν έδαφος έναντι άλλων, περισσότερο απομεμακρυσμένων τονικών κέντρων και ότι η *επεξεργασία* ξεκινά τώρα είτε απ' ευθείας από μια απομεμακρυσμένη τονικότητα είτε με μια αρμονική περιπλάνηση προς αυτήν.<sup>1775</sup> παρ' όλα αυτά, ο Beethoven προετοιμάζει πάντοτε την επαναφορά της αρχικής τονικότητας στην *επανεκθεση* μέσω της δεσπόζουσάς της,<sup>1776</sup> έστω και αν ορισμένες φορές η σχετική διαδικασία πραγματώνεται σε ελάχιστο χώρο στην κατάληξη της *επεξεργασίας*. Από θεματικής πλευράς, αξίζει να σημειωθεί ότι το κύριο θέμα συχνά παρατίθεται σε αποσπασματική – και ενίοτε μάλιστα παρηλλαγμένη – μορφή στην έναρξη ή στην πορεία της ενότητας αυτής και ότι κατά κανόνα το υλικό του αναπτύσσεται διεξοδικά εντός αυτής.<sup>1777</sup> Η αξιοποίηση καταληκτικού θεματικού υλικού είναι επίσης αρκετά συνηθισμένη, εξίσου όπως και στοιχείων από την μετάβαση είτε ακόμη νέων μοτιβικών-θεματικών ιδεών.<sup>1778</sup> Τουναντίον, ο Beethoven αποφεύγει εδώ συστηματικά την αναδρομή στα περιεχόμενα των πλαγίων θεματικών ιδεών: η παράθεση τμήματος του πλαγίου θέματος στην *επεξεργασία* του opus 20 έχει μάλιστα ουσιώδεις συνέπειες για την ακόλουθη *επανεκθεση*, εν αντιθέσει προς την σύντομη ανάπτυξη υλικού από την πλάγια θεματική ομάδα στο opus 36.<sup>1779</sup>

δ) Η *επανεκθεση* της τριμερούς μορφής σονάτας τείνει αυτήν την περίοδο να μην διαφοροποιηθεί ιδιαίτερα από το πρότυπο της *εκθέσεως*: κύρια, πλάγια και καταληκτικά θέματα επανέρχονται κατά κανόνα χωρίς δομικές αλλοιώσεις, παρ' ότι βέβαια ιδίως τα κύρια θέματα υφίστανται συνήθως σημαντικές μελωδικο-ρυθμικές τροποποιήσεις και ενίοτε εμπλουτίζονται με νέα “αντιθεματικά” ή απλώς συνοδευτικά στοιχεία.<sup>1780</sup> Περιπτώσεις μερικής αποκοπής, αντικατάστασης, διεύρυνσης ή σύμπτυξης του κυρίου θέματος λαμβάνουν χώραν μόνο κατ' εξαίρεση, ως μεμονωμένα – ούτως ειπείν – περιστατικά, ενώ η διεύρυνση μιας πλάγιας ή καταληκτικής ιδέας είναι ελαφρώς συχνότερη· επιπροσθέτως, η κατακλείδα ενδέχεται να παραλειφθεί μερικώς ή ολικώς είτε ακόμη να υποκατασταθεί εν μέρει από νέα περιεχόμενα, ενώ ειδικά στην περίπτωση του *σεπτέτου* opus 20 το πρώτο τμήμα του πλαγίου θέματος (το οποίο προηγουμένως είχε παρατεθεί σχεδόν στην πληρότητά του εντός της *επεξεργασίας*) εξαλείφεται πλήρως από την *επανεκθεση*. Ο χειρισμός του μεταβατικού τμήματος στην τρίτη μακροδομική ενότητα εμφανίζεται κατ' ουσίαν μοιρασμένος ανάμεσα

<sup>1774</sup> Την τονική αυτή περιοχή υποδεικνύει ο Drabkin (“Early Beethoven”, ό.π., σ. 403) ως την συνηθέστερη επιλογή του Beethoven εντός της *επεξεργασίας*, αλλά η πραγματικότητα είναι βεβαίως αρκετά διαφορετική.

<sup>1775</sup> Πρβλ. N. J. Schneider, ό.π., σ. 215.

<sup>1776</sup> Πρβλ. Broel (ό.π., σ. 57 και 75) και εν μέρει Klauwell (ό.π., σ. 90), Shamgar (ό.π., σ. 141). Αντιθέτως, στα αργά τουλάχιστον μέρη σε μορφή σονάτας του Beethoven δεν παρατηρείται καμμία τάση προς “εκπλήξεις” στην προετοιμασία της *επανεκθέσεως*, όπως δηλαδή ισχυρίζεται ο Schwarting, “Ungewöhnliche Repriseneintritte...”, ό.π., σ. 181.

<sup>1777</sup> Πρβλ. ιδίως Broel (ό.π., σ. 45 κ.εξ., 59-60 και 71-72) και δευτερευόντως Klauwell (ό.π., σ. 88 και 89).

<sup>1778</sup> Αυτά τα ετερογενούς προελεύσεως μοτιβικά-θεματικά στοιχεία αναπτύσσονται στην *επεξεργασία* είτε χωριστά είτε από κοινού, όπως εύστοχα υποδεικνύουν τόσο ο Broel (ό.π., σ. 50 κ.εξ., 54, 59, 73-74 και 82) όσο και ο Carl Dahlhaus, στην συμβολή του “Beethoven und das »Formdenken« in der Instrumentalmusik”, στο: Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 368. Ως εσφαλμένη, τουναντίον, ελέγχεται η άποψη που διατυπώνει ο Klauwell (ό.π., σ. 88), αναφορικά με το ότι ο Beethoven αξιοποιεί στην *επεξεργασία* θεματικό υλικό που προέρχεται αποκλειστικά από την *έκθεση*.

<sup>1779</sup> Ο Klauwell (ό.π., σ. 88) παρατηρεί επίσης την ελάχιστη χρήση του πλαγίου θεματικού υλικού στην *επεξεργασία*, αλλά την αποδίδει στην μελωδική του φύση που είναι ασύμβατη με τον αναπτυξιακό χαρακτήρα της *επεξεργασίας*, όπως ισχυρίζεται εντούτοις, η περίπτωση του opus 36 διαψεύδει κατηγορηματικά την παραπάνω τοποθέτηση. Εξ άλλου, ο Broel (ό.π., σ. 69 και 70) περιέργως υποστηρίζει ότι στην *επεξεργασία* το πλάγιο θέμα αξιοποιείται συχνότερα απ' ό,τι το υλικό της μεταβάσεως.

<sup>1780</sup> Πρβλ. εν μέρει Klauwell, ό.π., σ. 90.

στις δυνατότητες διεύρυνσης του υπάρχοντος υλικού (που ωστόσο σε καμμία περίπτωση δεν στοιχειοθετεί “δευτερεύουσα ανάπτυξη”) και μερικής ή – λιγότερο συχνά – πλήρους αποκοπής του, ενώ σε μεμονωμένες περιπτώσεις η μετάβαση παραμένει αυτούσια ή αντικαθίσταται μερικώς. Άξια ιδιαίτερης μνείας, εξ άλλου, είναι η εμβόλιμη αναπτυξιακή διεύρυνση της κατακλείδας του opus 18 αρ. 4, η οποία εμπεριέχει ακόμη και μια καταληκτική παράθεση του κυρίου θέματος, λειτουργώντας δηλαδή σαν μια *coda* που έχει ενσωματωθεί στην *επανεκθέση*. Από αρμονικής πλευράς, η τρίτη μακροδομική ενότητα δεν περιέχει σημαντικές παρεκκλίσεις από την αρχική τονικότητα στα έργα σε μείζονα τρόπο, αφού αρκείται σε ενδιάμεσες προσεγγίσεις της υποδεσπόζουσας και της σχετικής της (όπως π.χ. στο πρώτο αργό μέρος του opus 3) ή σε σύντομες παρεμβολές της ομώνυμης ελάσσονος (π.χ. στην μετάβαση του opus 22)· η καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως* του opus 36, εξ άλλου, μένει απρόσμενα ανοικτή στην δεσπόζουσα, προκειμένου να συνδεθεί άμεσα με την ακόλουθη *coda*. Στα ευάριθμα κομμάτια σε ελάσσονα τρόπο, εντούτοις, παρατηρούνται αρκετά ενδιαφέροντα πράγματα: έτσι, η μετάβαση της *επανεκθέσεως* του opus 49 αρ. 1 στρέφεται (όπως και η *έκθεση*) προς την σχετική μείζονα προτού τελικά ανακατευθυνθεί προς την αρχική ελάσσονα, στον “τριμηματικό” σχεδιασμό της *εκθέσεως* του opus 10 αρ. 3 η *επανεκθέση* αντιπαραβάλλει μια αντίστοιχη ενδιάμεση τονικοποίηση της σχετικής της υποδεσπόζουσας πριν την τελική επαναφορά της αρχικής τονικότητας, ενώ η *επανεκθέση* του πλαγίου θέματος καθώς και της κατακλείδας του opus 18 αρ. 1 λαμβάνει χώραν στην ομώνυμη μείζονα.<sup>1781</sup>

ε) Η *coda* έχει γενικά μεγάλη σημασία για την τριμερή μορφή σονάτας στον Beethoven: αν εξαιρέσουμε ορισμένα έργα περί το 1800 που ολοκληρώνονται δίχως *coda* (opus 18 αρ. 4, opus 20, opus 22 και opus 23), καθώς και δύο προγενέστερες περιπτώσεις στις οποίες μια τροποποίηση-προέκταση της κατακλείδας της *επανεκθέσεως* υποκαθιστά την αναγκαιότητα προσθήκης μιας πραγματικής *coda* (πρώτο αργό μέρος του opus 3 και opus 49 αρ. 1), τα περισσότερα αργά μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας της παρούσας περιόδου ολοκληρώνονται όντως με μια αυτόνομη *coda*, το μέγεθος της οποίας συνήθως είναι αντίστοιχο εκείνου της *επεξεργασίας*.<sup>1782</sup> Η κυκλική επαναφορά στοιχείων κυρίως από την έναρξη της *επεξεργασίας*, επιπλέον, ενισχύει την διασύνδεση της *coda* προς την μεσαία μακροδομική ενότητα και – εφ’ όσον η καταληκτική ενότητα δεν είναι περιορισμένης εκτάσεως (όπως φερ’ ειπείν στα opus 8 και opus 36) – μεταβάλλει ριζικά την ίδια την μακροδομική οργάνωση από τριμερή σε “τετραμερή”, στην βάση της διαδοχής των ζευγών *εκθέσεως* – *επεξεργασίας* και *επανεκθέσεως* – *coda* ως “δευτέρας *επεξεργασίας*” (βλ. ιδίως opus 4, opus 10 αρ. 3, opus 21 και opus 29).<sup>1783</sup> Το γεγονός αυτό βέβαια ουδόλως αποκλείει την τυπική παράθεση είτε ανάπτυξη υλικού του κυρίου θέματος (opus 4, opus 9 αρ. 3, opus 10 αρ. 3, opus 18 αρ. 1, opus 21, opus 29), ούτε επίσης την επιπρόσθετη ανάκληση μοτίβων από την μετάβαση (opus 4) ή την κατακλείδα (opus 21),<sup>1784</sup> είτε ακόμη την εισαγωγή νέων καταληκτικών ιδεών στην *coda* (όπως π.χ. στο opus 18 αρ. 1). Παράλληλα, η προσθήκη της *coda* εμπλουτίζει τον συνολικό αρμονικό σχεδιασμό της μορφής με μια τονική περιπλάνηση (opus 10 αρ. 3, opus 29) ή με την ανάδειξη μιας ακόμη τονικής περιοχής – όπως η υποδεσπόζουσα (opus 9 αρ. 3) ή η σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας (opus 4) – πριν την οριστική επικύρωση της αρχικής τονικότητας.<sup>1785</sup> Στην περίπτωση του opus 18 αρ. 1,

<sup>1781</sup> Ως προς την τελευταία αυτή δυνατότητα *επανεκθέσεως* του πλαγίου θέματος στην ομώνυμη μείζονα στον Beethoven, πρβλ. εν μέρει W. Fischer (ό.π., σ. 70) και N. J. Schneider (ό.π., σ. 214).

<sup>1782</sup> Ο Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 445), εξ άλλου, παρατηρεί ότι η *coda* στον Beethoven διακρίνεται σαφώς από την *επανεκθέση* μέσω μιας τέλειας πτώσεως, πράγμα που φαίνεται να ισχύει σε γενικές γραμμές, αλλά σίγουρα δεν μπορεί να ληφθεί υπ’ όψιν ανεπιφύλακτα.

<sup>1783</sup> Πρβλ. W. Fischer (ό.π., σ. 71) και εν μέρει Klauwell (ό.π., σ. 90).

<sup>1784</sup> Σε καμμία όμως περίπτωση η εμφάνιση θεματικών στοιχείων της *εκθέσεως* στην *coda* δεν γίνεται προς αναπλήρωση της *επανεκθέσεως*, όπως ισχυρίζεται ο Hadow, ό.π., σ. 13!

<sup>1785</sup> Πρβλ. εν γένει Leonard Gilbert Ratner (“Key Definition – A Structural Issue in Beethoven’s Music”, *Journal of the American Musicological Society* 23/3, 1970, σ. 477) και εν μέρει N. J. Schneider (ό.π., σ. 218).

εντούτοις, η *coda* είναι απολύτως αναγκαία από τονικής (ή καλύτερα “τροπικής”) επόψεως, αφού μόνο με αυτήν αποκαθίσταται εν τέλει η αρχική ελάσσονα τονικότητα<sup>1786</sup> (η αντίθετη μεταβολή από τον ελάσσονα στον μείζονα τρόπο, όπως πραγματώνεται στην καταληκτική προέκταση του opus 49 αρ. 1, δεν έχει ασφαλώς την ίδια λειτουργική αξία).

ς) Στην μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία*, η διασύνδεση της *εκθέσεως* με την *επανεκθεση* δεν υλοποιείται πάντοτε με την μεσολάβηση ενός διακριτού συνδετικού περάσματος: κάτι τέτοιο συμβαίνει μεν πρωτίστως με υλικό του κυρίου θέματος στα opus 3 (δεύτερο αργό μέρος), opus 1 αρ. 2 και opus 19 (δεύτερο *ritornello*), είτε πάλι με μια μικρή προέκταση της κατακλείδας της *εκθέσεως* στα opus 2 αρ. 1, WoO 51 και opus 18 αρ. 3, αλλά από την άλλη πλευρά είναι προφανώς καταχρηστική η απόδοση της ίδιας λειτουργίας στην μεμονωμένη συγχορδία δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης της αρχικής τονικότητας στο opus 10 αρ. 1, ενώ στα opus 9 αρ. 1 και 2 η αρμονική προετοιμασία της *επανεκθέσεως* εμφανίζεται πλήρως ενσωματωμένη στην εξέλιξη της πλάγιας θεματικής ομάδος ή του πλαγίου θέματος, αντιστοίχως. Οι τεχνικές επαναφοράς των θεματικών ιδεών στην *επανεκθεση* δεν διαφέρουν ιδιαίτερα από εκείνες που έχουν επισημανθεί ήδη στα έργα σε τριμερή μορφή σονάτας: κύρια και πλάγια θέματα επανεκτίθενται ως επί το πλείστον χωρίς δομικές μεταβολές (αν και κατά το μάλλον ή ήττον παρηλλαγμένα στην επιφάνειά τους), ενώ σπανίως ένα τμήμα τους διευρύνεται, αποκόπτεται, αντικαθίσταται από παρεμφερές υλικό ή μετατίθεται σε άλλη θέση· το μεταβατικό υλικό, αντιθέτως, συνήθως απαλείφεται μερικώς ή ολικώς, συμπύσσεται με το κύριο θέμα, αντικαθίσταται από νέα περιεχόμενα και σπανίως διευρύνεται, ενώ το καταληκτικό υλικό επανέρχεται αυτούσιο, διευρύνεται ή υποκαθίσταται πλήρως από μια *coda*. Στο *κοντσέρτο* opus 19, επιπλέον, το κύριο θέμα επανεκτίθεται παραδόξως εις διπλούν και η κατάληξη του πλαγίου θέματος αντικαθίσταται από δύο νέες, σημαντικά εκτενέστερες πτωτικές ακολουθίες. “Δευτερεύουσα ανάπτυξη”, εντούτοις, εντοπίζεται σε δύο μόλις περιπτώσεις: στο opus 9 αρ. 1, αφ’ ενός, το μεταβατικό υλικό της *εκθέσεως* αντικαθίσταται στην *επανεκθεση* από ανάπτυξη φιγούρων του πλαγίου θέματος, ενώ στο opus 18 αρ. 3, αφ’ ετέρου, η μετάβαση επανέρχεται μεν σχεδόν αυτούσια, αλλά διασπάται από μια ιδιαίτερος εκτενή εμβόλιμη ανάπτυξη του κυρίου θεματικού υλικού καθώς και νέων στοιχείων, η οποία δίνει μάλιστα την εντύπωση μιας ενσωματωμένης στην *επανεκθεση* ενόθητος *επεξεργασίας*: ενδιαφέρον εξ άλλου παρουσιάζει το ότι η μετατροπική πορεία και των δύο αυτών “δευτερευουσών αναπτύξεων” επικεντρώνεται στην σχετική της ομώνυμης ελάσσονας. Από αρμονικής πλευράς δε, αξιοσημείωτος είναι ο αρμονικός σχεδιασμός τριών ακόμη *επανεκθέσεων*: α) στο opus 1 αρ. 2 το πλάγιο θέμα παρεκκλίνει (κατ’ αναλογία προς την *έκθεση*) προς την σχετική της ελάσσονας υποδεσπόζουσας, αλλά τελικά καταλήγει απρόσμενα στην ελάσσονα υποδεσπόζουσα.<sup>1787</sup> β) στο opus 9 αρ. 1 η *επανεκθεση* διατηρεί μεν την τονική παρέκκλιση των τελευταίων μέτρων της *εκθέσεως*, αλλά κατόπιν με μια μικρή προέκταση ανακατευθύνεται προς την αρχική τονικότητα· και τέλος γ) στο opus 9 αρ. 2 το κύριο θέμα στρέφεται προς την (ελάσσονα) υποδεσπόζουσα, το “μεταβατικό” δεύτερο τμήμα εδραιώνει την σχετική της υποδεσπόζουσας, ενώ το πλάγιο θέμα επανέρχεται στην υποδεσπόζουσα και κατόπιν κατευθύνεται προς την ελάσσονα τονική, η οποία πάντως δεν κατορθώνει να παγιωθεί οριστικά στην κατάληξη της *επανεκθέσεως*! Και στις τρεις λοιπόν αυτές περιπτώσεις, η οριστική επαναφορά και εδραίωση της αρχικής τονικότητας ανατίθεται στην επιπρόσθετη *coda*, ο ρόλος της οποίας αναβαθμίζεται έτσι σημαντικά.<sup>1788</sup> Η *coda* εν γένει δεν απουσιάζει από την μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (μόνο στην ημιτελή σονάτα WoO 51 ο Ries ολοκληρώνει την *επανεκθεση* με μια προέκταση της κατακλείδας): πολύ συνηθισμένη σε αυτήν είναι η αποσπασματική ανάκληση και περαιτέρω ανάπτυξη του κυρίου θέματος (δεύτερο αργό μέρος του opus 3, opus 1 αρ. 2, opus

<sup>1786</sup> Πρβλ. σχετικά W. Fischer (ό.π., σ. 70) και Newman (ό.π., σ. 158).

<sup>1787</sup> Πρβλ. Newman, ό.π., σ. 158.

<sup>1788</sup> Πρβλ. σχετικά ό.π.

10 αρ. 1, opus 9 αρ. 1, opus 9 αρ. 2, opus 18 αρ. 3), αρκετά συχνή η αναδρομή στο υλικό του συνδετικού περάσματος (δεύτερο αργό μέρος του opus 3, opus 1 αρ. 2, opus 2 αρ. 1, opus 18 αρ. 3) και η χρήση νέων καταληκτικών φιγούρων (opus 1 αρ. 2, opus 10 αρ. 1, opus 19, opus 18 αρ. 3), ενώ στην εκτενέστατη *coda* του opus 9 αρ. 2 εντοπίζονται κατ' εξαίρεσιν ακόμη και ορισμένες νύξεις του πλαγίου θέματος.

ζ) Η μοναδική σονάτα κοντσέρτου χωρίς *επεξεργασία* στο έργο του Beethoven (opus 19) διαθέτει τρία *ritornelli*: το εναρκτήριο βασίζεται στο κύριο θέμα, αλλά προεκτείνεται ελεύθερα με υλικό που ως επί το πλείστον δεν επανεμφανίζεται στην συνέχεια σε κανένα άλλο σημείο του μέρους· το ενδιάμεσο *ritornello* λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*, αναπτύσσοντας υλικό από το εναρκτήριο *ritornello* σε συνδυασμό με νέα στοιχεία· το καταληκτικό *ritornello*, εξ άλλου, διευρύνει κατ' αρχάς τα περιεχόμενα του ενδιάμεσου εν είδει ορχηστρικής προετοιμασίας της σολιστικής καντέντσας και στο τέλος διαμορφώνει μια μικρή ορχηστρική *coda* με νέες φιγούρες. Το πιάνο εισάγεται λίγο πριν την ολοκλήρωση των δύο πρώτων *ritornelli*, ενώ στο τρίτο επιχειρεί να παρεμβληθεί με την πάλοι ποτέ καθιερωμένη σολιστική καντέντσα, αλλά τελικά αποτυγχάνει διότι διακόπτεται επανειλημμένα από ορχηστρικές υπομνήσεις του κυρίου θέματος.