

Το ώριμο και όψιμο έργο του Beethoven (Βιέννη, 1802-1814 και 1815-1826)

Στην ούτως ή άλλως περιορισμένη ποσοτικά παραγωγή του Beethoven κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνας, τα αργά μέρη σε μορφές σονάτας συνιστούν αρχικά μια υπολογίσιμη μειονότητα, με το πέρασμα του χρόνου όμως περιορίζονται τελικά σε ευάριθμες εξαιρετικές περιπτώσεις. Οι συμφωνίες, τα κουαρτέτα εγχόρδων και οι σονάτες για πιάνο είναι σχεδόν αποκλειστικά τα είδη εκείνα στα οποία οι διάφοροι τύποι σονάτας καλλιεργούνται ακόμη σε μέρη αργής χρονικής αγωγής, τα οποία και θα εξετασθούν στην συνέχεια κατά χρονολογική σειρά.

Το 1802 ο Beethoven συνέθεσε τις *τρεις σονάτες για πιάνο* opus 31 που θεωρούνται ορόσημο στην δημιουργική του σταδιοδρομία. Για το Adagio σε Σι-ύφεση-μείζονα της *σονάτας σε ρε-ελάσσονα* opus 31 αρ. 2, μάλιστα, ο ίδιος επανέρχεται έπειτα από αρκετά χρόνια στο δομικό πρότυπο της σονάτας χωρίς *επεξεργασία*,¹⁷⁸⁹ υλοποιώντας το πάντως δίχως κάποια αξιοσημείωτη ιδιαιτερότητα. Το κύριο θέμα οργανώνεται ως δεκαεξάμετρη περίοδος, η οποία *απαρτίζεται* από δύο παρεμφερείς οκτάμετρες ανοικτές προτάσεις στα μ. 1-8 και 9-16.¹⁷⁹⁰ το μ. 17, περαιτέρω, παρ' ότι προσφέρει την τονική λύση του κυρίου θέματος, από μοτιβικής και δομικής απόψεως ανήκει στο ακόλουθο μεταβατικό τμήμα, που εξελίσσεται εν είδει προτάσεως: στα μ. 17-22, συγκεκριμένως, η σταθερή εναλλαγή ανάμεσα στις απομιμήσεις τυμπανοκρουσιών στο αριστερό χέρι και στις συγχορδίες του δεξιού χεριού παραμένει στην αρχική τονικότητα, ενώ η μετέπειτα από κοινού ανάπτυξη (και ηχητική διασταύρωση) των δύο αυτών στοιχείων στα μ. 23-26 και η τελική ρευστοποίησή τους στα μ. 27-30 συνδυάζονται με έναν ισοκράτη επί της διπλής δεσπόζουσας.¹⁷⁹¹ Ως εκ τούτου, στα μ.

¹⁷⁸⁹ Πρβλ. Prout, *Applied Forms...*, ό.π., σ. 198· Tobel, ό.π., σ. 145· Schönberg, ό.π., σ. 191· Ratz, ό.π., σ. 36· Uhde, ό.π., Bd. III, σ. 65· Caplin, ό.π., σ. 217· Timothy Jones, *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas, Op. 27 and Op. 31*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1999, σ. 108. Ο Newman (ό.π., σ. 158), εξ άλλου, δεν διευκρινίζει τον τύπο της σονάτας που εφαρμόζεται στο αργό αυτό μέρος.

¹⁷⁹⁰ Πρβλ. ιδίως τις παρατηρήσεις των Ratz (ό.π., σ. 152-153) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 61-63), δευτερευόντως τις προσεγγίσεις των Dinslage (ό.π., σ. 36-40), Kamien (ό.π., σ. 320) και T. Jones (ό.π., σ. 108 και 109) και μόνο εν μέρει την σχετική αναφορά του Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 198).

¹⁷⁹¹ Πρβλ. πρωτίστως Ratz (ό.π., σ. 153 και 154), Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 64-65) και Kamien (ό.π., σ. 320-321), δευτερευόντως Schönberg (ό.π., σ. 180 και 191) και T. Jones (ό.π., σ. 108 και 109), εν μέρει δε Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 198) και Kenneth Drake ("3 Klaviersonaten G-Dur, d-Moll »Sturmsonate« und Es-Dur op. 31", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 258).

31-38 μπορεί να ακολουθήσει στην Φα-μείζονα ένα πλάγιο θέμα περιοδικής δομής,¹⁷⁹² η κατάληξη του οποίου επικαλύπτεται με την επανεμφάνιση των τυμπανοκρουσιών στα μ. 38-42 που συνοδεύουν την αργή αλλά σταθερή κλιμάκωση της μελωδικής γραμμής του συνδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση*, όπου παράλληλα η δευτερεύουσα τονικότητα μεταβάλλεται σε δεσπόζουσα (μεθ' εβδόμης) της αρχικής Σι-ύφεση-μείζονος.¹⁷⁹³ Κατά την επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 43-58 διατηρείται μεν αναλλοίωτη η δομική του οργάνωση, αλλά μεταβάλλεται ριζικά η εσωτερική του υπόσταση: η πρώτη φράση των μ. 43-50 από υφολογικής πλευράς ακολουθεί πλέον τις προδιαγραφές της δεύτερης φράσεως της *εκθέσεως* (πρβλ. μ. 9-14), στην οποία οι στατικές συγχοδίες των μ. 1, 3 και 5 αναζωογονούνται με ένα παράλλαγμα του κατ' εξοχήν μελωδικού μοτίβου που τοποθετείται στο μέσον περίπου του διαθέσιμου ηχητικού φάσματος ως μιμητικό στοιχείο, πράγμα που υποχρεώνει την δεύτερη φράση των μ. 51-58 να παραλλαχθεί περαιτέρω, με την προσθήκη συνοδευτικών αρπισμών τριακοστών-δευτέρων που διατρέχουν όλη σχεδόν την έκταση του οργάνου!¹⁷⁹⁴ Τουναντίον, η μεταφορά του μεταβατικού τμήματος στα μ. 59-72 δεν εμπεριέχει καμμία θεματική διαφοροποίηση και περιορίζεται στην απαραίτητη τονική μεταστροφή μέσω της υποδεσπόζουσας προς έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (μ. 65-72), ο οποίος προετοιμάζει την αυτούσια επανεκθεση στην αρχική τονικότητα και του πλάγιου θέματος στα μ. 73-80.¹⁷⁹⁵ Από το μ. 80, εξ' άλλου, ανοίγει μια "τριτμηματική" *coda*, το πρώτο σκέλος της οποίας αφιερώνεται στην επέκταση του υλικού του συνδετικού περάσματος, καθ' ότι τα μ. 80-83a αντιστοιχούν στα μ. 38-41a, όμως η εξέλιξή τους στα μ. 83b-85 διαμορφώνει ένα ολοκληρωμένο μελωδικό τόξο που αρμονικά τείνει προς την υποδεσπόζουσα αλλά τελικά επιστρέφει στην τονική στα μ. 86-88· παράλληλα, ο υποκείμενος ισοκράτης επί της τονικής των μ. 80-88 αντιτίθεται προς τον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας των παρεμφερών μ. 38-42, γεγονός που ανταποκρίνεται σαφέστατα στην τελείως διαφορετική λειτουργική σκοπιμότητα της εμφάνισης των τυμπανοκρουσιών στα δύο αυτά σημεία.¹⁷⁹⁶ Το δεύτερο τμήμα της *coda* στα μ. 89-97 συνιστά μια ανάπλαση του κυρίου θεματικού υλικού, κατά την οποία το αρχικό μέτρο αντικαθίσταται από έναν συνδυασμό του μ. 9 με το πέραςμα στην άρση των μ. 30 και 34 που παρουσιάζεται εις διπλούν στα μ. 89-90, τα μ. 91-92 αναδιατυπώνουν αφαιρετικά τα μ. 2-3 σε μέση και χαμηλή ηχητική περιοχή, τα μ. 93-94 συγχωνεύουν χαρακτηριστικά των αντιστοιχών μ. 4-5 και 12-13, ενώ τα μ. 95-97 επαναλαμβάνουν σχεδόν αυτούσια τα πτωτικά μ. 14-16.¹⁷⁹⁷ Τέλος, στα μ. 98-103 διαμορφώνεται ένας καταληκτικός ισοκράτης επί της τονικής, όπου νέες φιγούρες συνδυάζονται αντιστικτικά και ρευστοποιούνται, μέχρι την τελική χειρονομία του μ. 103 που ουσιαστικά αναπαράγει αντεστραμμένη την εναρκτήρια αντιπαράθεση μεταξύ των δύο ακραίων ηχητικών περιοχών (πρβλ. περίπου μ. 1-2).¹⁷⁹⁸

¹⁷⁹² Πρβλ. Ratz (ό.π., σ. 153), Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 65), T. Jones (ό.π., σ. 108 και 109) και εν μέρει Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 198).

¹⁷⁹³ Πρβλ. T. Jones (ό.π., σ. 108 και 109-110) και εν μέρει Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 198), Schönberg (ό.π., σ. 191), Ratz (ό.π., σ. 153) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 65).

¹⁷⁹⁴ Πρβλ. πρωτίστως T. Jones (ό.π., σ. 108 και 110), δευτερευόντως Schönberg (ό.π., σ. 193-194) και εν μέρει Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 198), Dinslage (ό.π., σ. 39) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 66).

¹⁷⁹⁵ Πρβλ. κυρίως T. Jones (ό.π., σ. 108 και 110), καθώς επίσης Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 198), Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 66) και εν μέρει Schönberg (ό.π., σ. 191).

¹⁷⁹⁶ Πρβλ. εν μέρει Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 198), Ratz (ό.π., σ. 154) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 66-67). Οι Schönberg (ό.π., σ. 191) και T. Jones (ό.π., σ. 108 και 110), αντίθετως, εντάσσουν το τμήμα αυτό στην *επανεκθεση*, ως επαναφορά του συνδετικού περάσματος που τώρα υποτίθεται ότι προετοιμάζει την *coda*· η μονομερώς θεματική αυτή θεώρηση, εντούτοις, παραγνωρίζει τον αρμονικό μετασηματισμό των μ. 38-42 στα μ. 80-88, βάσει του οποίου είναι εν τέλει αδύνατον να αποδοθεί "μεταβατική" λειτουργία και στα μ. 80-88.

¹⁷⁹⁷ Πρβλ. ως επί το πλείστον Ratz (ό.π., σ. 154) και T. Jones (ό.π., σ. 108 και 110), εν μέρει δε Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 198), Schönberg (ό.π., σ. 191) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 67-68).

¹⁷⁹⁸ Πρβλ. κυρίως Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 68) – παρ' ότι η προτεινόμενη αναγωγή των μ. 98 κ.εξ. στο υλικό των μεταβατικών μ. 22 / 64 μου φαίνεται άκρως υπερβολική – και εν μέρει Ratz (ό.π., σ. 154), T. Jones (ό.π., σ. 108 και 110).

Στην *σονάτα σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 31 αρ. 3 το (σχετικώς) αργό μέρος σε Λα-ύφεση-μείζονα φέρει μεν την παραπλανητική ένδειξη Scherzo: allegretto vivace, αλλά στην πραγματικότητα ακολουθεί τις τυπικές προδιαγραφές της τριμερούς μορφής σονάτας (συμπεριλαμβανομένου του αιτήματος επανάληψης της *εκθέσεως*).¹⁷⁹⁹ Τριμερές στην δομή του είναι επίσης το κύριο θέμα: η κλειστή οκτάμετρη περίοδος των μ. 1-8 με την καταληκτική της προέκταση στο μ. 9 επανέρχεται αυτούσια στα μ. 20-28, έπειτα από την παρεμβολή ενός τμήματος αντιθετικού χαρακτήρος και περιεχομένων στα μ. 10-19, που από την δεσπίζουσα της σχετικής φα-ελάσσονος ανακατευθύνεται τελικά προς την αρχική τονικότητα.¹⁸⁰⁰ Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει στην συνέχεια το γεγονός ότι ένα μέρος του αντιθετικού αυτού τμήματος επανεισάγεται στα μ. 29-34 (= μ. 10-15), ανοίγοντας έτσι μια μετάβαση που κατόπιν προαναγγέλλει με ένα τετράμετρο επί της τριπλής δεσπίζουσας και την αλυσιδοποίησή του επί της διπλής δεσπίζουσας (στα μ. 35-38 και 39-42) την εμφάνιση ενός σύντομου πλαγίου θέματος στην Μι-ύφεση-μείζονα, το οποίο ωστόσο περνά σχεδόν απαρατήρητο στα μ. 43-49, ενόσω μάλιστα η εξέλιξη των ακόλουθων μ. 50-57 συνιστά αδιαμφισβήτητα την κατακλείδα της *εκθέσεως*!¹⁸⁰¹ Παρά την ελλειπτική φύση του πλαγίου θέματος, λοιπόν, η δευτερεύουσα τονικότητα επικυρώνεται σαφέστατα στο σημείο αυτό, ενώ στα μ. 58-61 έπεται ένα συνδετικό πέρασμα προς την Λα-ύφεση-μείζονα για την επανάληψη της *εκθέσεως*, το οποίο όμως την δεύτερη φορά επεκτείνεται κατά ένα δίμετρο (στα μ. 62-63) στρεφόμενο προς την Φα-μείζονα για τις ανάγκες της *επεξεργασίας*.¹⁸⁰² Στην δεύτερη μακροδομική ενότητα είναι και πάλι το κύριο θέμα αυτό που δίνει τον τόνο και παράλληλα διαρθρώνει το όλον σε δύο αρκετά ισορροπημένα τμήματα: το πρώτο από αυτά (μ. 64-82) εκκινεί με μια παράθεση του κυρίου θέματος στην ομόνημη μείζονα της σχετικής ελάσσονος, που ωστόσο μετά το έκτο μέτρο (πρβλ. μ. 64-69 με 1-6) διακόπτεται και συνδέεται απ' ευθείας με μια τονικώς ευμετάβλητη παράθεση του πλαγίου θέματος στην σι-ύφεση-ελάσσονα (πρβλ. μ. 70-73 με 43-46) και τελικά στην ντο-ελάσσονα (πρβλ. μ. 74-75 με 47-48), η οποία προεκτείνεται και στα μ. 76-82 εξυφαίνοντας περαιτέρω το υλικό των μ. 47-49

¹⁷⁹⁹ Πρβλ. Goetschius, *The Larger Forms...*, ό.π., σ. 169 κ.εξ.: Tobel, ό.π., σ. 199 (εν αντιθέσει προς την ελάχιστη κατατοπιστική διατύπωση του ίδιου στην σ. 55): Ludwig Finscher, "Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3: Versuch einer Interpretation", στο: Hermann Danuser (επιμ.), *Ludwig Finscher: Geschichte und Geschichten (Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte)*, Schott, Mainz 2003 (πρωτότυπη έκδοση: 1967), σ. 301· Uhde, ό.π., Bd. III, σ. 97 (μη λαμβάνοντας ωστόσο υπ' όψιν τις αυθαίρετες εν πολλοίς παρατηρήσεις του συγγραφέως περί αμφισβησίας της μακροδομικής οργάνωσης που διατυπώνονται στις σ. 100-101)· Joel Shapiro, "3 Klaviersonaten G-Dur, d-Moll »Sturmsonate« und Es-Dur op. 31", στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 262· T. Jones, ό.π., σ. 120.

¹⁸⁰⁰ Πρβλ. πρωτίστως Caplin (ό.π., σ. 81, 82 και 131), δευτερευόντως Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 172) και εν μέρει Finscher ("Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3...", ό.π., σ. 301-302) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 94-96), οι οποίοι ατυχώς συμπεριλαμβάνουν στο κύριο θέμα τα μ. 29-34 και ως εκ τούτου κάνουν λόγο για διμερή (Finscher) ή τετραμερή ασματική δομή (Uhde). Ο T. Jones (ό.π., σ. 120), τέλος, περιορίζει το κύριο θέμα στα μ. 1-9 / 20-28 και θεωρεί ότι αυτό εναλλάσσεται με ένα δεύτερο θέμα (μ. 10-19 και 29-34), του οποίου όμως την λειτουργία ουδέποτε προσδιορίζει με μεγαλύτερη ακρίβεια.

¹⁸⁰¹ Ο Tobel (ό.π., σ. 199) χαρακτηρίζει σε υπερβολικό τόνο την συγκεκριμένη μορφή σονάτας ως "πρωτόγονη" εξαιτίας της έλλειψης ενός πλαγίου θέματος, όπως τουλάχιστον υποστηρίζει. Εξίσου κακή όμως είναι και η ερμηνεία των Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 172) και Caplin (ό.π., σ. 121, 123 και 131), οι οποίοι τοποθετούν την έναρξη του (προτασιακά δομημένου) πλαγίου θέματος στα μ. 35-42 και επισημαίνουν ότι η τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος αποκαθίσταται προοδευτικά, στα μ. 43-49· παρ' όλα αυτά, αμφότεροι υποδεικνύουν ορθώς την λειτουργία των μ. 29-34 ως μεταβατικών και των μ. 50-57 ως καταληκτικών. Οι Finscher ("Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3...", ό.π., σ. 302) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 97-98), εξ άλλου, έχοντας ήδη ερμηνεύσει εσφαλμένα τα μ. 29-34 ως ύστατο τμήμα του κυρίου θέματος, αντιμετωπίζουν ομοίως τα μ. 35-49 ως πλάγιο θέμα (Finscher) είτε ακόμη ως "αναπτυξιακό πλάγιο θέμα" (Uhde) και τα μ. 50-57 ως την κατακλείδα της *εκθέσεως*. Ο T. Jones (ό.π., σ. 120), τέλος, απαριθμεί τελείως ουδέτερα ένα τρίτο θέμα μετατροπικής φύσεως (μ. 35-49) και ένα τέταρτο θέμα που διακατέχεται από αρμονική σταθερότητα (μ. 50-57).

¹⁸⁰² Πρβλ. Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 167 και 171) και εν μέρει T. Jones (ό.π., σ. 120): από την άλλη πλευρά, η μετάθεση του σημείου έναρξης του συνδετικού αυτού περάσματος στο μ. 60, την οποία υποδεικνύει ο Caplin (βλ. ό.π., σ. 120), συνιστά μια όχι και τόσο καλή έμπνευση.

του πλαγίου θέματος.¹⁸⁰³ η επόμενη παράθεση του κυρίου θέματος στην Ντο-μείζονα στα μ. 83-86 (= μ. 1-4) ανοίγει το δεύτερο τμήμα της *επεξεργασίας*, που επικεντρώνεται από εκεί και ύστερα στην διεξοδική ανάπτυξη δύο δευτερευόντων μοτίβων του κυρίου θέματος, δηλαδή των συνοδευτικών δεκάτων-έκτων και ιδίως του περάσματος στην άρση του μ. 19, το οποίο, αφού συνδυασθεί με την μελωδική κεφαλή του κυρίου θέματος στα μ. 86b-90a, εξελίσσεται στα μ. 90b-96a σε μια αυτόνομη φιγούρα εξηκοστών-τετάρτων επί της δεσπόζουσας της φα-ελάσσοнос, ενώ μετά την άμεση στροφή προς την δεσπόζουσα της αρχικής Λα-ύφεση-μείζονος στο μ. 95 το ίδιο μοτίβο ρευστοποιείται στα ακόλουθα μ. 96-105, επιβραδύνοντας παράλληλα την κίνησή του πρώτα σε δέκατα-έκτα και τελικά σε όγδοα.¹⁸⁰⁴ Αυτή η διαδικασία εξάντλησης του θεματικού υλικού στην κατάληξη της *επεξεργασίας* αιτιολογεί πλήρως κατά την γνώμη μου την κατ' ουσίαν απαράλλακτη επανέκθεση του κυρίου θέματος στα ακόλουθα μ. 106-133: οι μόνες τροποποιήσεις εντοπίζονται μόλις στο τρίτο μικροδομικό του τμήμα (στα μ. 125-126 και 129-130) και μάλιστα αφορούν στην παραλλαγή του επικεφαλής μοτίβου υπό την επίδραση ενός στοιχείου που εμπεριέχεται και αυτό στο κύριο θέμα (πρβλ. μ. 4).¹⁸⁰⁵ Αυτούσια επίσης (από θεματικής πλευράς) είναι η επαναφορά της μεταβάσεως στα μ. 134-139 (= μ. 29-34) και 140-147 – όπου όμως τα περιεχόμενα των μ. 35-42 μεταφέρονται παραδόξως στην Σολ-ύφεση-μείζονα (στην διπλή υποδεσπόζουσα) και έπειτα στην δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος – και εν συνεχεία του πλαγίου θέματος και της κατακλείδας, στα μ. 148-154 και 155-162 αντιστοίχως.¹⁸⁰⁶ μόνο το συνδετικό πέρασμα των μ. 58-61 περιττεύει πλέον και γι' αυτό στην θέση του εξυφαίνεται περαιτέρω το υλικό της κατακλείδας στα μ. 163-171, διαμορφώνοντας μια σύντομη καταληκτική προέκταση της *επανεκθέσεως* που εδραιώνει ακόμη περισσότερο την Λα-ύφεση-μείζονα.¹⁸⁰⁷

Αξιοπαρατήρητο είναι το γεγονός ότι όλα τα αργά μέρη του κύκλου των τριών *κουαρτέτων εγχόρδων* opus 59 του 1806 βασίζονται στην τριμερή μορφή σονάτας. Εξ αυτών, το Adagio molto e mesto σε φα-ελάσσονα του *κουαρτέτου σε Φα-μείζονα* opus 59 αρ. 1¹⁸⁰⁸ ανοίγει με ένα δεκαεξάμετρο κύριο θέμα σε δομή περιόδου: η βασική οκτάμετρη μελωδία εκτίθεται αρχικά από το πρώτο βιολί και καταλήγει στην δεσπόζουσα στο μ. 8, ενώ στην συνέχεια μεταφέρεται στο τσέλλο και ολοκληρώνεται στην τονική στο μ. 16, παράλληλα όμως επισκιάζεται ως έναν βαθμό από την εξύφανση ενός (σχεδόν) νέου “αντιθεματικού”

¹⁸⁰³ Πρβλ. ως επί το πλείστον T. Jones (ό.π., σ. 120) και εν μέρει Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 172), Finscher (“Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3...”, ό.π., σ. 302), Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 98).

¹⁸⁰⁴ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 98-100) και εν μέρει Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 172-173), Finscher (“Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3...”, ό.π., σ. 302), T. Jones (ό.π., σ. 120-121).

¹⁸⁰⁵ Πρβλ. εν μέρει Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 178) και ακόμη λιγότερο Finscher (“Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3...”, ό.π., σ. 302) και T. Jones (ό.π., σ. 121).

¹⁸⁰⁶ Πρβλ. εν μέρει τις θεωρήσεις των Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 178), Finscher (“Beethovens Klaviersonate op. 31 / 3...”, ό.π., σ. 302), Caplin (ό.π., σ. 169 και 171), T. Jones (ό.π., σ. 121) και ακόμη λιγότερο του Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 101). Προσωπικά, οφείλω να ομολογήσω ότι η ιδέα ενός “μετατροπικού” πλαγίου θέματος που επανεκτίθεται ξεκινώντας από την διπλή υποδεσπόζουσα δεν με ενθουσιάζει ιδιαίτερα.

¹⁸⁰⁷ Πρβλ. Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 178), μη συμπεριλαμβανομένου του ατυχούς χαρακτηρισμού των μ. 163-171 ως βραχύτατης “coda”: παρόμοια πάντως είναι και η άποψη του Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 101), ενώ ο T. Jones (ό.π., σ. 121) ισχυρίζεται επιπλέον ότι η σύντομη αυτή “coda” συνοψίζει ως έναν βαθμό το κύριο θέμα.

¹⁸⁰⁸ Πρβλ. Bimbach, ό.π., σ. 294: Theodor Helm, *Beethoven's Streichquartette: Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhange mit ihrem geistigen Gehalt*, Siegel's Musikalienhandlung, Leipzig 1910 (Zweite, verbesserte Auflage), σ. 68· J. de Marliave, ό.π., σ. 82· Gerald Abraham, *Beethoven's Second-Period Quartets*, Oxford University Press, London 1942, σ. 21· Mason, ό.π., σ. 95-98· Ludwig Finscher, “Beethovens Streichquartett Opus 59, 3: Versuch einer Interpretation”, στο: Gerhard Schuhmacher (επιμ.), *Zur musikalischen Analyse*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, Bd. 257), Darmstadt 1974, σ. 125· Konold, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 117-118· Webster, “Traditional Elements...”, ό.π., σ. 95· Lini Hübsch, *Ludwig van Beethoven: Die Rasumowsky-Quartette op. 59*, Wilhelm Fink Verlag (Meisterwerke der Musik, Bd. 40), München 1983, σ. 56· Walter Salmen, “3 Streichquartette F-Dur, e-Moll und C-Dur »Rasumowsky-Quartette« op. 59”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 433· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 184.

αναπτύγματος στο πρώτο βιολί – παρά την ταύτιση των μ. 12-13 με τα περιεχόμενα της βιόλας των μ. 4-5, η μελωδική υπόσταση του πρώτου βιολιού στα μ. 9-16 συνολικά είναι σαφώς περισσότερο αυθύπαρκτη από τις συνοδευτικές γραμμές των τριών χαμηλότερων εγχόρδων στα μ. 1-8.¹⁸⁰⁹ Από το πτωτικό μελωδικό μοτίβο του κυρίου θέματος δημιουργείται κατόπιν μια ελεύθερη μιμητική κατασκευή στα μ. 17-18 που στρέφεται γρήγορα προς την διπλή δεσπόζουσα στα μ. 19-20, στο πλαίσιο ενός ευρύτερου μεταβατικού τμήματος που προεκτείνεται στα μ. 21-23 με την εισαγωγή φιγούρων τριακοστών-δευτέρων, οι οποίες προαναγγέλλουν ρυθμικά το ακόλουθο πλάγιο θέμα στην ελάσσονα δεσπόζουσα.¹⁸¹⁰ Αυτό κάνει πράγματι την εμφάνισή του στην ντο-ελάσσονα στα μ. 24-36 και δομείται ως πρόταση 2 + 2 και 3 + 6 μέτρων: το βασικό του μοτίβο (ένας αρπισμός ογδών) παρουσιάζεται εναλλάξ αλλά και από κοινού μόνο στις εξωτερικές φωνές στα μ. 24-30, συνοδευόμενο αδιάλειπτα από φιγούρες τριακοστών-δευτέρων που τελικά έρχονται στο προσκήνιο στο πτωτικό πέραςμα των μ. 31-36.¹⁸¹¹ Στα μ. 37-45, εξ άλλου, ακολουθεί μια καταληκτική θεματική ιδέα, επίσης προτασιακής δομής και με αρκετές ακόμη υφολογικές και μοτιβικές ομοιότητες προς το πλάγιο θέμα.¹⁸¹² Με μια τμηματική παράθεση του πλαγίου θέματος στην σχετική Λα-ύφεση-μείζονα ανοίγει στην συνέχεια η ενότητα της *επεξεργασίας* (πρβλ. μ. 46-48 και 50 με 24-27, ενώ το μ. 49 συνιστά μια εμβόλιμη ανακατασκευή του μ. 25), που αναπτύσσοντας περαιτέρω το υλικό αυτό στα μ. 51-56 στρέφεται μέσω της Ρε-ύφεση-μείζονος και της ομώνυμής της ελάσσονος προς την σολ-ελάσσονα.¹⁸¹³ Από εκεί ξεκινά μια δεύτερη φάση ανάπτυξης αφιερωμένη στο εναρκτήριο μοτίβο του κυρίου θέματος, το οποίο παρουσιάζεται μιμητικά (εν είδει *stretto*) από όλα τα όργανα στα μ. 57-61a και ακολούθως ρευστοποιείται στα μ. 61b-66, συνδυαζόμενο καθ' όλην την διάρκεια με συνοδευτικές φιγούρες τριακοστών-δευτέρων (που έστω και έμμεσα παραπέμπουν στο πλάγιο και καταληκτικό θεματικό υλικό) και ακολουθώντας μια ενδεδειγμένη μετατροπική πορεία προς την δεσπόζουσα της αρχικής φα-ελάσσονος.¹⁸¹⁴ Το τρίτο και μεγαλύτερο τμήμα της *επεξεργασίας*, εξ άλλου, στέκεται για λίγο σε αυτήν την τονική περιοχή, ανακαλώντας στα μ. 67-70a το παρεστιγμένο συνοδευτικό μοτίβο της κατακλείδας της *εκθέσεως* (πρβλ. 37-38), έπειτα όμως παρεκκλίνει προς την Ρε-ύφεση-μείζονα (στα μ. 70b-71) για την παρουσίαση μιας νέας θεματικής ιδέας από το πρώτο βιολί στα μ. 72-75.¹⁸¹⁵ περαιτέρω, στα μ. 76-79 διαμορφώνεται μια δεύτερη τετράμετρη φράση από το πρώτο βιολί, η οποία εδράζεται στην ανάπτυξη του νέου υλικού ανάμεσα στο τσέλλο και την βιόλα και που ουσιαστικά επανέρχεται σταδιακά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, προκειμένου όμως αυτήν την φορά να

¹⁸⁰⁹ Πρβλ. εν μέρει τις παρατηρήσεις επί της δομής και των περιεχομένων του κυρίου θέματος των Helm (ό.π., σ. 63), J. de Marliave (ό.π., σ. 78-79), Abraham (ό.π., σ. 22), Mason (ό.π., σ. 95), Hübsch (ό.π., σ. 56-57) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 184).

¹⁸¹⁰ Πρβλ. πρωτίστως Hübsch (ό.π., σ. 57), δευτερευόντως Mason (ό.π., σ. 97), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 184) και εν μέρει Abraham (ό.π., σ. 22).

¹⁸¹¹ Πρβλ. εν μέρει Birnbach (ό.π., σ. 294), Helm (ό.π., σ. 64), J. de Marliave (ό.π., σ. 80), Abraham (ό.π., σ. 22-23), Mason (ό.π., σ. 96-97), Hübsch (ό.π., σ. 56 και 57) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 184).

¹⁸¹² Πρβλ. Helm (ό.π., σ. 64), Mason (ό.π., σ. 96 και 97), Hübsch (ό.π., σ. 57-58) και εν μέρει Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 184). Ο Abraham (ό.π., σ. 23), αντιθέτως, εντάσσει και τα μ. 37-40 στο πλάγιο θέμα, διαχωρίζοντάς τα σαφώς από τα καταληκτικά μ. 41-45.

¹⁸¹³ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Abraham (ό.π., σ. 23), Hübsch (ό.π., σ. 58) και εν μέρει Helm (ό.π., σ. 65), J. de Marliave (ό.π., σ. 80), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 184).

¹⁸¹⁴ Πρβλ. Abraham (ό.π., σ. 23), Hübsch (ό.π., σ. 58 – αν και διαφωνώ με την αναγωγή των μ. 62 κ.εξ. στο καταληκτικό υλικό) και εν μέρει Helm (ό.π., σ. 65), J. de Marliave (ό.π., σ. 81), Mason (ό.π., σ. 97), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 184).

¹⁸¹⁵ Πρβλ. J. de Marliave (ό.π., σ. 81), Abraham (ό.π., σ. 23) και εν μέρει Birnbach (ό.π., σ. 294), Helm (ό.π., σ. 66), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 184). Ο Mason (ό.π., σ. 98), εξ άλλου, υποστηρίζει ότι η μελωδική αυτή ιδέα ανακαλεί το “πνεύμα” του πλαγίου θέματος, πλην όμως δεν νομίζω ότι αυτό αρκεί για να θεωρήσει κανείς ότι τα μ. 72 κ.εξ. μπορούν πράγματι να αναχθούν στο πλάγιο θεματικό υλικό της *εκθέσεως*: η προσεκτικότερη σχετική διατύπωση της Hübsch (ό.π., σ. 58) μου φαίνεται πολύ καλύτερη: πρόκειται για ένα νέο κατ’ αρχήν θέμα που παρουσιάζει από εκεί και ύστερα κάποια συγγένεια προς το πλάγιο.

προετοιμάσει την έναρξη της επανεκθέσεως με νέες αναφορές στο καταληκτικό υλικό (πρβλ. τα μ. 80-81 με το μ. 42, ενώ τα μ. 82-83 ρευστοποιούν το παρεστιγμένο μοτίβο των μ. 37-38 στο μέρος της βιόλας)¹⁸¹⁶ – το τρίτο τμήμα της επεξεργασίας αποδεικνύεται συνεπώς τριμερές (από τονικής αλλά και μοτιβικής επόψεως συνάμα) στην οργάνωσή του: αντιπαράβαλε τα μ. 67-71 και 80-83 προς τα μ. 72-79.

Η επανέκθεση του κυρίου θέματος, πέραν του ότι περιορίζεται στην επαναφορά του πρώτου μόνο σκέλους της δεκαεξάμετρης περιόδου (πρβλ. ειδικότερα τα μ. 84-91a με τα 1-8a),¹⁸¹⁷ υφίσταται τρεις ακόμη ουσιώδεις τροποποιήσεις: α) η βασική μελωδική γραμμή του πρώτου βιολιού παραλλάσσεται προσλαμβάνοντας μια εξόχως σολιστική-δεξιοτεχνική ποιότητα.¹⁸¹⁸ β) συγχρόνως, η μεταβολή αυτή ενισχύεται υφολογικά από την ομοφωνική συνοδεία των υπολοίπων εγχόρδων, δεδομένου του ότι στις μεσαίες φωνές διατηρούνται οι ουδέτερες φιγούρες τριακοστών-δευτέρων από το τρίτο τμήμα της επεξεργασίας και έτσι μόνον η γραμμή του τσέλλου διαθέτει έναν κάπως πιο αυτόνομο χαρακτήρα, παραλλάσσοντας το πρωτότυπο υλικό των μ. 1-8.¹⁸¹⁹ γ) η απατηλή πτώση στο μ. 91b, τέλος, συνδέει άμεσα το κύριο θέμα με μια σύνοψη των μ. 17-20 της μεταβάσεως στα μ. 92-93, τα οποία οδηγούν δίχως καθυστέρηση στην μεταφορά των υπολοίπων μ. 21-23 στα μ. 94-96 επί της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος.¹⁸²⁰ Ως εκ τούτου, στα μ. 97-109 μπορεί πλέον να επανεκτεθεί αυτούσιο στην αρχική τονικότητα το πλάγιο θέμα, όπως άλλωστε και το αρχικό τετράμετρο του καταληκτικού θέματος στα ακόλουθα μ. 110-113 (= 37-40).¹⁸²¹ Τα καταληκτικά μ. 41-45, αντιθέτως, απαλείφονται από την επανέκθεση και υποκαθίστανται από μια ύστατη παράθεση του κυρίου θέματος στην έναρξη της *coda*.¹⁸²² εντούτοις, παρά τις αρχικές μιμήσεις μεταξύ των δύο βιολιών στα μ. 114-115 και την αποκατάσταση της μελωδικής απλότητας της εκθέσεως στην βασική γραμμή των μ. 114-121a (πρβλ. μ. 1-8a, με μόνη εξαίρεση το παράλλαγμα του μ. 119a που προέρχεται από το αντίστοιχο μ. 89a της επανεκθέσεως), οι συνοδευτικές φωνές παραπέμπουν εκ νέου στην ομοφωνική μετάλλαξη του κυρίου θέματος κατά την επανέκθεσή του και όχι στον ψευδο-πολυφωνικό ιστό της αρχικής του διατυπώσεως που μοιάζει να έχει χαθεί για πάντα.¹⁸²³ Παράλληλα, η τελική αυτή παράθεση του κυρίου θέματος δεν είναι δυνατόν να θεωρηθεί ότι αναπληρώνει το δεύτερο σκέλος της δεκαεξάμετρης αρχικής περιόδου της εκθέσεως που παραλείφθηκε από την επανέκθεση,¹⁸²⁴ διότι ούτε το τσέλλο αναλαμβάνει εδώ τον κυρίαρχο ρόλο, ούτε πάλι η πτωτική κατάληξη της φράσεως αυτής είναι αντίστοιχη εκείνης του μ. 16· στην πραγματικότητα, η αρμονική εξέλιξη στο μ. 121 κινείται και πάλι προς την έκτη βαθμίδα (όπως δηλαδή στο μ. 91 της επανεκθέσεως), αλλά χωρίς να διακοπεί κατευθύνεται πλέον προς μια μισή πτώση, χάρη στην προέκταση των μ. 121-123 που από ρυθμικής και υφολογικής επόψεως παραπέμπει στο πλάγιο θέμα.¹⁸²⁵ Τελικά, οι ρυθμικές υπομνήσεις της κεφαλής του κυρίου θέματος επί της δεσπόζουσας στα μ. 124-125 χρησιμεύουν μόνον ως αφορμή για την ανάπτυξη ενός περάσματος εν είδει καντέντσας από το πρώτο βιολί στα μ. 126-132, με το

¹⁸¹⁶ Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 82) και Hübsch (ό.π., σ. 59).

¹⁸¹⁷ Πρβλ. Hübsch (ό.π., σ. 59) και εν μέρει Abraham (ό.π., σ. 23).

¹⁸¹⁸ Πρβλ. Helm (ό.π., σ. 69), Abraham (ό.π., σ. 23) και Hübsch (ό.π., σ. 59).

¹⁸¹⁹ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Abraham (ό.π., σ. 23 και 25) και εν μέρει Mason (ό.π., σ. 95 και 98), Hübsch (ό.π., σ. 59), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 184).

¹⁸²⁰ Πρβλ. εν μέρει Abraham (ό.π., σ. 23), Mason (ό.π., σ. 98) και Hübsch (ό.π., σ. 59).

¹⁸²¹ Πρβλ. Abraham (ό.π., σ. 23) και εν μέρει Birnbach (ό.π., σ. 294), Helm (ό.π., σ. 69), J. de Marliave (ό.π., σ. 82-83), Hübsch (ό.π., σ. 60).

¹⁸²² Πρβλ. Abraham (ό.π., σ. 23) και εν μέρει Helm (ό.π., σ. 69), Mason (ό.π., σ. 95 και 98), Hübsch (ό.π., σ. 56 και 60), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 184).

¹⁸²³ Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 83), Abraham (ό.π., σ. 23) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 184).

¹⁸²⁴ Όπως υποδηλώνει με την περιγραφή του ο J. de Marliave (ό.π., σ. 83), που μάλιστα ορίζει ως *coda* μόνο τα μ. 124 κ.εξ.

¹⁸²⁵ Πρβλ. εν μέρει Birnbach (ό.π., σ. 294), Abraham (ό.π., σ. 24) και Hübsch (ό.π., σ. 60).

οποίο το – ολοκληρωμένο αφ’ εαυτού – αργό μέρος συνδέεται άμεσα με το γρήγορο τελικό μέρος του κουαρτέτου, προαναγγέλλοντας μάλιστα και την μείζονα τονικότητά του.¹⁸²⁶

Σε τριμερή μορφή σονάτας είναι και το Molto Adagio (Si tratta questo pezzo con molto di sentimento) σε Μι-μείζονα του *κουαρτέτου εγχόρδων σε μι-ελάσσονα* opus 59 αρ. 2.¹⁸²⁷ Όλοι σχεδόν οι αναλυτές στέκονται στον υμνητικό χαρακτήρα του κυρίου θέματος.¹⁸²⁸ πρόκειται όντως για μια πολύ απλή μελωδική γραμμή σε δομή κλειστής συμμετρικής περιόδου, η οποία μάλιστα παρουσιάζεται δύο φορές, πρώτα με αυστηρά ομοφωνική αλλά εξαιρετικά πλούσια εναρμόνιση στα μ. 1-8, και έπειτα με την προσθήκη ενός αντιθεματικού ρυθμικού μοτίβου που εξυφάνεται από το πρώτο βιολί στα μ. 9-16.¹⁸²⁹ Στο μ. 16, επίσης, εισάγεται το παρεστιγμένο συνοδευτικό μοτίβο της μετέπειτα μεταβάσεως, στην οποία ένα παράγωγο του κυρίου θέματος εισάγεται από το δεύτερο βιολί στα μ. 17-20 και εκτίθεται αποσπασματικά εν είδει *fugato-stretto* τόσο από την βιόλα (στα μ. 18-19) όσο και από το τσέλλο (στα μ. 19-20): μια τέταρτη είσοδος του ιδίου από το πρώτο βιολί στα μ. 21-22, εξ άλλου, κατευθύνεται προς την διπλή δεσπόζουσα των μ. 23-26, όπου απομένει σχεδόν μόνο ο παρεστιγμένος ρυθμός.¹⁸³⁰ Στην Σι-μείζονα παρουσιάζονται κατόπιν δύο πλάγιες θεματικές ιδέες: η πρώτη (μ. 27-36) αντιπαράθετει αρχικά στον κυρίαρχο πομπώδη διασπασμένο ρυθμό της βιόλας και του τσέλλου ένα ήρεμο μελωδικό πέρασμα του πρώτου βιολιού σε πολύ υψηλή ηχητική περιοχή, το οποίο όμως εγκαταλείπεται για ένα διάστημα, έως ότου μια αντίστοιχη ροή τριήχων ογδών επανέλθει στο προσκήνιο κατά την διάρκεια της δεύτερης πλάγιας ιδέας, διατρέχοντας μάλιστα όλο το διαθέσιμο ηχητικό φάσμα στα μ. 37-47.¹⁸³¹ Η επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας ανατίθεται τελικά σε μια σύντομη καταληκτική ιδέα στα μ. 48-51,¹⁸³² η τέλεια πτώση της οποίας ωστόσο επικαλύπτεται με την έναρξη της *επεξεργασίας*, όπου ο Beethoven – ανακαλώντας μια τεχνική του παρελθόντος – παραθέτει παρηλλαγμένες και τις δύο φράσεις του κυρίου θέματος, την μεν πρώτη στην Σι-μείζονα στα μ. 52-55 με νέα εναρμόνιση, την δε δεύτερη μετατρέποντας μέσω της σι-ελάσσονος προς την Ρε-μείζονα στα μ. 56-59 και συνδυάζοντας με αυτήν ένα παράλλαγμα του εναρκτήριου πέρασματος δεκάτων-έκτων της πρώτης πλάγιας ιδέας στο πρώτο βιολί!¹⁸³³ Σε επικάλυψη με

¹⁸²⁶ Πρβλ. τις σχετικές – αν και ως επί το πλείστον υπαινικτικές – παρατηρήσεις των Birnbach (ό.π., σ. 294), J. de Marliave (ό.π., σ. 83-84), Abraham (ό.π., σ. 24), Mason (ό.π., σ. 98), Finscher (“Beethovens Streichquartett Opus 59, 3...”, ό.π., σ. 125), Caplin (ό.π., σ. 209 και 281), Hübsch (ό.π., σ. 60) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 184).

¹⁸²⁷ Πρβλ. Helm, ό.π., σ. 91· J. de Marliave, ό.π., σ. 104· Abraham, ό.π., σ. 34· Mason, ό.π., σ. 109· Finscher, “Beethovens Streichquartett Opus 59, 3...”, ό.π., σ. 128· Webster, “Traditional Elements...”, ό.π., σ. 95· Hübsch, ό.π., σ. 73· Salmen, “3 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 435· Krummacher, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 186. Μόνον ο Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 121) περιπλέκει κάπως τα πράγματα, όταν παρατηρεί ότι ο στατικός και “μη-χρονικός” χαρακτήρας του αργού αυτού μέρους αντίκειται στην μορφή σονάτας.

¹⁸²⁸ Η ιδέα της απομίμησης ενός χορικού εκφράζεται διαχρονικά από τους Helm (ό.π., σ. 86), J. de Marliave (ό.π., σ. 99), Abraham (ό.π., σ. 34), Mason (ό.π., σ. 109), Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 120) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 186), ενώ οι Hübsch (ό.π., σ. 69) και Salmen (“3 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 435) αναφέρονται πιο γενικά σε έναν – θρησκευτικής, οπωσδήποτε, χροιάς – ύμνο.

¹⁸²⁹ Πρβλ. Abraham (ό.π., σ. 34), Hübsch (ό.π., σ. 70-71) και εν μέρει Helm (ό.π., σ. 87), J. de Marliave (ό.π., σ. 99), Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 121).

¹⁸³⁰ Πρβλ. σε γενικές γραμμές J. de Marliave (ό.π., σ. 100), Abraham (ό.π., σ. 34) και Hübsch (ό.π., σ. 71).

¹⁸³¹ Πρβλ. Abraham (ό.π., σ. 34) και εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 100-102), Mason (ό.π., σ. 109). Η Hübsch (ό.π., σ. 71-72), τουναντίον, περιορίζει το πλάγιο θέμα στα μ. 27-36 και εκλαμβάνει τα μ. 37-47 ως κατακλείδα της *εκθέσεως*: πιθανότατα το ίδιο προτείνει και ο Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 186), ο οποίος ωστόσο φανίνεται πως θεωρεί μάλλον “περιττή” την σαφή υπόδειξη του σημείου έναρξης της κατακλείδας!

¹⁸³² Πρβλ. Mason (ό.π., σ. 109) και εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 102). Ο Abraham (ό.π., σ. 34), αντιθέτως, δεν διακρίνει την ιδέα αυτή από τα υπόλοιπα περιεχόμενα της πλάγιας θεματικής ομάδος, ενώ η Hübsch (ό.π., σ. 72) ερμηνεύει τα μ. 48-51 ως συνδετικό πέρασμα προς την *επεξεργασία*, παρά την τονική τους σταθερότητα.

¹⁸³³ Πρβλ. εν μέρει Helm (ό.π., σ. 90), J. de Marliave (ό.π., σ. 102-103), Abraham (ό.π., σ. 34), Mason (ό.π., σ. 109) και Hübsch (ό.π., σ. 72).

αυτήν, στα μ. 59-60 επανεισάγεται στην Ρε-μείζονα το καταληκτικό υλικό της *εκθέσεως*, προκειμένου όμως αυτήν την φορά να καταστεί αντικείμενο διεξοδικής ανάπτυξης στα μ. 61-78, εν μέρει από κοινού και με την κεφαλή του κυρίου θέματος στα μ. 63-67· η τονική περιπλάνηση του τμήματος αυτού επικεντρώνεται κυρίως στην φα-δίεση-ελάσσονα (στα μ. 67-72), αλλά αμέσως μετά στρέφεται προς την δεσπόζουσα της ομώνυμης μι-ελάσσονος (μ. 73-78), η οποία προεκτείνεται περαιτέρω στα μ. 79-82 με μια ανάμνηση των μ. 33-34 της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας, αλλά και στο δίμετρο 83-84 που προετοιμάζει υφολογικά την επαναφορά του κυρίου θέματος στην ακόλουθη *επανεκθεση*.¹⁸³⁴ Σε αυτήν όμως, οι δύο εκδοχές της οκτάμετρης περιόδου της *εκθέσεως* συγχωνεύονται πλέον σε μία και μοναδική: από αρμονικής πλευράς, τα μ. 85-88 αντιστοιχούν στα μ. 1-4 και τα μ. 89-92 στα μ. 13-16, ενώ από μελωδικής επόψεως η βασική γραμμή παραμένει στο πρώτο βιολί όπως στα μ. 1-8, παράλληλα όμως συνοδεύεται αντιστικτικά από το αντιθεματικό μοτίβο των μ. 9-16 που τώρα εξυφαίνεται στην γραμμή του τσέλλου και επιπλέον υποσκελίζεται από ένα νέο μελωδικό ανάπτυγμα του δεύτερου βιολιού που καταλαμβάνει την υψηλότερη ηχητική περιοχή του αντιστικτικού πλέγματος.¹⁸³⁵ Ενδιαφέρον συνάμα παρουσιάζει το ότι στο μ. 92 το δεύτερο βιολί σπεύδει να εισαγάγει (αν και σε συνεπτυγμένη μορφή) την βασική μελωδική γραμμή της μεταβάσεως, προκαταλαμβάνοντας το πρώτο βιολί που την παραθέτει ολόκληρη στα μ. 93-96 (πρβλ. μ. 17-20)· με αυτόν τον τρόπο το *fugato-stretto* της έναρξης της μεταβάσεως μετατοπίζεται στην *επανεκθεση* κατά ένα μέτρο προς τα πίσω σε σχέση με την *έκθεση* και πέραν τούτου εξακολουθεί να αναπτύσσει το υλικό του κατά τρόπον μιμητικό στα μ. 97-99, οδηγώντας όμως στην δεσπόζουσα της σχετικής ντο-δίεση-ελάσσονος στα μ. 100-101 (πρβλ. μ. 23-24), γεγονός που εξαναγκάζει αμέσως μετά τον συνθέτη να προβεί σε μια εσπευσμένη τονική “επανόρθωση” δια της επαναφοράς ολόκληρου του τετραμέτρου 23-26 επί της δεσπόζουσας της αρχικής Μι-μείζονος στα μ. 102-105.¹⁸³⁶ Ελαφρώς διευρυμένη είναι και η ακόλουθη επανεκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος, αφού ναι μεν η πρώτη ιδέα επανεμφανίζεται αυτούσια στα μ. 106-115, αλλά η δεύτερη εξυφαίνει το πέρασμα τριήχων ογδόων σε κάπως μεγαλύτερη έκταση (πρβλ. τα μ. 116-119 με τα 37-40, τα μ. 120-122 περίπου με τα 41-42 και τα μ. 123-128 περίπου με τα 43-47).¹⁸³⁷ Αντιθέτως, η κατακλείδα δεν επανέρχεται ποτέ στην πρωτότυπη εκδοχή της (των μ. 48-51), αλλά το περιεχόμενό της λαμβάνει περίοπτη θέση εντός της *coda*: στο πρώτο από τα δύο τμήματα της επιπρόσθετης αυτής ενότητας, το καταληκτικό υλικό αναπτύσσεται αρχικά στα μ. 129-137 – λαμβάνοντας υπ’ όψιν και τις εμπειρίες που απέκομισε από την *επεξεργασία* (πρβλ. ιδίως μ. 60 και 72-73) – οδηγώντας σε μια τελευταία παράθεση του κυρίου θέματος στα μ. 138-145, που είναι πολύ δυναμική, στατική και παράδοξα εναρμονισμένη¹⁸³⁸ στο επικαλυπτόμενο δεύτερο τμήμα της

¹⁸³⁴ Αποσπασματικές και ενίοτε αναξιόπιστες είναι οι σχετικές παρατηρήσεις των J. de Marliave (ό.π., σ. 103), Abraham (ό.π., σ. 34), Mason (ό.π., σ. 109), Hübsch (ό.π., σ. 72-73) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 186).

¹⁸³⁵ Πρβλ. ως επί το πλείστον Abraham (ό.π., σ. 35) και εν μέρει Helm (ό.π., σ. 91), J. de Marliave (ό.π., σ. 104). Ακρως απλουστευτική, εξ’ άλλου, είναι η ταύτιση των μ. 85-92 μόνο με τα μ. 9-16 της *εκθέσεως*, την οποία επισημαίνει η Hübsch (ό.π., σ. 73).

¹⁸³⁶ Ο Abraham (ό.π., σ. 35) παραγνωρίζει πλήρως τις σημαντικές αυτές τροποποιήσεις της μεταβάσεως στην *επανεκθεση*, πράγμα που ισχύει εν πολλοίς και για τους Hübsch (ό.π., σ. 73) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 186).

¹⁸³⁷ Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 104) και Abraham (ό.π., σ. 35). Οι περισσότεροι συγγραφείς, εντούτοις, δεν ασχολούνται καθόλου με την επανεκθεση της πλάγιας θεματικής ομάδος, θεωρώντας προφανώς ότι αυτή συνιστά πιστό αντίγραφο των θεματικών περιεχομένων της *εκθέσεως*.

¹⁸³⁸ Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 104), Mason (ό.π., σ. 109-110) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 186). Τουναντίον, οι Abraham (ό.π., σ. 35) και Hübsch (ό.π., σ. 73) εκλαμβάνουν εσφαλμένα τα μ. 129-137 ως το ύστατο τμήμα της *επανεκθέσεως* και ταυτίζουν την έναρξη της *coda* με την τροποποιημένη παράθεση του κυρίου θέματος· επιπροσθέτως δε, η Hübsch (ό.π.) υποστηρίζει ότι η ομοφωνική εμφάνιση του κυρίου θέματος στα μ. 138-145 υποκαθιστά την υποτιθέμενη παράλειψη των μ. 1-8 από την έναρξη της *επανεκθέσεως*.

coda, εξ άλλου, τα μ. 129-134 επανέρχονται παρηλλαγμένα στα μ. 145-150 και συνδέονται με μια καταληκτική υπόμνηση της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 151-157.¹⁸³⁹

Στην περίπτωση του *Andante con moto quasi Allegretto* σε λα-ελάσσονα του *κουαρτέττου σε Ντο-μείζονα* opus 59 αρ. 3, ο Beethoven χειρίζεται την τριμερή μορφή σονάτας με μεγάλη ελευθερία και ιδιαίτερος πειραματική διάθεση. Το κύριο θέμα είναι διμερές στην δομή του, με εσωτερικές επαναλήψεις: το πρώτο τμήμα, συγκεκριμένα, συνίσταται σε μια μετρικώς μετατοπισμένη τετράμετρη φράση στην λα-ελάσσονα (μ. 1b-5a) που ακολουθείται από ένα δίμετρο συνδετικό πέρασμα του τσέλλου (μ. 5b-6 και 1a την πρώτη φορά, μ. 5bis-6bis και 7a την δεύτερη): το σημαντικά εκτενέστερο δεύτερο τμήμα, τουναντίον, ανοίγει αλυσιδοποιώντας ένα παράλλαγμα του επικεφαλής μοτίβου της αρχικής φράσεως στην Φα-μείζονα και την ρε-ελάσσονα (μ. 7b-9a), έπειτα μεταφέρει ολόκληρη την φράση αυτή στην υποδεσπόζουσα και την δεσπόζουσα της αρχικής λα-ελάσσονος (μ. 9b-11a και 11b-13a) και ακολούθως επαναλαμβάνει και ρευστοποιεί την κατάληξή της φθάνοντας σε μια καλώς αρθρωμένη τέλεια πτώση (στα μ. 13b-16a και 16b-20a): προς επικύρωση πάντως της λα-ελάσσονος, μετά την επανάληψη του δεύτερου τμήματος (μέσω του μ. 20b) προστίθεται και μια καταληκτική προέκταση στα μ. 20bis-25a, η οποία βασίζεται στην παραλλαγή και την ρευστοποίηση ενός απλού πτωτικού σχηματισμού.¹⁸⁴⁰ Η μετάβαση των μ. 25b-41a, εξ άλλου, διαθέτει την δική της φιγούρα ογδών ως αφητηρία, η οποία εκτίθεται από την βιόλα στα μ. 25b-26 και 27-28a επί της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος και υπόκειται άμεσα σε διαδικασία ρευστοποίησης στα μ. 28b-30 (βιόλα), 31-33a (δεύτερο βιολί και τσέλλο), 33b-36a (βιόλα και τσέλλο) και 36b-41a (βιόλα), σε συνδυασμό με ένα νέο μελωδικό ανάπτυγμα που από το περιβάλλον της φα-ελάσσονος στα μ. 27b-31a (στα δύο βιολιά) αλυσιδοποιείται με μικρή προέκταση (πρώτο βιολί και εν μέρει βιόλα και δεύτερο βιολί στα μ. 31b-35) και ακολούθως ρευστοποιείται (από τα δύο βιολιά, στα μ. 36-41a) επί της δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος: παράλληλα, το τσέλλο συνοδεύει τα υπόλοιπα όργανα στην έναρξη και στην κατάληξη του μεταβατικού αυτού τμήματος (μ. 25b-30 και 36b-41a) με τον *pizzicato* ισοκράτη τετάρτων, με τον οποίο περιέβαλε επίσης το κύριο θέμα (στα μ. 1-4 του πρώτου τμήματος και στην καταληκτική προέκταση των μ. 20bis-25a).¹⁸⁴¹ Από την πλευρά του, το πλάγιο θέμα στην σχετική Ντο-μείζονα συνίσταται σε μια δίμετρη μελωδική φράση, η οποία αντιτίθεται στο μοτιβικό απόθεμα του κυρίου θέματος χάρη στο εναρκτήριο της πέρασμα δεκάτων-έκτων και μόνον. Η φράση αυτή παρατίθεται απαράλλακτη τέσσερις φορές, στα μ. 41b-43a και 43b-45a από το πρώτο βιολί και έπειτα στα μ. 45b-47a και – με μικρή προέκταση – στα μ. 47b-49 από την βιόλα, ωστόσο η αρχική ομοφωνική συνοδεία της (μ. 41b-45a) αντικαθίσταται στα μ. 46-49 από ένα πολυφωνικό πλέγμα μιμητικών εισόδων του επικεφαλής μοτίβου δεκάτων-έκτων σε όλες τις φωνές.¹⁸⁴² Η *έκθεση*, παρ' όλα αυτά, ολοκληρώνεται με μια ξεχωριστή καταληκτική ιδέα στα μ. 50-59a, όπου και πάλι το τσέλλο υποστηρίζει με τον γνώριμο *pizzicato* ισοκράτη του την σταδιακή ρευστοποίηση του μοτιβικού υλικού.¹⁸⁴³

¹⁸³⁹ Πρβλ. Abraham (ό.π., σ. 35) και εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 105), Hübsch (ό.π., σ. 73) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 186).

¹⁸⁴⁰ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Abraham (ό.π., σ. 47), Mason (ό.π., σ. 119), Ratner (“Key Definition...”, ό.π., σ. 480), Hübsch (ό.π., σ. 90 και ιδίως 91) και εν μέρει Finscher (“Beethovens Streichquartett Opus 59, 3...”, ό.π., σ. 130 και 147), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 189). Τουναντίον, ο Tobel (ό.π., σ. 156) αντιλαμβάνεται εσφαλμένα μια κάποια αρμονική τριμέρεια του κυρίου θέματος, την οποία μάλιστα ο ίδιος παραδέχεται ότι δεν μπορεί να τεκμηριώσει σε μελωδικό επίπεδο.

¹⁸⁴¹ Πρβλ. εν μέρει τις φειδωλές παρατηρήσεις των Tobel (ό.π., σ. 156), Mason (ό.π., σ. 120) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 189). Ο Abraham (ό.π., σ. 47), αντιθέτως, ερμηνεύει το τμήμα αυτό ως “ιντερλούδιο”.

¹⁸⁴² Πρβλ. Ratner (“Key Definition...”, ό.π., σ. 480), Hübsch (ό.π., σ. 90 και ιδίως 91-92) και εν μέρει Tobel (ό.π., σ. 156), Abraham (ό.π., σ. 48), Mason (ό.π., σ. 119 και 120), Finscher (“Beethovens Streichquartett Opus 59, 3...”, ό.π., σ. 147), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 189).

¹⁸⁴³ Πρβλ. εν μέρει Tobel (ό.π., σ. 156), Ratner (“Key Definition...”, ό.π., σ. 480) και Hübsch (ό.π., σ. 92).

Αναφορικά με την οριοθέτηση της *επεξεργασίας* και της *επανεκθέσεως* στο κομμάτι αυτό οι γνώμες των ειδικών δίστανται, εξαιτίας της αυτούσιας επανεκθέσεως του πλαγίου θέματος και μέρους της κατακλείδας στην ομώνυμη Λα-μείζονα, στα μ. 101b-109 (= 41b-49) και 110-114 (πρβλ. μ. 50-52 και 56-57) αντιστοίχως, που μπορούν να στοιχειοθετήσουν είτε την έναρξη μιας “αντικατοπτρικής επανεκθέσεως” (με δευτερεύουσα ανάπτυξη στα μ. 115-136 και επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 137-181a),¹⁸⁴⁴ είτε μια εμβόλιμη στην μεσαία ενότητα των μ. 59b-136 επανέκθεση του πλαγίου και καταληκτικού υλικού.¹⁸⁴⁵ Εντούτοις, η πρώτη ερμηνεία φαίνεται πολύ πιο εύλογη από την δεύτερη, η οποία προσδίδει αναιτιολόγητα υπερβολική βαρύτητα στην επαναφορά του κυρίου θέματος και επιπλέον συνοδεύεται κατά κανόνα από την θεώρηση μιας ιδιότυπης συνεπίδρασης της μορφής σονάτας και της τριμερούς ασματικής μορφής A B A’ στην συγκεκριμένη σύνθεση,¹⁸⁴⁶ πράγμα που είναι τελείως άστοχο και εν τέλει περιττό: η ταύτιση της *εκθέσεως* της μορφής σονάτας με το τμήμα “A” μιας παρατακτικής μορφής είναι προφανώς απορριπτέα από μεθοδολογικής επόψεως, ενώ η προτεινόμενη συνεπίδραση δύο διαφορετικών (και εν πολλοίς αντικρουόμενων) μορφολογικών προτύπων ουδόλως συνεισφέρει στην αιτιολόγηση της “παράδοξης” επαναφοράς ενός μέρους του τμήματος “A” εντός του τμήματος “B” αντί του “A”! Κατά την γνώμη μου, η – αναγκαία σε αρκετούς συγγραφείς – προσφυγή σε μια παρατακτική μορφοπλαστική αρχή, έστω και συμπληρωματικά προς την μορφή σονάτας, συνιστά ένα κατάλοιπο της διάχυτης θεωρητικής στρέβλωσης που από τον 19^ο αιώνα μέχρι τις μέρες μας προϋποθέτει αυθαίρετα ότι τα αργά μέρη του κλασικισμού βασίζονται ως επί το πλείστον σε παρατακτικά δομικά πρότυπα, ενώ οι μορφές σονάτας εφαρμόζονται δήθεν σε αυτά μόνο κατ’ εξαίρεσιν. Θέτοντας λοιπόν στο περιθώριο τέτοιου είδους καταχρηστικές και “αλχημιστικές” αναμειξίσεις μακροδομών, μπορούμε εδώ να ορίσουμε ως *επεξεργασία* τα μ. 59b-101a και να παρατηρήσουμε ότι ολόκληρη η μεσαία αυτή μακροδομική ενότητα βασίζεται αποκλειστικά στο μεταβατικό μοτιβικό υλικό της *εκθέσεως*.¹⁸⁴⁷ Συγκεκριμένα, με την μεσολάβηση μιας φιγούρας ογδών στο μ. 59b, το τσέλλο επαναφέρει στο περιβάλλον της φα-ελάσσονος αυτούσια την γραμμή της βιόλας των μ. 27-30 στα μ. 60-63, που παράλληλα συνοδεύεται και από το νέο μελωδικό ανάπτυγμα της μεταβάσεως (δεύτερο βιολί και βιόλα), ενώ στα ακόλουθα μ. 64-68 το πρότυπο αυτό (ελαφρώς διευρυμένο στην έναρξή του) αλυσιδοποιείται κατευθυνόμενο προς την ιδιαίτερος απομεμακρυσμένη μι-ύφεση-ελάσσονα.¹⁸⁴⁸ Σε αυτό το τονικό κέντρο (που απέχει ένα τρίτονο από την αρχική λα-ελάσσονα) εμφανίζεται στην συνέχεια ένα νέο μετατροπικό ανάπτυγμα του μεταβατικού υλικού στα μ. 69-74 που αλυσιδοποιείται στην σι-ύφεση-ελάσσονα στα μ. 75-80 και κατόπιν εξυφαίνεται συνοπτικά στην φα-ελάσσονα (μ. 81-82) και την ντο-ελάσσονα (μ. 83-84). Ο επόμενος σταθμός στην αλυσιδωτή αυτή αρμονική πορεία, η σολ-ελάσσονα, επανέρχεται στα

¹⁸⁴⁴ Βλ. πρωτίστως Tobel (ό.π., σ. 156), Ratner (“Key Definition...”, ό.π., σ. 480) και ενδεχομένως Helm (ό.π., σ. 115).

¹⁸⁴⁵ Βλ. ιδίως Mason (ό.π., σ. 120), Finscher (“Beethovens Streichquartett Opus 59, 3...”, ό.π., σ. 147) και εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 127-128), Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 126), Hübsch (ό.π., σ. 90 και 92), Salmen (“3 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 437), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 189).

¹⁸⁴⁶ Βλ. Finscher (“Beethovens Streichquartett Opus 59, 3...”, ό.π., σ. 146-147), Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 126), Hübsch (ό.π., σ. 90), Salmen (“3 Streichquartette...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 437) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 189). – Ο Abraham (ό.π., σ. 47), εξ άλλου, προτείνει μια τρίτη, υπέρ του δέοντος απλουστευτική ερμηνεία, η οποία έγκειται στην θεώρηση μιας απιδωτής παρατακτικής μορφής τύπου A B Γ B’ A’, δίχως κανένα στοιχείο σονάτας.

¹⁸⁴⁷ Και όχι βεβαίως στο κύριο θέμα, όπως ισχυρίζονται οι J. de Marliave (ό.π., σ. 127), Mason (ό.π., σ. 120) και Hübsch (ό.π., σ. 92)!

¹⁸⁴⁸ Πρβλ. εν μέρει Mason (ό.π., σ. 120) και Hübsch (ό.π., σ. 92). Ο Abraham (ό.π., σ. 48), αντιθέτως, διακρίνει παραδόξως στο τμήμα αυτό ένα δεύτερο “ιντερλουδίο”, το οποίο βασίζεται παρ’ όλα αυτά στο υλικό του υποτιθέμενου πρώτου (δηλαδή της μεταβάσεως της *εκθέσεως*).

μ. 85-88 στο μιμητικό ανάπτυγμα των μ. 69-72, ωστόσο η μετατροπική πορεία των μ. 73-74 αντικαθίσταται στα μ. 89-90 από ένα παράλλαγμα των μ. 81-82 με κατεύθυνση προς την ρε-ελάσσονα, που αμέσως μετά αλυσιδοποιείται στο δίμετρο 91-92 οδηγώντας στην λα-ελάσσονα· έτσι, η τελευταία φάση της διαδικασίας ρευστοποίησης του μοτιβικού υλικού επικεντρώνεται στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (μ. 93-101a), προετοιμάζοντας – κατά τρόπον ανάλογο με την κατάληξη της μεταβάσεως στην *έκθεση* – την προαναφερθείσα επανέκθεση του πλαγίου θέματος στην Λα-μείζονα.¹⁸⁴⁹ Παρά την αποκοπή των μ. 53-55, η επαναφορά του καταληκτικού υλικού στην ίδια τονικότητα στα μ. 110-114 καθίσταται εξίσου σαφής, μόνο που στα μ. 115-116 σημειώνεται μια παρέκκλιση προς την δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, η οποία μάλιστα προεκτείνεται και στα μ. 117-118a προαναγγέλλοντας την επανεμφάνιση του πλαγίου θέματος. Πράγματι, η εμβόλιμη “δευτερεύουσα ανάπτυξη” της *επανεκθέσεως* όχι μόνο επαναλαμβάνει σε απόσταση τρίτονου από την αρχική τονικότητα το πρώτο ήμισυ του πλαγίου θέματος (πρβλ. τα μ. 118b-122a με τα 41b-45a / 101b-105a), αλλά επιπλέον προσθέτει και μια καταληκτική προέκταση σε αυτό στα μ. 122b-126 εξυφαίνοντας ελεύθερα το υλικό του, προτού ένα πέρασμα ογδών του τσέλλου στα μ. 127-136 (παράγωγο εκείνου των μ. 5-6 / 5bis-6bis του κυρίου θέματος της *εκθέσεως*) με λιτή συνοδεία από τα υπόλοιπα έγχορδα αναλάβει την μετατροπική επαναπροσέγγιση της λα-ελάσσονος για την ετεροχρονισμένη επανέκθεση του κυρίου θέματος.¹⁸⁵⁰ Σε σχέση με την *έκθεση* όμως, το κύριο θέμα επανέρχεται τώρα με καταγεγραμμένες τις επαναλήψεις των δύο τμημάτων του, προκειμένου την πρώτη φορά το πρώτο βιολί να προσθέσει μια νέα μελωδική γραμμή στις ήδη υφιστάμενες (πρβλ. μ. 137-142 με 1-6 και μ. 149-162 με 7-20) και την δεύτερη φορά να παρατεθεί το πρωτότυπο υλικό αλλά σε μεγαλύτερο ηχητικό εύρος (πρβλ. μ. 143-148 με 1-4 συν 5bis-6bis καθώς και μ. 163-176 με 7-19 συν 20bis)· απεναντίας, η επικαλυπτόμενη με το δεύτερο τμήμα καταληκτική προέκταση επανεκτίθεται αμετάβλητη στα μ. 176-181a (= 20bis-25a).¹⁸⁵¹ Η *coda*, εξ άλλου, αρχίζει περίπου όπως και η *επεξεργασία*, φροντίζει όμως να αναιρέσει πλέον την μετατροπική τάση του μεταβατικού υλικού, το οποίο αφού καταλήξει δύο φορές – στις παρεμφερείς φράσεις των μ. 181b-185a και 185b-190 – σε μια μισή πτώση επί της λα-ελάσσονος παραχωρεί τελικά την θέση του σε μια ύστατη εμφάνιση της καταληκτικής προεκτάσεως του κυρίου θέματος στα μ. 191-196 (= μ. 20bis-23 και το μ. 24 εις διπλούν), η οποία μάλιστα προεκτείνεται περαιτέρω στα εναπομείναντα μ. 197-204, ανακαλώντας αμυδρά τα τελευταία μέτρα (μ. 127-136) της “δευτερεύουσας ανάπτυξης” της *επανεκθέσεως*.¹⁸⁵²

¹⁸⁴⁹ Πρβλ. εν μέρει Mason (ό.π., σ. 120), Hübsch (ό.π., σ. 92) καθώς και Abraham (ό.π., σ. 48), ο οποίος ωστόσο αποφεύγει να χαρακτηρίσει ως *επεξεργασία* σονάτας το τμήμα των μ. 69-101a (όπως και τα μ. 59b-68), παρ’ ότι στην συνοπτική περιγραφή του αναφέρεται σε ποικίλες αναπτυξιακές διαδικασίες επί τη βάσει προγενέστερου υλικού και επιπλέον ο ίδιος παραδέχεται την αδυναμία του να εντοπίσει στο εν λόγω τμήμα “Γ” ένα νέο “θέμα”.

¹⁸⁵⁰ Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 127-128), Tobel (ό.π., σ. 156), Abraham (ό.π., σ. 48), Mason (ό.π., σ. 120), Finscher (“Beethovens Streichquartett Opus 59, 3...”, ό.π., σ. 147) και Hübsch (ό.π., σ. 92).

¹⁸⁵¹ Πρβλ. Abraham (ό.π., σ. 48) και εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 128), Tobel (ό.π., σ. 156), Mason (ό.π., σ. 121 και 119), Hübsch (ό.π., σ. 92).

¹⁸⁵² Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 128) και Mason (ό.π., σ. 119-120 και ιδίως 121). Οι Tobel (ό.π., σ. 156) και Abraham (ό.π., σ. 48) – ενδεχομένως όμως και η Hübsch (ό.π., σ. 92-93) – αντιλαμβάνονται εσφαλμένως τα μ. 181b-190 ως επαναφορά της μεταβάσεως (Tobel) ή ως “ιντερλούδιο” (Abraham), ορίζοντας έτσι ως “*coda*” μόνο την επανεμφάνιση της καταληκτικής προεκτάσεως του κυρίου θέματος στα μ. 191 κ.εξ.: η επαναφορά ωστόσο της μεταβάσεως – στο υλικό της οποίας, άλλωστε, βασίσθηκε ολόκληρη η *επεξεργασία* – μετά το κύριο θέμα δεν είναι καθόλου απαραίτητη στο πλαίσιο μιας “αντικατοπτρικής επανεκθέσεως” και επιπλέον τα μ. 181b κ.εξ. παραπέμπουν περισσότερο στην έναρξη της *επεξεργασίας* παρά της μεταβάσεως της *εκθέσεως*! Οι Abraham (ό.π., σ. 48-49) και Hübsch (ό.π., σ. 92), εξ άλλου, υποστηρίζουν απερίσκεπτα ότι τα μ. 197 κ.εξ. ανάγονται στο υλικό του πλαγίου θέματος· αναρωτιέμαι ωστόσο: σε ένα πέρασμα που δεν παρουσιάζει την παραμικρή υφολογική σχέση με το πλάγιο θέμα, η μεμονωμένη μελωδική ταύτιση ενός μόνο μέτρου (πρβλ. μ. 197 με 42) υποδεικνύει άραγε τίποτε περισσότερο από την αναγωγή όλων των θεματικών ιδεών της *εκθέσεως* σε μια αφηρημένη κίνηση ογδών; Για τον Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 189), τέλος, φαίνεται

Σε ένα άλλο αργό μέρος της ίδιας περιόδου, στο Adagio σε Μι-ύφεση-μείζονα της τέταρτης συμφωνίας σε Σι-ύφεση-μείζονα opus 60 (γραμμένης επίσης το 1806), ο Beethoven επεκτείνει την τριμερή μορφή σονάτας στον σύνθετο δομικό τύπο της σονάτας-ρόντο.¹⁸⁵³ Προς τον σκοπό αυτό μάλιστα, χρησιμοποιείται εδώ ένα κύριο θέμα σχετικά περιορισμένης εκτάσεως, δηλαδή μια αρμονικώς ολοκληρωμένη οκτάμετρη φράση, που εντούτοις παρουσιάζεται δύο φορές στα μ. 2-9a (από τα έγχορδα) και 10-17a (από ολόκληρη την ορχήστρα, με προβεβλημένο τον ρόλο των ξύλινων πνευστών), ενόσω το χαρακτηριστικό (σχεδόν παρεστιγμένο) ρυθμικό μοτίβο της συνοδείας της προτάσσεται στα μ. 1 και 9 ως “εισαγωγικό” – συγχρόνως όμως και “συστατικό” – στοιχείο του θέματος.¹⁸⁵⁴ Στα μ. 17-25 ακολουθεί άμεσα ένα μεταβατικό τμήμα σε δομή προτάσεως (2 + 2 και 3 + 2 μέτρων), το οποίο επιταχύνει την ρυθμική κίνηση με σταθερή ροή φιγούρων τριακοστών-δευτέρων και κατευθύνεται ομαλά προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος.¹⁸⁵⁵ Σε αυτήν παρουσιάζεται κατόπιν ένα πλάγιο θέμα εξαιρετικά ήπιου χαρακτήρος από το πρώτο κλαρινέττο (μ. 26-31) που καταλήγει σε σύντομη “ορχηστρική κορύφωση” (στα μ. 32-33),¹⁸⁵⁶ ενώ στα μ. 34-37 έπεται μια καταληκτική ιδέα με σαφείς αναφορές στις φιγούρες τριακοστών-δευτέρων της μεταβάσεως αλλά πρωτίστως στο συνοδευτικό μοτίβο συνοδείας του κυρίου θέματος, το οποίο μάλιστα διαχέεται σε ολόκληρη την ορχήστρα στο συνδυαστικό πέρασμα των μ. 38-40 προσδίδοντας έτσι απρόσμενη ένταση και δυναμισμό κατά την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας.¹⁸⁵⁷ Ως εκ τούτου, η επαναφορά του εισαγωγικού

ότι δεν υφίσταται καμμία απολύτως *coda* και πως τα μ. 181b-196 συνιστούν (απ’ ό,τι μπορεί να καταλάβει κανείς) μια διευρυμένη επαναφορά της προεκτάσεως του κυρίου θέματος που επεκτείνεται και στα μ. 197-204.

¹⁸⁵³ Πρβλ. πρωτίστως Tobel (ό.π., σ. 196) και Caplin (ό.π., σ. 284), δευτερευόντως δε Arnold Feil (“Zur Satztechnik in Beethovens Vierter Sinfonie”, *Archiv für Musikwissenschaft* 16/4, 1959, σ. 391-399, αλλά ιδίως σ. 396) και Carl Dahlhaus (*Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, Wilhelm Fink Verlag [Meisterwerke der Musik, Bd. 20], München 1979, σ. 21) – επισημαίνοντας όμως επ’ αυτού, πρώτον, ότι μια τέταρτη εμφάνιση του κυρίου θέματος μετά την επανέκθεση και του πλαγίου θέματος είναι τελείως προαιρετική για την σύσταση της μορφής σονάτας-ρόντο και συνεπώς ουδόλως συνιστά μια απαραίτητη δομική προϋπόθεσή της, όπως ισχυρίζεται ο Dahlhaus, και δεύτερον, ότι η προτεινόμενη από τον ίδιο συνεπίδραση της τριμερούς ασματικής δομής A B A και της τριμερούς μορφής σονάτας για την συγκρότηση του εν λόγω σύνθετου δομικού προτύπου δεν έχει καμμία απολύτως βάση. Από την άλλη πλευρά, ο Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 247) αναφέρεται μονάχα σε μια πλήρη (τριμερή) μορφή σονάτας, ενώ ο Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 112) κατατάσσει το αργό αυτό μέρος στον τύπο σονάτας χωρίς επεξεργασία. Περισσότερο άστοχες είναι οι τοποθετήσεις αφ’ ενός μεν των Evans (ό.π., vol. 1, σ. 256) και Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 66), οι οποίοι αντιμετωπίζουν την μακροδομή αυτή ως ένα υβρίδιο μορφής σονάτας (τριμερούς ή χωρίς επεξεργασία) και παραλλαγών, και αφ’ ετέρου της Sisman (*Haydn and the Classical Variation*, ό.π., σ. 273), η οποία αναγνωρίζει στην δεδομένη περίπτωση μονάχα ένα ρόντο με παραλλαγές του τύπου A B A’ Γ A’’ Β’ συν *coda*, δίχως όμως την παραμικρή υποψία σονάτας. Ο Reinhold Schlötterer (“4. Symphonie B-Dur op. 60”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 446-447), τέλος, θεωρεί ότι το ζήτημα της μακροδομικής οργάνωσης του μέρους αυτού είναι τελείως επουσιώδες και μάλιστα παρατηρεί ότι η αναγωγή του σε ένα μορφολογικό πρότυπο σονάτας, σονάτας-ρόντο ή απλού ρόντο δεν συμβάλλει εν τέλει στην κατανόησή του: το πρόβλημα βέβαια είναι ότι και ο ίδιος, με τις επιδερμικές παρατηρήσεις του επί των θεματικών περιεχομένων και την αποφυγή οιασδήποτε λειτουργικής αποτίμησής τους, ελάχιστα πράγματα προσφέρει στην διεξαγόμενη επιστημονική συζήτηση.

¹⁸⁵⁴ Πρβλ. πρωτίστως Dahlhaus (*Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, ό.π., σ. 17-18), δευτερευόντως Feil (ό.π., σ. 391-393), Evans (ό.π., vol. 1, σ. 256-258) και εν μέρει Schlötterer (“4. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 446 και 447).

¹⁸⁵⁵ Πρβλ. Feil (ό.π., σ. 394-395), Dahlhaus (*Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, ό.π., σ. 18-19) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 256 και 258), Schlötterer (“4. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 446 και 447).

¹⁸⁵⁶ Πρβλ. πρωτίστως Dahlhaus (*Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, ό.π., σ. 19), δευτερευόντως Evans (ό.π., vol. 1, σ. 256 και 260), Feil (ό.π., σ. 395) και εν μέρει Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 66), Schlötterer (“4. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 446).

¹⁸⁵⁷ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Feil (ό.π., σ. 395) και Dahlhaus (*Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, ό.π., σ. 19). Ο Evans (ό.π., vol. 1, σ. 256 και 262), αντιθέτως, αντιμετωπίζει συνολικά τα μ. 34-41 (sic) ως

πρώτου μέτρου στο μ. 41 συμβάλλει πλέον στην απαραίτητη αποκλιμάκωση, προκειμένου στα μ. 42-49α να επανέλθει στην Μι-ύφεση-μείζονα το κατ' εξοχήν κύριο θέμα, ταυτιζόμενο από ενορχηστρωτικής πλευράς με την αρχική διατύπωση των μ. 2-9α αλλά παρηλλαγμένο συγχρόνως στην μελωδική του γραμμή με ποικίλα τριήχων δεκάτων-έκτων.¹⁸⁵⁸

Η κατάληξη του θέματος στο μ. 49 με το εισαγωγικό μοτίβο παιγμένο από ολόκληρη την ορχήστρα όπως στο μ. 9 σηματοδοτεί στην πραγματικότητα ένα νέο ξεκίνημα για τον μακροδομικό σχεδιασμό του κομματιού: στα μ. 50-53, συγκεκριμένως, το μοτίβο της κεφαλής του κυρίου θέματος (μ. 2) εξυφαίνεται με συνεχείς δυναμικούς τονισμούς, ακολουθώντας μια πορεία από την ομώνυμη μι-ύφεση-ελάσσονα προς την (σχετική της) Σολ-ύφεση-μείζονα.¹⁸⁵⁹ εντούτοις, στα μ. 54-59 η αρμονική κίνηση “παγώνει” απρόσμενα επί της δεσπόζουσας του προαναγγελλόμενου τονικού κέντρου, με τις δύο ομάδες βιολιών να αναπτύσσουν έναν διάλογο με φιγούρες τριακοστών-δευτέρων που παραπέμπουν έντονα στην έναρξη της μεταβάσεως (βλ. ιδίως μ. 56-57), προτού τελικά οδηγηθούν και σε ρυθμική αποτελμάτωση στα μ. 58-59.¹⁸⁶⁰ κατά συνέπεια, η Σολ-ύφεση-μείζονα επικυρώνεται μόλις στα μ. 60-61 με μια αναδρομή στα μ. 1-2 της *εκθέσεως*, η οποία ωστόσο αμέσως μετά (στα μ. 62-63) αλυσιδοποιείται επί της δεσπόζουσας της μι-ύφεση-ελάσσονος, προετοιμάζοντας με αυτόν τον τρόπο την είσοδο της *επανεκθέσεως*.¹⁸⁶¹ Η τρίτη και τελευταία δομική επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 64-72α λειτουργεί συμπληρωματικά προς την δεύτερη (των μ. 41-49α), λαμβάνοντας ως ενορχηστρωτικό πρότυπο την επανάληψη της αρχικής διατύπωσης του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1 και 10-17α) και επενδύοντάς την με τους καλλωπισμούς της μελωδικής γραμμής των μ. 42 κ.εξ.¹⁸⁶² παράλληλα όμως, το ρυθμικό πρότυπο συνοδείας εγκαταλείπει τώρα τον – μέχρι πρότινος δεδομένο για το κύριο θέμα – (σχεδόν) παρεστιγμένο ρυθμό του και προσεγγίζει εκείνον του πλαγίου θέματος.¹⁸⁶³ Επομένως, οι δύο επαναφορές του κυρίου θέματος που περιβάλλουν την κεντρική *επεξεργασία* αντιστοιχούν μεν σε γενικές γραμμές στα ενορχηστρωτικά δεδομένα της διπλής πρώτης εκθέσεώς του, συγχρόνως όμως διακρίνονται σαφέστατα η μία από την άλλη ως προς το συνοδευτικό τους μοτίβο, βάσει του οποίου έκαστη εντάσσεται σε διαφορετική μακροδομική ενότητα, δεδομένου του ότι η (σχεδόν) παρεστιγμένη φιγούρα επικρατεί στην διευρυμένη *έκθεση*, ενώ τα τριήχα δεκάτων-έκτων έχουν τον πρώτο λόγο στην *επανεκθεση*.¹⁸⁶⁴ Η τρίτη αυτή μακροδομική ενότητα

μεταβατικό τμήμα βασισμένο στο εναρκτήριο μοτίβο της *εκθέσεως* και τα χαρακτηρίζει ως “επεισόδιο” στο πλαίσιο της μεσαιάς μακροδομικής ενότητας του κομματιού.

¹⁸⁵⁸ Πρβλ. Feil (ό.π., σ. 395 και 396), Dahlhaus (*Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, ό.π., σ. 19-20) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 256 και 262-263), Schlötterer (“4. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 446 και 447). Η Cuyler (*The Symphony*, ό.π., σ. 66), εξ άλλου, εντοπίζει στο σημείο αυτό την έναρξη της *επανεκθέσεως* με παραλλαγές.

¹⁸⁵⁹ Πρβλ. Feil (ό.π., σ. 396) και εν μέρει Tobel (ό.π., σ. 160), Dahlhaus (*Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, ό.π., σ. 20), Schlötterer (“4. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 446 και 447).

¹⁸⁶⁰ Πρβλ. εν μέρει Feil (ό.π., σ. 397) και Dahlhaus (*Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, ό.π., σ. 20).

¹⁸⁶¹ Πρβλ. Feil (ό.π., σ. 396 και 397), Dahlhaus (*Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, ό.π., σ. 20) και εν μέρει Schlötterer (“4. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 446 και 447). – Θεωρώ εξ άλλου περιττό το να επιχειρήσω εδώ μια κάποια σύγκριση με τα δεδομένα που προκύπτουν από την θεώρηση του Evans (ό.π., vol. 1, σ. 256 και 263-264), η οποία ειδικά σε ό,τι αφορά στα περιεχόμενα της *επεξεργασίας* βρίσκεται εμφανώς “εκτός τόπου και χρόνου”.

¹⁸⁶² Πρβλ. Feil (ό.π., σ. 396 και ιδίως 397), εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 256 και 265), Dahlhaus (*Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, ό.π., σ. 21) και ακόμη λιγότερο Schlötterer (“4. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 446 και 447).

¹⁸⁶³ Πρβλ. Feil, ό.π., σ. 397.

¹⁸⁶⁴ Πρβλ. εν μέρει Tobel (ό.π., σ. 160) και Feil (ό.π., σ. 397). – Πέραν του συγκεκριμένου “ρυθμικής υφής” επιχειρήματος, η απόρριψη του προτύπου της σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (την οποία υποστηρίζει χωρίς περαιτέρω τεκμηρίωση ο Rosen και φαίνεται να ενστερνίζεται ως έναν βαθμό η Cuyler) – σύμφωνα με το οποίο μια πλήρης επανεκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 41-72α υποτίθεται προφανώς ότι διακόπτεται από μια ενσωματωμένη σε αυτήν “δευτερεύουσα ανάπτυξη” – βασίζεται επιπροσθέτως και στην παρουσία του “πλεονάζοντος” μ. 64 σε σχέση με το μ. 49: ποιό από τα δύο, άραγε, θα θεωρείτο αντίστοιχο του μ. 9 της

εξελίσσεται χωρίς ουσιώδεις τροποποιήσεις μετά την επαναφορά του κυρίου θέματος, αφού η μετάβαση διατηρείται θεματικώς αμετάβλητη στα μ. 72-80 (παρά την αναγκαία τονική της μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη από το μ. 75 κ.εξ.), το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται αυτούσιο στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 81-88, ενώ το ίδιο ισχύει και για την κατακλείδα στα μ. 89-92.¹⁸⁶⁵ το μόνο λοιπόν στοιχείο της *εκθέσεως* που δεν επανεκτίθεται εδώ είναι το συνδετικό πέρασμα των μ. 38-40, το οποίο και αντικαθίσταται από μια προέκταση του καταληκτικού υλικού στα μ. 93-95,¹⁸⁶⁶ η οποία μάλιστα με την αποκλειστική εξύφανση των φιγούρων τριακοστών-δευτέρων επιβεβαιώνει για άλλη μια φορά την υποβάθμιση του παρεστιγμένου μοτίβου στο πλαίσιο της *επανεκθέσεως* συνολικά. Η *coda* του αργού αυτού μέρους, τέλος, αρκείται σε μια ρυθμικώς επίπεδη συνοπτική αναδρομή στο κύριο θέμα στα μ. 96-97 (πρβλ. μ. 2-3), η οποία παρ' όλα αυτά ακολουθείται από δύο ιδιαίτερα ενεργητικές πτωτικές καταλήξεις, με ένα πέρασμα τριακοστών-δευτέρων που κατανέμεται σε διάφορα όργανα και καλύπτει ολόκληρο το ηχητικό φάσμα στα μ. 98-101 καθώς και με την ανάκληση του εισαγωγικού μοτίβου από τα τύμπανα στο μ. 102 που οδηγεί σε μια μετρικώς ισχυρή – εν αντιθέσει προς την προηγούμενη “ασθενή” (στο μ. 101b) – τέλεια πτώση στα μ. 103-104.¹⁸⁶⁷

Η επόμενη πραγμάτωση του τριμερούς τύπου σονάτας σε αργό μέρος εντοπίζεται στην περίφημη “σκηνή στο ρυάκι” (“Szene am Bach”): *Andante molto moto* σε Σι-ύφεση-μείζονα της “ποιμενικής” *έκτης συμφωνίας σε Φα-μείζονα* opus 68 των ετών 1807-1808.¹⁸⁶⁸ Η αρχική θεματική ιδέα συνίσταται σε μια εξάμετρη ανοικτή προτασιακή δομή που εκτίθεται από τα πρώτα βιολιά και επαναλαμβάνεται στα μ. 7-12 από το πρώτο κλαρινέτο και το πρώτο φαγγόττο· στην συνέχεια όμως, κάνει την εμφάνισή της και μια δεύτερη ιδέα καταληκτικού χαρακτήρος στα μ. 13-16, η οποία από κοινού με μια απλή αρμονική προέκταση και σταδιακή ρυθμική επιβράδυνση στα μ. 17-18 ολοκληρώνει μια ευρύτερη κύρια θεματική ομάδα σε ασματική δομή Bar τύπου α α β (με δύο εξάμετρες “στροφές” και μία “επωδό” 4 + 2 μέτρων).¹⁸⁶⁹ Η μελωδική και αρμονική απλότητα του αργού αυτού μέρους έρχεται πάντως σε αντίθεση με μια σειρά δομικών αμφισημιών στην εξέλιξη της *εκθέσεως*, αρχής γενομένης από το δίμετρο 19-20 που από αρμονικής πλευράς δίνει μεν την εντύπωση μιας επιπλέον προεκτάσεως της κύριας θεματικής ομάδος, την ίδια στιγμή όμως, επανενεργοποιώντας την ρυθμική κίνηση δεκάτων-έκτων στο μέρος της συνοδείας, καθίσταται περισσότερο ένα σημείο αφετηρίας για την επαναφορά και ανάπτυξη του αρχικού θεματικού υλικού στα μ. 21-26 της μεταβάσεως που στρέφονται σχεδόν άμεσα προς την δευτερεύουσα τονικότητα της Φα-μείζονος.¹⁸⁷⁰ Στα ακόλουθα μ. 27-32, εξ άλλου, η μελωδική

εκθέσεως (το θεματικώς πανομοιότυπο μ. 49 ή το λειτουργικώς ταυτόσημο μ. 64, το οποίο εντούτοις παραπέμπει εμφανώς και στο εναρκτήριο μέτρο της *εκθέσεως*, υποδηλώνοντας συνεπώς μια νέα μακροδομική αφετηρία;) και σε τί θα μπορούσε εν τέλει να εξυπηρετεί η διπλή αυτή παράθεση εντός μιας *επανεκθέσεως* και μόνον;

¹⁸⁶⁵ Πρβλ. Dahlhaus (*Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, ό.π., σ. 19 και ιδίως 21) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 256 και 265), ο οποίος μάλιστα δεν δείχνει να προβληματίζεται καθόλου με το γεγονός της επανεκθέσεως του τμήματος που ο ίδιος έχει προηγουμένως ορίσει ως μεταβατικό “επεισόδιο” στην έναρξη της *επεξεργασίας* (αναφερόμενος βέβαια στην κατακλείδα της *εκθέσεως*).

¹⁸⁶⁶ Πρβλ. Dahlhaus (*Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, ό.π., σ. 21) και εν μέρει Feil (ό.π., σ. 398).

¹⁸⁶⁷ Πρβλ. ιδίως Feil (ό.π., σ. 398-399) και μόνο εν μέρει Evans (ό.π., vol. 1, σ. 256 και 266), Dahlhaus (*Ludwig van Beethoven: IV. Symphonie B-dur*, ό.π., σ. 21), Schlötterer (“4. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 446 και 447).

¹⁸⁶⁸ Πρβλ. Edwin Evans, “The Immortal Nine”: *Beethoven's Nine Symphonies fully described and analysed*, William Reeves, London 1924, vol. 2, σ. 23· Tobel, ό.π., σ. 119· Hubert Unverricht, *Ludwig van Beethoven: 6. Sinfonie F-Dur, op. 68 »Pastorale«*, Schott – Piper (Serie Musik, Bd. 8106), Mainz – München 1980, σ. 31-32· David Wyn Jones, *Beethoven: Pastoral Symphony*, Cambridge University Press (Cambridge music handbooks), Cambridge 1995, σ. 48-49 και 62· Wolfram Steinbeck, “6. Symphonie F-Dur »Pastorale« op. 68”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 508-509.

¹⁸⁶⁹ Πρβλ. πρωτίστως Steinbeck (“6. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 509), δευτερευόντως D. W. Jones (ό.π., σ. 62-63) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 2, σ. 24 και 25-27).

¹⁸⁷⁰ Πρβλ. D. W. Jones (ό.π., σ. 63) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 2, σ. 24 και 28-29).

εξύφανση του αρχικού υλικού καθώς και ένα νέο μελωδικό ανάπτυγμα ογδών εμφανίζονται πλέον παγιωμένα επί της διπλής δεσπόζουσας, σαν να προετοιμάζουν την είσοδο ενός πλαγίου θέματος· παρ' όλα αυτά, η πλάγια ιδέα των μ. 33-40 εμμένει επίσης στην δεσπόζουσα αυτή και δεν λύνεται στην τονική της Φα-μείζονος παρά μόνον αφού η ίδια επαναληφθεί σε ελαφρώς συνεπτυγμένη και παρηλλαγμένη μορφή στα μ. 41-47a (πρβλ. τα μ. 41-42 με τα 33-34, τα μ. 43-44 με τα 37-38 καθώς και τα μ. 45-47a περίπου με τα 39-40), οπότε και επανεισάγεται στα μ. 47b-49 η “επωδική” ιδέα της κύριας θεματικής ομάδος (πρβλ. μ. 13 κ.εξ.), ακολουθούμενη μάλιστα και από μια καταληκτική ανάπλαση του αρχικού μοτιβικού υλικού στα μ. 50-53 (πρβλ. μ. 1-2)!¹⁸⁷¹ Κατά συνέπειαν, η ερμηνεία των μ. 27-53 της πρώτης μακροδομικής ενότητας παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες, αφού τα μ. 27-32 θα μπορούσαν να εκληφθούν εξίσου ως ένα δεύτερο σκέλος της μεταβάσεως¹⁸⁷² ή ως μια πρώτη πλάγια θεματική ιδέα,¹⁸⁷³ ενώ η έναρξη της κατακλείδας της *εκθέσεως* είναι δυνατόν να τοποθετηθεί τόσο στο μ. 47b¹⁸⁷⁴ όσο και στο μ. 50.¹⁸⁷⁵ Προσωπικά λοιπόν εκτιμώ ότι, *πρώτον*, τα μ. 27-32 συνιστούν μέρος της μεταβάσεως ενώ τα μ. 33 κ.εξ. αντιστοιχούν σε μια πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, στα πρώτα τρία μέτρα της οποίας η επαναλαμβανόμενη αρμονική ακολουθία πεμπτών στο περιβάλλον της Φα-μείζονος (V/vi – vi – V/V – V) προσφέρει την απαραίτητη δομική τομή ανάμεσα σε αυτήν και στην μετάβαση, παρά την συνεχή υποκατάσταση της συγχορδίας της τονικής από την παρενθετική δεσπόζουσα της έκτης βαθμίδος, *δεύτερον*, ότι στα μ. 33-49 συγκροτείται μια πλάγια θεματική ομάδα κατά το μικροδομικό πρότυπο της κύριας (με δύο ασύμμετρες μελωδικές “στροφές” των 8 και 6½ μέτρων και μια καταληκτική ανάκληση της “επωδικής” ιδέας της κύριας θεματικής ομάδος στα μ. 47b-49), και *τρίτον*, ότι η κατακλείδα της *εκθέσεως* περιορίζεται κατά συνέπειαν στο τετράμετρο 50-53.

Η οργάνωση της *επεξεργασίας* των μ. 54-90 βασίζεται στην εναλλαγή σαφώς διακριτών μεταξύ τους θεματικών ιδεών, θέτοντας στο επίκεντρο τρεις παρηλλαγμένες παραθέσεις και περαιτέρω εξυφάνσεις της κατ' εξοχήν κύριας ιδέας.¹⁸⁷⁶ η πρώτη από αυτές, στα μ. 58-65, λαμβάνει χώραν στην Σολ-μείζονα – χάρη στην μετατροπική μεσολάβηση των “εισαγωγικών” μ. 54-57 – αλλά μετά το τέταρτο μέτρο του θεματικού προτύπου εξελίσσεται σε έναν ελεύθερο διάλογο με αρπισμούς ανάμεσα στο πρώτο φλάουτο και το πρώτο όμποε (στα μ. 62-65), που καταλήγει στην “επωδική” ιδέα της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 66-68 (πρβλ. μ. 47-49), με την οποία τελικά πραγματοποιείται και μια τονική στροφή προς την Μι-ύφεση-μείζονα.¹⁸⁷⁷ η δεύτερη παράθεση της εναρκτήριας ιδέας στο τονικό αυτό κέντρο φθάνει μέχρι το πέμπτο της μέτρο (στα μ. 69-73), το υλικό του οποίου ρευστοποιείται από το πρώτο κλαρινέττο στα ακόλουθα μ. 74-76 και κατόπιν παραχωρεί επίσης την θέση του στην “επωδική” ιδέα, που με συνοπτικότερες διαδικασίες στο δίμετρο 77-78 στρέφεται πλέον προς την Σολ-ύφεση-μείζονα.¹⁸⁷⁸ η τρίτη και τελευταία αποσπασματική παράθεση της πρώτης

¹⁸⁷¹ Πρβλ. σε γενικές γραμμές D. W. Jones (ό.π., σ. 63-64), Evans (ό.π., vol. 2, σ. 24 και 30-34) – παρακάμπτοντας όμως την τελείως παράλογη ένταξη των μ. 50-53 στην *επεξεργασία* – και εν μέρει Steinbeck (“6. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 509).

¹⁸⁷² Όπως προτείνουν οι Evans (ό.π., vol. 2, σ. 24 και 28-29) και Unverricht (*Ludwig van Beethoven: 6. Sinfonie...*, ό.π., σ. 32).

¹⁸⁷³ Βλ. κυρίως Steinbeck (“6. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 508) και εν μέρει D. W. Jones (ό.π., σ. 63), ο οποίος συμπεριλαμβάνει το δίμετρο 27-28 στην προηγούμενη μετάβαση και υποδεικνύει ως σημείο έναρξης του πλαγίου θέματος το μ. 29.

¹⁸⁷⁴ Βλ. σχετικά Steinbeck, “6. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 508.

¹⁸⁷⁵ Όπως υποδηλώνει η τοποθέτηση του D. W. Jones, ό.π., σ. 64. – Ο Unverricht (*Ludwig van Beethoven: 6. Sinfonie...*, ό.π., σ. 32), πάντως, δεν διακρίνει κανένα ανεξάρτητο καταληκτικό στοιχείο στο τέλος της *εκθέσεως* και αντιμετωπίζει εν γένει τα μ. 27-53 ως “πλάγιο θέμα”.

¹⁸⁷⁶ Πρβλ. D. W. Jones (ό.π., σ. 64) και Steinbeck (“6. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 509).

¹⁸⁷⁷ Πρβλ. σε γενικές γραμμές D. W. Jones (ό.π., σ. 64) και Evans (ό.π., vol. 2, σ. 24 και 34-35).

¹⁸⁷⁸ Πρβλ. σε γενικές γραμμές D. W. Jones (ό.π., σ. 64) και Evans (ό.π., vol. 2, σ. 24 και 35-36).

κύριας ιδέας στα μ. 79-83, αντιθέτως, είναι τονικώς ευμετάβλητη και η μετατροπική της εξέλιξη στα μ. 84-85 δεν ακολουθείται αυτή την φορά από το “επωδικό” στοιχείο αμφοτέρων των θεματικών ομάδων της *εκθέσεως*, αλλά από έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 86-90 που βασίζεται στην εξύφανση συνοδευτικών μοτίβων της κύριας θεματικής ομάδος.¹⁸⁷⁹ Κατόπιν τούτου δε, στα μ. 91-96 επανεμφανίζεται πλήρης στην Σι-ύφεση-μείζονα η εξάμετρη πρώτη φράση της κύριας θεματικής ομάδος, με διαφορετική ενορχήστρωση (η βασική μελωδική γραμμή ανατίθεται τώρα εξ ολοκλήρου στο πρώτο φλάουτο, αλλά στην πορεία διπλασιάζεται από το δεύτερο φλάουτο και τα πρώτα βιολιά) και με την προσθήκη νέων συνοδευτικών μοτίβων (των αρπισμών από τα μ. 58-61 της *επεξεργασίας*), οριοθετώντας έτσι με σαφήνεια το σημείο έναρξης μιας συνεπτυγμένης κατά τα άλλα *επανεκθέσεως*, από την οποία απαλείφονται τελείως τα μ. 7-18 και 19-20 της *εκθέσεως*, ενώ τα μεταβατικά μ. 21-26 συρρικνώνονται δραστικά σε ένα μόλις δίμετρο (μ. 97-98) που οδηγεί στην μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη / υπερκείμενη τετάρτη των υπολοίπων μ. 27-32 της μεταβάσεως στα μ. 99-104 και ακολούθως στην αυτούσια τονική επαναφορά της πλάγιας θεματικής ομάδος στα μ. 105-121 καθώς και του διμέτρου 50-51 της κατακλείδας στα μ. 122-123.¹⁸⁸⁰ Με την παράλειψη των μ. 52-53, εξ άλλου, εισάγεται απ’ ευθείας στο σημείο αυτό η *coda* του μέρους, εξυφαίνοντας κατ’ αρχάς ελεύθερα στα μ. 124-128 το υλικό της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας: η “σκηνή στο ρυάκι” ολοκληρώνεται ωστόσο με την εναλλαγή ενός “έξωμουσικού” νέου στοιχείου – μιας αναπαραστάσεως του κελαηδήματος του αηδονιού (από το πρώτο φλάουτο), του ορτυκιού (από το πρώτο όμποε) και του κούκου (από τα δύο κλαρινέττα) – στα μ. 129-132a και 133-136a με την γνωστή “επωδική” ιδέα που έχει και τον τελευταίο λόγο στα μ. 132b και 136b-139.¹⁸⁸¹

Από το έτος 1808 και έπειτα, ο Beethoven επιλέγει κυρίως τον τύπο σονάτας χωρίς *επεξεργασία* για τα μέρη αργής χρονικής αγωγής, όπως κατ’ αρχάς μαρτυρεί η – εξαιρετικά ιδιάζουσα κατά τα άλλα – περίπτωση του *Largo assai ed espressivo* σε ρε-ελάσσονα του *trío με πιάνο σε Ρε-μείζονα* opus 70 αρ. 1.¹⁸⁸² Το συγκεκριμένο μέρος παρουσιάζει εντυπωσιακές ιδιαιτερότητες τόσο σε αρμονικό όσο και σε θεματικό επίπεδο. Στην *έκθεση*, για παράδειγμα, διακρίνονται τρία επιμέρους τμήματα, στα μ. 1-17, 18-30 και 31-37, για την αποσαφήνιση της λειτουργίας των οποίων είναι απαραίτητη η εξέταση και των αντιστοιχών τμημάτων της *επανεκθέσεως*, στα μ. 46-62, 63-75 και 76-82. Παίρνοντας λοιπόν τα πράγματα από την αρχή, παρατηρούμε ότι στα πρώτα 17 μέτρα διαμορφώνεται μια κύρια θεματική ομάδα, αποτελούμενη από μια κλειστή οκτάμετρη πρώτη ιδέα και μια ανοικτή εννεάμετρη δεύτερη: η πρώτη κύρια ιδέα εμπεριέχει ήδη δύο διαφορετικά μοτίβα που εναλλάσσονται ανά μέτρο μεταξύ των δύο έγχορδων και του πιάνου, ενώ σε αρμονικό επίπεδο ενσωματώνει μια παρέκκλιση προς την σχετική Φα-μείζονα: η δεύτερη κύρια θεματική ιδέα, αντιθέτως, αμβλύνει τις αντιθέσεις μεταξύ των τριών οργάνων με την μιμητική εξύφανση ενός ηπιότερου μοτίβου στα μ. 9-11 που καταλήγει στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος στα μ. 12-13, ωστόσο στην προέκταση των μ. 14-17 η επανεμφάνιση του μοτίβου του μ. 1 στο τσέλλο (μ. 14-15) συνδυάζεται με μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που επιφέρει μια εντυπωσιακή δυναμική κορύφωση και παράλληλα ενεργοποιεί περάσματα τριακοστών-

¹⁸⁷⁹ Πρβλ. πρωτίστως D. W. Jones (ό.π., σ. 64) και μόνο εν μέρει Evans (ό.π., vol. 2, σ. 24 και 35-36).

¹⁸⁸⁰ Πρβλ. ως επί το πλείστον D. W. Jones (ό.π., σ. 66) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 2, σ. 24 και 37).

¹⁸⁸¹ Πρβλ. D. W. Jones (ό.π., σ. 66-67), εν μέρει Evans (ό.π., vol. 2, σ. 24 και 37-39), Steinbeck (“6. Symphonie...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 509) και ακόμη λιγότερο Unverricht (*Ludwig van Beethoven: 6. Sinfonie...*, ό.π., σ. 32).

¹⁸⁸² Πρβλ. σε γενικές γραμμές: Stefan Kunze, “Beethovens »Besonnenheit« und das Poetische: Über das Largo assai ed espressivo des D-Dur-Klaviertrios op. 70 Nr. 1 (»Geistertrio«)”, 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. 154, 155 και 167· Lewis Lockwood, *Beethoven: Studies in the Creative Process*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – London 1992, σ. 191· Michael Maier, “Geistertrio. Beethovens Musik in Samuel Becketts zweitem Fernsehspiel”, *Archiv für Musikwissenschaft* 57/2, 2000, σ. 177.

δευτέρων στο μέρος του πιάνου, τα οποία μάλιστα επιταχύνονται σε εξηκοστά-τέταρτα κατά την ακόλουθη αποκλιμάκωση (σε δυναμικό και αρμονικό επίπεδο) στα μ. 16-17.¹⁸⁸³ Στην επανέκθεση, οι δύο αυτές θεματικές ιδέες επανέρχονται στα μ. 46-53 και 54-62 με τα ίδια δομικά, αρμονικά, ρυθμικά και δυναμικά χαρακτηριστικά,¹⁸⁸⁴ αλλά διαφοροποιούνται υφολογικά σε δύο σημεία: *πρώτον*, καθ' όλην την διάρκεια της πρώτης ιδέας το πιάνο ανταλλάσσει τον ρόλο του με το βιολί και επιπλέον συνδυάζει αντιστικτικά με το εναρκτήριο μοτίβο ένα ανάπτυγμα του μοτίβου του μ. 2,¹⁸⁸⁵ και *δεύτερον*, στα μ. 54-56 της δεύτερης θεματικής ιδέας η ύφανση καθίσταται περισσότερο ομοφωνική, προκειμένου να επανέλθει στιγμιαία στο προσκήνιο ο σαφής διαχωρισμός του πιάνου από τα δύο έγχορδα. Παρ' όλα αυτά, ό,τι έχει μέχρι στιγμής περιγραφεί ανταποκρίνεται πλήρως στα δεδομένα της μορφής σονάτας. Το ίδιο θα μπορούσε επίσης να λεχθεί και για τα μ. 18-25 της *εκθέσεως*, όπου το υλικό της πρώτης κύριας ιδέας αναπτύσσεται ανάμεσα στο τσέλλο και το βιολί υπό την αδιάλειπτη συνοδεία συγχορδιών σε tremolo από το πιάνο και κατευθύνεται από την ρε-ελάσσονα προς την δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος, η οποία μάλιστα προεκτείνεται περαιτέρω στα μ. 26-30 με την μιμητική ανάπτυξη μονάχα του μοτίβου του μ. 2 ανάμεσα στα δύο έγχορδα και πιανιστική συνοδεία που ανακαλεί σε εύρος τεσσάρων οκτάβων το πέρασμα εξηκοστών-τετάρτων των μ. 16-17.¹⁸⁸⁶ Η έμφαση που δίνεται σε αυτό το μεταβατικό – προφανώς – τμήμα στην περιοχή της σχετικής της ελάσσοнос δεσπόζουσας δεν είναι πρωτόγνωρη στο έργο του Beethoven: η *έκθεση* του αργού μέρους του *τρίο με πιάνο* opus 70 αρ. 1 φαίνεται μέχρι στιγμής να ακολουθεί τον τριμηματικό αρμονικό σχεδιασμό των αντιστοιχών ενοτήτων των αργών μερών του *τρίο εγχορδων* opus 9 αρ. 2 και της *σονάτας για πιάνο* opus 10 αρ. 3 (με τα οποία ταυτίζεται και ως προς την τονική αφετηρία της ρε-ελάσσοнос). Η εντύπωση αυτή ανατρέπεται ωστόσο όταν στα μ. 31-37 του opus 70 αρ. 1 η Ντο-μείζονα δεν ακολουθείται από την λα-ελάσσονα, αλλά εδραιώνεται η ίδια ως δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως*!¹⁸⁸⁷ Παράλληλα, το θεματικό περιεχόμενο των μ. 31-34 παραπέμπει ως έναν βαθμό στην έναρξη της δεύτερης κύριας ιδέας, ενώ η εξέλιξή του στα μ. 35-37 είναι τυπική μιας κατακλείδας μάλλον παρά ενός πλαγίου θέματος.¹⁸⁸⁸ Κατά συνέπειαν, τα μ. 31-37 συνολικά μόλις και μετά βίας μπορούν να σταθούν ως πλάγιο θέμα στην παρούσα *έκθεση*, στην οποία γενικότερα δίνεται η αίσθηση ότι η – κατ' εξοχήν συνδεδεμένη με το ώριμο έργο του Beethoven – προβληματική του “θεματικού δυΐσμου” έχει ενσωματωθεί ήδη στην κύρια θεματική ομάδα (αν όχι στην πρώτη κύρια ιδέα και μόνον),¹⁸⁸⁹ με αποτέλεσμα η μεν μετάβαση να χρησιμεύει πλέον ως πεδίο ανάπτυξης του δεδομένου υλικού,¹⁸⁹⁰ το δε “πλάγιο θέμα” να εκπίπτει τελείως ή (στην καλύτερη περίπτωση) να συγχωνεύεται ως δομικό κατάλοιπο με την κατακλείδα. Στην *επανεκθεση*, πάντως, οι

¹⁸⁸³ Πρβλ. πρωτίστως τις σχετικές αναφορές του Kunze (“Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 149, 153, 154, 155, 167 και ιδίως 156-158) και εν μέρει του Maier (ό.π., σ. 177).

¹⁸⁸⁴ Πρβλ. Kunze (“Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 160 και 167) και Maier (ό.π., σ. 177).

¹⁸⁸⁵ Πρβλ. Kunze, “Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 156.

¹⁸⁸⁶ Πρβλ. Kunze (“Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 153, 155, 167 και ιδίως 159) και εν μέρει Maier (ό.π., σ. 177).

¹⁸⁸⁷ Ο Kunze (“Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 149) θεωρεί ότι η Ντο-μείζονα υποκαθιστά σε αυτό το σημείο την αναμενόμενη Φα-μείζονα ως δεσπόζουσά της· προσωπικά όμως, λαμβάνοντας υπ' όψιν και τα αργά μέρη των opus 9 αρ. 2 και opus 10 αρ. 3, δεν νομίζω ότι μπορεί πράγματι να αναμένει κανείς την Φα-μείζονα ως δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* αυτής, ούτε επομένως ότι η Ντο-μείζονα θα πρέπει να ερμηνευθεί σε συνάρτηση με αυτήν και – πολύ περισσότερο – ως ένα υποκατάστατό της.

¹⁸⁸⁸ Εύλογα λοιπόν ο Kunze (“Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 154 και 167) χαρακτηρίζει τα μ. 31-37 ως καταληκτικό τμήμα της *εκθέσεως*, παρά την τονική αστάθεια που παρατηρεί σε αυτό (η οποία πάντως αφορά μόνο στο συνεχές tremolo που εμπλουτίζει τον ισοκράτη επί της τονικής στο αριστερό χέρι του πιάνου και όχι στην συνολική αρμονική διάρθρωση του συγκεκριμένου τμήματος που παγιώνεται αναμφίβολα στην Ντο-μείζονα). Πρβλ. ακόμη Kunze (“Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 155 και 159) και εν μέρει Maier (ό.π., σ. 177).

¹⁸⁸⁹ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Kunze, “Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 155-156 και 158.

¹⁸⁹⁰ Πρβλ. εν μέρει Lockwood, ό.π., σ. 191.

προτεινόμενες συμβατικές λειτουργίες της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος-κατακλείδας επιβεβαιώνονται πλήρως: παρ' ό τι ο τονικός σχεδιασμός των μ. 63-69 (μιας ελαφρώς συνεπτυγμένης εκδοχής των μ. 18-25) ξεκινά από την ομώνυμη Ρε-μείζονα και μέσω της Ντο-μείζονος φθάνει στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος, τα μ. 70-75 (μια ελαφρώς διευρυμένη εκδοχή των μ. 26-30) δεν επικυρώνουν ακόμη την αρχική αυτή τονικότητα, αλλά εξακολουθούν να περιστρέφονται γύρω από την Ντο-μείζονα και τελικά οδηγούν εκ νέου στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος,¹⁸⁹¹ προκειμένου να επανεκτεθεί αυτούσιο σε αυτήν το πλάγιο-καταληκτικό θεματικό υλικό των μ. 31-37 στα μ. 76-82.¹⁸⁹² Επομένως, τα μ. 63-75 επαληθεύουν την μεταβατική λειτουργία των αντιστοίχων μ. 18-30, αλλά και η δεύτερη μακροδομική ενότητα μεταφέρει το τελευταίο τμήμα της πρώτης στην αρχική τονικότητα, εκπληρώνοντας στο ακέραιο τις υποχρεώσεις της ως γνήσια *επανεκθεση*.

Ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανεκθεση* μεσολαβεί ένα οκτάμετρο συνδετικό πέρασμα, το οποίο βασίζεται επίσης στο αρχικό μοτιβικό υλικό στα μ. 38-40, συγκεκριμένως, ανακαλείται διαδοχικά και από τα τρία όργανα η κεφαλή της δεύτερης κύριας ιδέας, ενώ στα μ. 41-44 το μοτίβο του μ. 2 εναλλάσσεται μεταξύ τσέλλου και πιάνου (περίπου όπως στα μ. 26 κ.εξ. της μεταβάσεως) οδηγώντας με ιδιαίτερη δραματικότητα προς την αρχική ρε-ελάσσονα μέσω μιας μισής πτώσεως στο μ. 45.¹⁸⁹³ Στην *coda*, τώρα, οι θεματικές αυτές αναφορές του συνδετικού περάσματος αναδιατάσσονται και ενισχύονται περαιτέρω: σε πρώτη λοιπόν φάση, τα μ. 38-40 συνοψίζονται στο δίμετρο 83-84, το οποίο οδηγεί άμεσα σε μια πτωτική ακολουθία προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μ. 85-86 που ανακαλεί πολύ αμυδρά εκείνη του μ. 45.¹⁸⁹⁴ Τουναντίον, ο συνδυασμός του εναρκτήριου μοτίβου στο τσέλλο με την επαναφορά του μοτίβου του μ. 2 από το βιολί και την ρευστοποίηση του ίδιου σε ένα χρωματικό πιανιστικό πέρασμα στα μ. 87-88 καταλήγει σε μια ασθενή τέλεια πτώση, η οποία μετά την παρηλλαγμένη επανάληψη του διμέτρου αυτού στα μ. 89-90 προεκτείνεται μεν με την επέκταση του πιανιστικού περάσματος κατά τρεις επιπλέον οκτάβες στα μ. 91-92, αλλά παραμένει ουσιαστικά ανεπαρκής ως ύστατη καταληκτική χειρονομία.¹⁸⁹⁵ Γι' αυτόν λοιπόν τον λόγο, στα μ. 93-96 κρίνεται επιβεβλημένη η προσθήκη μιας πλήρους πτωτικής ακολουθίας επί τη βάσει του εναρκτήριου μοτίβου του κομματιού.¹⁸⁹⁶

Ακόμη πιο παράδοξο από αρμονικής πλευράς είναι το σύντομο μεσαίο μέρος της *σονάτας για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* opus 81a των ετών 1809-1810, η οποία είναι ευρύτερα γνωστή με τον αυθεντικό της τίτλο “Ο αποχαιρετισμός” (“Das Lebewohl”) που αναφέρεται στις δύσκολες περιστάσεις υπό τις οποίες ο – μαθητής και βασικός οικονομικός υποστηρικτής του συνθέτη – Αρχιδούκας Ροδόλφος ήταν υποχρεωμένος να εγκαταλείψει την Βιέννη για όσο διάστημα η πρωτεύουσα της αυστριακής αυτοκρατορίας τελούσε υπό κατάληψη από τα στρατεύματα του Ναπολέοντα Βοναπάρτη. Το αργό μέρος αναπαριστά μουσικά τα συναισθήματα του Beethoven κατά την απουσία του Ροδόλφου, όπως δηλώνει και η αναγραφή επί της παρτιτούρας (“Abwesenheit”: Andante espressivo / In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck), και είναι γεγονός ότι η ιδιαιτερότητα του κομματιού

¹⁸⁹¹ Πρβλ. Kunze (“Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 159 και 167) και εν μέρει Maier (ό.π., σ. 177).

¹⁸⁹² Πρβλ. Kunze (“Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 159, 160 και 167) και Maier (ό.π., σ. 177).

¹⁸⁹³ Πρβλ. Kunze (“Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 153, 154, 155, 167 και ιδίως 160) και εν μέρει Maier (ό.π., σ. 177), ο οποίος επιπροσθέτως αναφέρει ότι ο Donald Francis Tovey αντιμετώπιζε (καθ' υπερβολήν) το ίδιο τμήμα ως *επεξεργασία* μιας τριμερούς μορφής σονάτας.

¹⁸⁹⁴ Το τμήμα αυτό εκλαμβάνεται από τους Kunze (“Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 154, 167 και ιδίως 160), Lockwood (ό.π., σ. 191) και Maier (ό.π., σ. 177) ως συνδετικό πέρασμα προς την *coda* (και όχι ως το εναρκτήριο τμήμα της), πράγμα όμως αβάσιμο στον βαθμό που τα μ. 83-86 διατηρούν κατ' ουσίαν πολύ περιορισμένες αντιστοιχίες προς τα μ. 38-45 του συνδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση*.

¹⁸⁹⁵ Πρβλ. Kunze (“Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 153, 154, 155, 167 και ιδίως 160-161) και εν μέρει Lockwood (ό.π., σ. 191).

¹⁸⁹⁶ Πρβλ. Kunze (“Beethovens »Besonnenheit«...”, ό.π., σ. 155, 167 και ιδίως 161) και Lockwood (ό.π., σ. 191).

αυτού σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία¹⁸⁹⁷ οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο εξωμουσικό του περιεχόμενο: διότι η συνειδητή αποφυγή οιασδήποτε ισχυρής πτωτικής επικύρωσης όχι μόνον της βασικής ντο-ελάσσονος αλλά και κάθε άλλης τονικότητας στην εξέλιξη του κομματιού αντικατοπτρίζει σαφέστατα τα αισθήματα μελαγχολίας και ανασφάλειας του ίδιου του προσώπου-δημιουργού για την τύχη του σε μια συγκεκριμένη χρονική συγκυρία, κατά την οποία επικρατούσε μεγάλη πολιτική και οικονομική αβεβαιότητα. Εξ άλλου, η “απουσία” ανοίγει με μια ρητορική φιγούρα ερώτησης,¹⁸⁹⁸ που επιπλέον υποστηρίζεται από τον πλέον απροσδιόριστο αρμονικό σχηματισμό: μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης. Το κύριο θέμα, παρ’ όλα αυτά, διαρθρώνεται ως τετράμετρη πρόταση που βρίσκει τελικά τον δρόμο της προς μια ασθενή πτώση στην δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος στο μ. 4, ενώ στα μ. 5-8 μια παρόμοια τετράμετρη φράση καταλήγει εξίσου διστακτικά στην τονική της ντο-ελάσσονος, διαμορφώνοντας έτσι μια ευρύτερη περίοδο.¹⁸⁹⁹ Στην συνέχεια, ένα αντιθετικό μελωδικό στοιχείο στα μ. 8b-10 στρέφεται προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας, για να ακολουθήσει μια αναδρομή στο εναρκτήριο μοτίβο και σύντομη ανάπτυξη του επί της διπλής δεσπόζουσας στα μ. 11-12 καθώς και ένα πέρασμα τριακοστών-δευτέρων στα μ. 13-14 που προεκτείνει την ίδια αρμονική λειτουργία.¹⁹⁰⁰ Τα περιεχόμενα αυτά είναι συμβατά με ένα μεταβατικό τμήμα,¹⁹⁰¹ το οποίο πράγματι οδηγεί σε ένα πλάγιο θέμα στα μ. 15-20 στην περιοχή της ελάσσονος δεσπόζουσας,¹⁹⁰² η οποία πάντως – ως δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* – αποδεικνύεται τελικά όχι λιγότερο ασταθής από την αρχική: η βασική μελωδική φράση του πλαγίου θέματος στα μ. 15-16 λαμπρύνεται από την ομώνυμη Σολ-μείζονα και μόνο κατά την παρηλλαγμένη επανάληψή της στα μ. 17-18 οδηγείται στην σολ-ελάσσονα, η οποία κατόπιν μάταια επιχειρεί να εδραιωθεί στο μ. 19, αφού η αλυσιδοποίηση της πτωτικής αυτής ακολουθίας στο μ. 20 φαίνεται να επαναπροσεγγίζει την ντο-ελάσσονα.¹⁹⁰³ Εντούτοις, στα μ. 21-24 οι δύο φράσεις του κυρίου θέματος επανεκτίθενται συγχωνευμένες σε μία τετράμετρη (πρβλ. μ. 21-22 με 1-2 και μ. 23-24 με 7-8) επί της υποδεσπόζουσας φα-ελάσσονος!¹⁹⁰⁴ Μια *επανεκθεση* που ξεκινά από την υποδεσπόζουσα έχει φυσικά την δυνατότητα χωρίς καμμία άλλη μεταβολή να οδηγήσει αυτομάτως στην τονική επαναφορά των πλαγίων θεματικών περιεχομένων. Ο Beethoven ωστόσο ανατρέπει και αυτήν την προσδοκία: η μετάβαση δεν διαφοροποιείται καθόλου από θεματικής πλευράς και επιπλέον τα μ. 8b-10a μεταφέρονται στα μ. 24b-26a στην υπερκείμενη τετάρτη· εντούτοις, στην άρση του μ. 26 η διαμορφωθείσα τονική αναλογία προς την *έκθεση* διακόπτεται και ό,τι ακολουθεί – τόσο τα υπόλοιπα μεταβατικά μ. 27-30 όσο και το πλάγιο θέμα στα μ. 31-36 – τοποθετείται πλέον έναν τόνο χαμηλότερα από τα αντίστοιχα μ. 11-14 και 15-20 της *εκθέσεως*, δηλαδή ξανά στην περιοχή της υποδεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος και δη με την ίδια τονική αστάθεια (παρέκκλιση στον αντίθετο τρόπο και αλυσιδωτή πορεία αντί για καταληκτική πτωτική

¹⁸⁹⁷ Πρβλ. Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 161), Tobel (ό.π., σ. 171) και εν μέρει Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 289-290), Christoph von Blumröder (“Klaviersonate Es-Dur »Les Adieux / Das Lebewohl« op. 81a”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 632-633).

¹⁸⁹⁸ Πρβλ. σχετικά: Uhde, ό.π., Bd. III, σ. 291· Blumröder, “Klaviersonate Es-Dur...”, στο: Riethmüller κ.ά. (επιμ.), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 632.

¹⁸⁹⁹ Πρβλ. εν μέρει Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 289, 290 και 291-292) και ακόμη λιγότερο Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 161).

¹⁹⁰⁰ Πρβλ. εν μέρει Uhde, ό.π., Bd. III, σ. 289 και 293.

¹⁹⁰¹ Αντιθέτως, δεν έχει κανένα νόημα η ένταξη και των μ. 8b-14 στο κύριο θέμα, στην οποία προβαίνει ο Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 161).

¹⁹⁰² Πρβλ. Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 161) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 290 και 292-293).

¹⁹⁰³ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 289) και εν μέρει Tobel (ό.π., σ. 171).

¹⁹⁰⁴ Πρβλ. εν μέρει Uhde, ό.π., Bd. III, σ. 289 και 290. Ο Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 161), εξ άλλου, υποστηρίζει ότι από τις δύο αρχικές φράσεις του κυρίου θέματος εδώ επανεκτίθεται μόνο η δεύτερη· η απλουστευτική αυτή διαπίστωση είναι όμως καταφανώς εσφαλμένη, διότι το μελωδικό περιεχόμενο των μ. 21-22 δεν ταυτίζεται με εκείνο των μ. 5-6 – σε μια τέτοια περίπτωση, το “ερώτημα” της μελωδικής γραμμής θα έπρεπε να έχει τεθεί μια μικρή τρίτη υψηλότερα.

επικύρωση).¹⁹⁰⁵ Η τονική αυτή περιπλάνηση μιας επανεκθέσεως που αποφεύγει τελείως την κύρια τονικότητα (!) θα μπορούσε παρ' όλα αυτά να βρει την λύση της σε μια επιπρόσθετη *coda*, πράγμα που στο μ. 37 μοιάζει να επιβεβαιώνεται με την ανάκληση του εναρκτήριου μοτίβου επί μιας συγχορδίας δεσπόζουσας μεθ' ενάτης (πρβλ. επακριβώς μ. 11 / 27): παρά το γεγονός αυτό όμως, η απομόνωση της ρητορικής φιγούρας στο μ. 38 και η αλυσιδοποίηση του διμέτρου 37-38 στα μ. 39-40 επί του ιδίου αρμονικού υποβάθρου (με αφαίρεση μόνο του θεμελίου φθόγγου της συγχορδίας) δεν οδηγούν ποτέ στην αναμενόμενη τονική: αντιθέτως, στα μ. 41-42 το εναρκτήριο μοτίβο εξυφαίνεται περαιτέρω επί τη βάσει μιας συγχορδίας δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της Μι-ύφεση-μείζονος πλέον, που επιτρέπει την άμεση σύνδεση του αργού αυτού μέρους με το γρήγορο finale της *σονάτας*, την χαρμόσυνη “αντάμωση” (“Das Wiedersehen”) ή – επί το επικρατέστερον – “επιστροφή”.¹⁹⁰⁶

Πώς λοιπόν δικαιολογείται ο τονικός σχεδιασμός του αργού αυτού μέρους; Η τονικότητα της ντο-ελάσσονος μόλις και μετά βίας παρουσιάζεται στο κύριο θέμα της *εκθέσεως*, ενώ απουσιάζει από ολόκληρη την *επανεκθεση* και δεν επικυρώνεται πτωτικά ούτε στην *coda* που εξελίσσεται σε συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος: παράλληλα όμως, ούτε στο πλάγιο θέμα της *εκθέσεως* και της *επανεκθέσεως* εδραιώνεται με σαφήνεια κάποιο αντιθετικό προς αυτήν τονικό κέντρο, αλλά απεναντίας ενισχύεται και εδώ η αίσθηση της απανταχού παρούσας αρμονικής περιπλάνησης. Αν παρ' όλα αυτά εξετάσουμε σε πολύ αδρές γραμμές τον συνολικό τονικό σχεδιασμό, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η μεν *έκθεση* κινείται από την ελάσσονα τονική προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, ενώ η *επανεκθεση* περιστρέφεται γύρω από την (ελάσσονα) υποδεσπόζουσα.¹⁹⁰⁷ Συνεπώς, η δεύτερη μακροδομική ενότητα εμφανίζεται κάπως πιο σταθερή σε σχέση με την πρώτη, αν και αυτό ουδόλως σημαίνει βέβαια ότι εκπληρώνει τις συμβατικές της υποχρεώσεις προς το μακροδομικό πρότυπο της *σονάτας*! Η ουσία λοιπόν έγκειται ακριβώς στην αποτυχία όλων των “δορυφόρων” της ντο-ελάσσονος καθώς και της ίδιας να παγιωθούν ικανοποιητικά στην εξέλιξη της μορφής: αντ' αυτού, το κομμάτι αρχίζει και (σχεδόν) τελειώνει με συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης: θα ήταν άραγε υπερβολικό το να υποστηρίξει κανείς ότι το ξεχωριστό αυτό αρμονικό μέσο τίθεται στο επίκεντρο του τονικού σχεδιασμού του εν λόγω κομματιού και ότι εν τέλει τα όποια τονικά κέντρα εμφανίζονται στην πορεία συνιστούν μονάχα προσωρινές “λύσεις” των συγχορδιών ελαττωμένης εβδόμης πριν την επαναφορά της – βασικής τονικότητας του έργου – Μι-ύφεση-μείζονος, η οποία ωστόσο κείται πέραν των ορίων του συγκεκριμένου μέρους;¹⁹⁰⁸

Η τελευταία περίπτωση μορφής *σονάτας* χωρίς *επεξεργασία* στα έργα της “μεσαίας” δημιουργικής περιόδου του Beethoven εντοπίζεται στο Allegretto scherzando σε Σι-ύφεση-μείζονα της *ογδόης συμφωνίας σε Φα-μείζονα* opus 93, γραμμένης το 1812.¹⁹⁰⁹ Το μέρος αυτό

¹⁹⁰⁵ Πρβλ. Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 289 και 290) και εν μέρει Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 161), Tobel (ό.π., σ. 171).

¹⁹⁰⁶ Πρβλ. εν μέρει Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 161), Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 289 και 290) και Blumröder (“Klaviersonate Es-Dur...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 633).

¹⁹⁰⁷ Πρβλ. ιδίως Tobel (ό.π., σ. 171) και ελάχιστα Blumröder (“Klaviersonate Es-Dur...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. I, σ. 632-633).

¹⁹⁰⁸ Ορθώς πάντως ο Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 289-290) απορρίπτει κατόπιν σχετικού συλλογισμού την ιδέα ότι το αργό αυτό μέρος δεν είναι αυτοτελές (παρά την αρμονική του αστάθεια). Εξ άλλου, το μέρος αυτό δεν συνιστά μια “αργή εισαγωγή” του γρήγορου τελικού μέρους της *σονάτας*, όπως π.χ. ισχυρίζεται ο Tobel (ό.π., σ. 171): στην πραγματικότητα, το σαθρό τονικό υπόβαθρο της “απουσίας” αντιπαράκειται προς την τονική σταθερότητα τόσο του “αποχαιρετισμού” όσο και της “ανταμώσεως” και επομένως κρατά ίσες αποστάσεις και από τα δύο εξωτερικά μέρη της *σονάτας*, εκπληρώνοντας έτσι με επιτυχία μια λειτουργία διαμεσολάβησης.

¹⁹⁰⁹ Πρβλ. Evans, ό.π., vol. 2, σ. 197 κ.εξ.: Tobel, ό.π., σ. 145· Herbert Schneider, 8. *Sinfonie F-Dur*, op. 93, Schott – Piper (Serie Musik, Bd. 8122), Mainz – München 1989, σ. 58· Cuyler, *The Symphony*, ό.π., σ. 76. Ο Oskar Kaul (“Die organische Einheit in Beethovens 8. Sinfonie”, στο: Adolf Sandberger [επιμ.], *Neues Beethoven-Jahrbuch – Fünfter Jahrgang*, Henry Litoffs Verlag, Braunschweig 1933, σ. 183), αντιθέτως, δεν είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικός, αφού επισημαίνει μόνο την ύπαρξη δύο συμμετρικών μεταξύ τους ενοτήτων. Εξοργιστικός, τέλος, είναι ο Manfred Hermann Schmid (“8. Symphonie F-Dur op. 93”, στο: Riethmüller κ.ά.

χαρακτηρίζεται σε γενικές γραμμές από χιουμοριστική διάθεση (στην οποία συμβάλλουν τόσο οι συνεχείς μετρικές μετατοπίσεις όσο και τα δυναμικά ξεσπάσματα που βρίσκουν το αποκορύφωμά τους στην σύντομη *coda*), από την ενσωμάτωση του εναρκτήριου μοτιβικού στοιχείου σχεδόν σε κάθε επιμέρους τμήμα καθώς και από την δομική συγχώνευση κατ' εξοχήν "θεματικών" και μεταβατικών τμημάτων. Η βασική μελωδική φράση του κυρίου θέματος εκφέρεται από τα πρώτα βιολιά στα μ. 2-3a, περιβαλλόμενη ωστόσο από το συγχορδιακό της υπόστρωμα στο μ. 1 (που ανατίθεται στα διαθέσιμα πνευστά εκτός των φλάουτων) καθώς και από μια προέκταση στα μ. 3b-4a, με την οποία τα βαθύφωνα έγχορδα οδηγούν άμεσα στην σχετική σολ-ελάσσονα: σε αυτήν, έπειτα, επαναλαμβάνονται μετρικώς μετατοπισμένα στα μ. 4b-7 τα ίδια στοιχεία και καταλήγουν στην Μι-ύφεση-μείζονα για μια τρίτη δομική φράση στα μ. 8-10 που ολοκληρώνει την τονική περιπλάνηση της ευρύτερης αυτής προτάσεως ($3\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2} + 3$ μέτρων) με μια τέλεια πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα, όπου μάλιστα για πρώτη φορά μετέχει ολόκληρη η ορχήστρα και με ένα ξαφνικό *fortissimo* διακόπτεται πρόσκαιρα ο σταθερός ρυθμικός παλμός της συνοδείας (στο μ. 9).¹⁹¹⁰ Οι τονικές αυτές "περιπέτειες" εντός του κυρίου θέματος εξισορροπούνται πάντως από την προέκταση του ιδίου στα μ. 11-17 στο περιβάλλον της τονικής, κατά την διάρκεια της οποίας το εναρκτήριο μοτίβο αναπτύσσεται αντιπαρατιθέμενο αρχικά από τα πρώτα βιολιά και τα βαθύφωνα έγχορδα (στα μ. 11-13) και κατόπιν από υποσύνολα της ορχήστρας με παράλληλες δυναμικές αντιθέσεις (στα μ. 14-17).¹⁹¹¹ Η λειτουργία της μετάβασης προς την δευτερεύουσα τονικότητα συγχωνεύεται στα μ. 18-23 με την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα: η διάχυση του εναρκτήριου μοτίβου του κυρίου θέματος στις γραμμές των εγχόρδων στα μ. 18-19 οδηγεί απ' ευθείας από την τονική στην διπλή δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος, ενώ το ίδιο μοτίβο παραμένει ενεργό ως συνοδευτικό στοιχείο και στην νέα μελωδική φράση των μ. 20-21 και 22-23 που καταλήγει τελικά στην Φα-μείζονα με άλλη μια χιουμοριστική χειρονομία (μια φιγούρα *tremolo*): έτσι, η μελωδική και δυναμική τομή που επέρχεται στο μ. 20 υπονομεύεται από την μοτιβική, αρμονική και ενορχηστρωτική συνέχεια των μ. 18-23 που προσδίδει εν τέλει αυτήν την δυσπόστατη λειτουργία στο συγκεκριμένο τμήμα.¹⁹¹² Η εξέλιξη της πλάγιας θεματικής ομάδος περιλαμβάνει μια "σπασμωδική" δεύτερη ιδέα στα μ. 24-29a, η οποία μάλιστα διακόπτεται από την φιγούρα *tremolo* στο μ. 25b και υποχρεώνεται να ξεκινήσει εκ νέου από την αρχή την αλυσιδωτή της πορεία, καθώς και μια τρίτη πλάγια ιδέα στα μ. 29b-33a, περισσότερο μελωδικού χαρακτήρος, που παράλληλα επεκτείνει τον υφιστάμενο και στην προηγούμενη διάλογο ανάμεσα σε έγχορδα και πνευστά.¹⁹¹³ Εν είδει

[επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 70), ο οποίος απορρίπτει ως "κενό formalισμό" τον χαρακτηρισμό της μορφής αυτής ως σονάτας χωρίς επεξεργασία και αισθάνεται άκρως ικανοποιημένος με την (απλοϊκή) υπόδειξη μιας μακροδομικής διμέρειας!

¹⁹¹⁰ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Schmid ("8. Symphonie F-Dur op. 93", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 68-69), δευτερευόντως H. Schneider (ό.π., σ. 58-59) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 2, σ. 197 και 199), ο οποίος επιπλέον προβαίνει κατ' εξακολούθησιν σε εξαιρετικά ατυχείς (ενίοτε δε στυννά "φορμαλιστικές") ομαδοποιήσεις μέτρων.

¹⁹¹¹ Πρβλ. εν μέρει Evans (ό.π., vol. 2, σ. 197 και 201), Schmid ("8. Symphonie F-Dur op. 93", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 69) και ακόμη λιγότερο H. Schneider (ό.π., σ. 58).

¹⁹¹² Ελάχιστα ικανοποιητική μου φαίνεται η συμβατική διάκριση ανάμεσα σε μια μετάβαση στα μ. 18-19 και σε μια πλάγια θεματική ιδέα στα μ. 20-23, την οποία προτείνει ο Evans, ό.π., vol. 2, σ. 197: από την άλλη πλευρά, η θεώρηση των μ. 20-29 συνολικά ως μεταβάσεως (H. Schneider, ό.π., σ. 58) είναι τελείως ανυπόστατη και υπερβολική, ενώ οι ασαφείς υποδείξεις του Schmid ("8. Symphonie F-Dur op. 93", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 69-70) για τα μ. 20-33 καταλήγουν στα αυθαίρετα συμπεράσματα ότι εδώ δεν υφίσταται κανένα "πλάγιο θέμα" και ότι η συνολική μορφή δεν είναι καν σονατοειδής! Εξ άλλου, η παρουσία του εναρκτήριου μοτίβου του κυρίου θέματος σε αυτήν την πλάγια θεματική ιδέα δεν περνά απαρατήρητη από τους Evans (ό.π., vol. 2, σ. 201) και Tobel (ό.π., σ. 120), ενώ ο Kaul (ό.π., σ. 184) υποδεικνύει γενικότερα την αναγωγή της θεματικής αυτής ιδέας στο αρχικό μοτιβικό απόθεμα.

¹⁹¹³ Πρβλ. εν μέρει Evans (ό.π., vol. 2, σ. 197, 201 και 203), Kaul (ό.π., σ. 184), Schmid ("8. Symphonie F-Dur op. 93", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 70) και ακόμη λιγότερο H. Schneider (ό.π., σ. 58).

κατακλείδας της *εκθέσεως* δε, στα μ. 33b-36 επανεισάγεται το εναρκτήριο μοτίβο από κοινού με μια φιγούρα αλλά και με τα υφολογικά χαρακτηριστικά της δεύτερης πλάγιας ιδέας, η εξύφανση της οποίας στα μ. 37-39 χρησιμεύει περαιτέρω ως συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*.¹⁹¹⁴

Η πρώτη δομική φράση του κυρίου θέματος επανέρχεται αυτούσια στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 40-43a (πρβλ. μ. 1-4a), με την διαφορά όμως ότι τα βαθύφωνα έγχορδα δεν παρεκκλίνουν στο τέλος προς την σχετική, αλλά επικυρώνουν την πτώση στην τονική· κατά συνέπεια, το κύριο θέμα στην *επανεκθεση* χαρακτηρίζεται από αρμονική σταθερότητα, η οποία κατ' επέκτασιν του επιτρέπει να δώσει έμφαση στο στοιχείο της ρυθμικής παραλλαγής κατά την επανάληψη της πρώτης φράσεώς του στα μ. 43b-45 και ακολούθως να ρευστοποιηθεί ελεύθερα στα μ. 46-49, οδηγώντας σχετικά γρήγορα στην πλάγια θεματική ομάδα.¹⁹¹⁵ Μάλιστα, η σύνδεση του κυρίου θέματος με την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα καθιστά πλέον δυσδιάκριτα τα μεταξύ τους όρια: η αρμονική εξέλιξη του μ. 49 ουσιαστικά συνοψίζει εκείνη των μ. 18-19, με αποτέλεσμα η μελωδική φράση των μ. 20-21a να επανεισάγεται στα μ. 50-51a στην Φα-μείζονα, όπως δηλαδή και στην *έκθεση*· εντούτοις, το σφάλμα αυτό διορθώνεται με μια παρέμβαση των κλαρινέτων και των φαγγόττων στα μ. 51b-52, που αναδιατυπώνουν τα κρίσιμα μ. 49b-50 σε μεταφορά στην υποκείμενη πέμπτη – μια πρωτοβουλία που “επιβραβεύεται” από ολόκληρη την ορχήστρα κατά την επαναφορά στην Σι-ύφεση-μείζονα των μ. 20-23 στα ακόλουθα μ. 53-56.¹⁹¹⁶ Από εκεί και ύστερα πάντως, η υπόλοιπη πλάγια θεματική ομάδα καθώς και η κατακλείδα με το συνδετικό πέρασμα επανεκτίθενται χωρίς μεταβολές στα μ. 57-66a και 66b-72,¹⁹¹⁷ με συνέπεια η *coda* να εκκινεί στα μ. 73-74 από την περιοχή της υποδεσπόζουσας, ανακαλώντας δύο φορές ελαφρώς παρηλλαγμένη την γνωστή φιγούρα προέκτασης των μ. 3b-4a και αναπτύσσοντας με πολύ χιούμορ την κατάληξή της στα μ. 75-76 (σε *riantissimo*) και 77-78 (σε *fortissimo*).¹⁹¹⁸ καθώς όμως οι ασθενείς αυτές πλάγιες πτώσεις δεν επαρκούν προφανώς για την ολοκλήρωση του μέρους, ο Beethoven προσθέτει στα μ. 79-81 μια καταληκτική πτωτική ακολουθία, όπου ένα παράφορο *crescendo* κορυφώνεται με την ενορχηστρωτικά πληρέστερη παραέκθεση της χειρονομίας *tremolo* των μ. 23b και 25b της πλάγιας θεματικής ομάδος στο μ. 81.¹⁹¹⁹

Μεταξύ των όψιμων έργων του Beethoven, μόλις δύο περιλαμβάνουν αργά μέρη σε μορφές σονάτας. Το ύστατο δείγμα τριμερούς τύπου σονάτας εντοπίζεται συγκεκριμένα στο ιδιαίτερος εκτενές *Adagio sostenuto* σε φα-δίεση-ελάσσονα της μνημειώδους *σονάτας για πιάνο* – και δη για το τότε τεχνολογικά προηγμένο “*Hammer-Klavier*”, όπως χαρακτηριστικά υποδεικνύεται – σε *Σι-ύφεση-μείζονα* opus 106 των ετών 1817-1818.¹⁹²⁰ Η δομή του κυρίου

¹⁹¹⁴ Πρβλ. εν μέρει Evans (ό.π., vol. 2, σ. 197 και 202) και Kaul (ό.π., σ. 184)· ο H. Schneider (ό.π., σ. 58), απεναντίας, εντάσσει παραδόξως τα μ. 33b-39 στο “πλάγιο θέμα” της *εκθέσεως*, χωρίς να υποδεικνύει την παραμικρή καταληκτική είτε μεταβατική λειτουργία σε αυτά.

¹⁹¹⁵ Πρβλ. Schmid (“8. Symphonie F-Dur op. 93”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 70) και εν μέρει Evans (ό.π., vol. 2, σ. 197), H. Schneider (ό.π., σ. 58).

¹⁹¹⁶ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Evans (ό.π., vol. 2, σ. 197 και ιδίως 204) και Schmid (“8. Symphonie F-Dur op. 93”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 70)· αντιθέτως, ο χαρακτηρισμός των μ. 50-62 συνολικά ως μεταβατικών εκ μέρους του H. Schneider (ό.π., σ. 58) δεν εξυπηρετεί σε τίποτε.

¹⁹¹⁷ Πρβλ. Evans (ό.π., vol. 2, σ. 197) και εν μέρει H. Schneider (ό.π., σ. 58).

¹⁹¹⁸ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Schmid (“8. Symphonie F-Dur op. 93”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 70), εν μέρει Evans (ό.π., vol. 2, σ. 197) και ακόμη λιγότερο H. Schneider (ό.π., σ. 58 και 59).

¹⁹¹⁹ Πρβλ. κυρίως Schmid (“8. Symphonie F-Dur op. 93”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 69 και 70), ελάχιστα δε Evans (ό.π., vol. 2, σ. 197) και H. Schneider (ό.π., σ. 58).

¹⁹²⁰ Στην σχετική βιβλιογραφία ουδείς ουσιαστικά αμφισβητεί ότι το αργό αυτό μέρος είναι σε μορφή σονάτας, ωστόσο ενίοτε τίθεται υπό ερώτημα αν αυτό εμπεριέχει κεντρική *επεξεργασία* ή ένα απλό συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*. Έτσι, οι Prout (*Applied Forms...*, ό.π., σ. 247), Leichtentritt (ό.π., σ. 332), Rosen (*Der*

θέματος είναι διμερής ασματική με καταγεγραμμένη και ελαφρώς τροποποιημένη επανάληψη του δεύτερου τμήματος, δηλαδή κατά το σχήμα α β β'.¹⁹²¹ υπάρχουν όμως αρκετές αξιοπαρατήρητες "λεπτομέρειες" εντός αυτού: α) το πρώτο μέτρο συνιστά ένα είδος εισαγωγής που προηγείται των δύο τετράμετρων φράσεων του τμήματος α (μ. 2-5 και 6-9), παρ' ότι η ρυθμική του ομοιότητα προς το μ. 5 υποδηλώνει και μια δεύτερη ερμηνευτική δυνατότητα για τα πρώτα εννέα μέτρα του κομματιού επί τη βάσει της αρμονικής επεκτάσεως της τονικής στα μ. 1-4 και της δεσπόζουσας στα μ. 5-9.¹⁹²² β) το τμήμα β οργανώνεται ως οκτάμετρη πρόταση (μ. 10-17) που ακολουθεί την αντίθετη αρμονική πορεία και μέσω της ναπολιτάνικης περιοχής φθάνει τελικά σε μία ασθενέστατη τέλεια πτώση στο μ. 17.¹⁹²³ όταν όμως η ίδια επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη από το μ. 18 κ.εξ. (β'), ολοκληρώνεται τελικά στην δεσπόζουσα στα μ. 24-25, που κατόπιν προεκτείνεται και στο μ. 26.¹⁹²⁴ Ως εκ τούτου, η αρμονική λύση του κυρίου θέματος παρουσιάζεται μόλις στα μ. 27 κ.εξ., τα οποία εντούτοις ανήκουν πλέον σε ένα μεταβατικό τμήμα με πολύ διαφορετικά χαρακτηριστικά, στο πλαίσιο μιας σαφέστατα "τριμηματικής" εκθέσεως.¹⁹²⁵ Η μετάβαση αυτή διαμορφώνεται εν είδει διευρυμένης προτάσεως, με ένα εισαγωγικό μέτρο εμφάνισης μόνο του συνοδευτικού υποστρώματος (μ. 27), μία τρίμετρη μελωδική φράση που κινείται από την τονική προς την δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος (μ. 28-30) και κατόπιν επαναλαμβάνεται εξαιρετικά καλλωπισμένη στα μ. 31-33, αλλά και μια παρεμφερή συνοπτικότερη διαδικασία στα μ. 34 και 35 που ακολουθείται από μετατροπική ρευστοποίηση του υλικού της στα μ. 36-38 και τελικά από εξάμετρη προέκταση της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος στα μ. 39-44 με ψευδο-πολυφωνική ύφανση και ροή δεκάτων-έκτων που προκαταλαμβάνει την συνοδεία του πλαγίου θέματος.¹⁹²⁶ Η επιλογή της Ρε-μείζονος (της σχετικής της υποδεσπόζουσας) ως δευτερεύουσας τονικότητας της εκθέσεως είναι σίγουρα εντυπωσιακή, ακόμη και στο πλαίσιο του ύστερου έργου του Beethoven! Το πλάγιο θέμα, εξ άλλου, παρουσιάζει μια συνεχή εξελικτική τάση: ο θεματικά στοιχειώδης διάλογος ανάμεσα στην χαμηλή και την υψηλή περιοχή του οργάνου στα μ. 45-48 επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένος στα μ. 49-52 με παράλληλη επιτάχυνση του συνοδευτικού σχήματος στο μέσον του ηχητικού φάσματος από δέκατα-έκτα σε τρίηχα δεκάτων-έκτων· ακολούθως, στα μ. 53-56, η συσσωρευθείσα ρυθμική

Klassische Stil..., ό.π., σ. 480), Martin Cooper (*Beethoven: The Last Decade, 1817-1827*, Oxford University Press, Oxford – New York 1985, σ. 168), Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 395 και ιδίως 431-433), Stockmeier (ό.π., σ. 152) και Dietrich Kämper ("Klaviersonate B-Dur »Hammerklaviersonate« op. 106", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 143-144) αναφέρονται με μεγαλύτερη ή μικρότερη ευθύτητα σε τριμερή μορφή σονάτας, ενώ από την άλλη πλευρά ο Tobel (ό.π., σ. 145) υποστηρίζει ένθερμα την εκδοχή της σονάτας χωρίς επεξεργασία, ο Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 164) δέχεται κατά βάση το ίδιο αλλά με ορισμένες επιφυλάξεις, ο δε Ratz (ό.π., σ. 226) θεωρεί ότι αμφότερες οι ερμηνευτικές αυτές εκδοχές συνδιαμορφώνουν ένα κομμάτι που από μακροδομικής απόψεως γίνεται εξίσου κατανοητό ως τριμερές αλλά και ως διμερές.

¹⁹²¹ Η δομή του κυρίου θέματος δεν μπορεί τουναντίον να είναι τριμερής, όπως υποδεικνύουν πρωτίστως ο Ratz (ό.π., σ. 226) και δευτερευόντως ο Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 425): ιδίως μάλιστα η αναλυτική διάρθρωση που προτείνεται από τον Ratz (ό.π., σ. 228) – 4 + 5 και ||: 4 + 4 :|| + 1 μέτρα – είναι εν πολλοίς πλασματική, αφού παραγνωρίζει εντελώς την κρίσιμη αρμονική συνιστώσα.

¹⁹²² Πρβλ. σε γενικές γραμμές Ratz (ό.π., σ. 226-227 και 228) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 423-425), ελάχιστα δε Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 477-478) και Kämper ("Klaviersonate B-Dur...", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 142-143).

¹⁹²³ Πρβλ. εν μέρει Ratz (ό.π., σ. 228), Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 394 και ιδίως 425-426) και ελάχιστα Kämper ("Klaviersonate B-Dur...", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 143).

¹⁹²⁴ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Ratz (ό.π., σ. 228) και εν μέρει Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 425).

¹⁹²⁵ Έχει ενδιαφέρον το ότι ο Leichtentritt (ό.π., σ. 332) εκλαμβάνει τα μ. 27-44 ως δεύτερο σκέλος του κυρίου θέματος με ενσωματωμένη μετάβαση, θέλοντας έτσι πιθανότατα να καταδείξει (αν και με ατυχείς όρους) την ιδιαίτερα "θεματική" και σε κάθε περίπτωση χειραφετημένη υπόσταση της μεταβάσεως.

¹⁹²⁶ Πρβλ. πρωτίστως Ratz (ό.π., σ. 228-229) και εν μέρει Cooper (ό.π., σ. 166-167), Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 426-428), Kämper ("Klaviersonate B-Dur...", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 143).

ενέργεια αποδεδειγμένη από τον αμιγώς συνοδευτικό της ρόλο και συμπαρασύρει ολόκληρο το ηχητικό πλέγμα σε μια πολύπτυχη κλιμάκωση, η οποία εντούτοις δεν καταλήγει ποτέ στο προσδοκώμενο “εξωστρεφές” επιστέγασμα, αλλά αντιθέτως σε μια εξόχως “εσωστρεφή” πτωτική ακολουθία στα μ. 57-58, η παρηλλαγμένη επανάληψη της οποίας στα μ. 59-60 επιμηκύνει την αναμονή της πτωτικής επικύρωσης της Ρε-μείζονος μέσω μιας σύντομης εκτροπής προς την μειζονοποιημένη έκτη βαθμίδα στα μ. 61-62!¹⁹²⁷ Παρ’ όλα αυτά, στα μ. 63-68 τρεις δίμετρες πτωτικές ακολουθίες εδραιώνουν την Ρε-μείζονα, εν είδει σύντομης κατακλείδας της *εκθέσεως*.¹⁹²⁸ Γεγονός είναι πάντως ότι στο σημείο αυτό δεν δημιουργείται καμμία ισχυρή δομική τομή και ότι το ακόλουθο παράλλαγμα της ενάρξεως του κυρίου θέματος στα μ. 69-72 (το οποίο αντιστοιχεί μεν σε γενικές γραμμές στην φράση των μ. 2-5, αλλά παράλληλα το αριστερό χέρι του πιάνου στο μ. 69 παραπέμπει ευθέως στο μ. 1)¹⁹²⁹ αποκαλύπτει την αναπτυξιακή του λειτουργία μόνο από το τρίτο του μέτρο, όταν δηλαδή εγκαταλείπει την Ρε-μείζονα για να στραφεί προς την Ντο-δίεση-μείζονα. Αναμφίβολα όμως από το μ. 69 έως το μ. 87 λαμβάνει χώραν μια μονοτμηματική *επεξεργασία*, το περιορισμένο μέγεθος της οποίας κακώς έχει οδηγήσει ορισμένους θεωρητικούς στην παραπλανητική εκτίμηση ότι συνιστά μονάχα ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την *επανεκθεση*.¹⁹³⁰ Στην πραγματικότητα, ο Beethoven κάνει εδώ ό,τι μπορεί για να υποδείξει την ερμηνεία της ενότητας αυτής ως *επεξεργασίας*, υποβάλλοντας το κύριο θέμα σε μια εξαντλητική διαδικασία ρευστοποίησης και συγχρόνως σε μια εντυπωσιακή τονική περιπλάνηση, που ασφαλώς ουδόλως ανταποκρίνονται στα δεδομένα ενός απλού “συνδυαστικού πέρασματος”. Το μετατροπικό τετράμετρο 69-72, συγκεκριμένως, αλυσιδοποιείται παρηλλαγμένο και με διασταύρωση των ρόλων ανάμεσα στο δεξί και το αριστερό χέρι του πιάνου στα μ. 73-76 οδηγώντας στην Μι-ύφεση-μείζονα, όπου η κεφαλή του κυρίου θέματος παρατίθεται για τελευταία φορά στα μ. 77-78a, προτού ρευστοποιηθεί περαιτέρω σε μια διαδοχή κατιουσών τριτών ακολουθώντας παράλληλα μια αλυσιδωτή μετατροπική πορεία στα μ. 78b-84 με κατάληξη στην δεσπόζουσα της αρχικής φα-δίεση ελάσσονος στα μ. 85-87.¹⁹³¹

Η ενότητα της *επανεκθέσεως* ξεκινά από το μ. 88, δίχως όμως αυτήν την φορά να αναφέρεται καθ’ οιονδήποτε τρόπο στο εισαγωγικό μ. 1, αφού ο ρόλος του έχει εν πολλοίς εκπληρωθεί με την εμφάνιση φιγούρων τριακοστών-δευτέρων στο τελευταίο μέτρο της *επεξεργασίας* (μ. 87),¹⁹³² οι οποίες στην συνέχεια συνιστούν το βασικό στοιχείο παραλλαγής κατά την επαναφορά των τμημάτων α και β του κυρίου θέματος στα μ. 88-95 και 96-103 (πρβλ. μ. 2-9 και 10-17).¹⁹³³ Μόνο η ελαφρώς τροποποιημένη επανάληψη του δευτέρου τμήματος (β’) στα μ. 104-112 εμφανίζεται εδώ σε μια λιγότερο παρηλλαγμένη εκδοχή που

¹⁹²⁷ Πρβλ. πρωτίστως Ratz (ό.π., σ. 229-230) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 394 και ιδίως 429-431), εν μέρει Cooper (ό.π., σ. 167) και ελάχιστα Leichtentritt (ό.π., σ. 333), Kämper (“Klaviersonate B-Dur...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 143).

¹⁹²⁸ Πρβλ. Ratz (ό.π., σ. 230), Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 429 και 431), εν μέρει δε Cooper (ό.π., σ. 168) καθώς και Leichtentritt (ό.π., σ. 333), ο οποίος ωστόσο εντάσσει στην κατακλείδα της *εκθέσεως* και το δίμετρο 61-62.

¹⁹²⁹ Πρβλ. Cooper (ό.π., σ. 168) και Kämper (“Klaviersonate B-Dur...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 143).

¹⁹³⁰ Βλ. πρωτίστως Tobel (ό.π., σ. 145) και δευτερευόντως Goetschius (*The Larger Forms...*, ό.π., σ. 164)· ο Ratz (ό.π., σ. 231), αντιθέτως, είναι σαφές ότι – παρά τις αρχικές επιφυλάξεις του – από ένα σημείο και έπειτα αντιμετωπίζει κατ’ ουσίαν ως *επεξεργασία* τα μ. 69-87.

¹⁹³¹ Πρβλ. πρωτίστως Ratz (ό.π., σ. 231) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 395 και ιδίως 431-434), δευτερευόντως Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 478), Cooper (ό.π., σ. 168), Kämper (“Klaviersonate B-Dur...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 143-144) και εν μέρει Leichtentritt (ό.π., σ. 333).

¹⁹³² Στην λειτουργία του μ. 87 ως “εισαγωγής” στην *επανεκθεση* αναφέρονται επίσης οι Tobel (ό.π., σ. 145), Ratz (ό.π., σ. 227 και 231) και Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 423).

¹⁹³³ Πρβλ. Leichtentritt (ό.π., σ. 333), Ratz (ό.π., σ. 231), Newman (ό.π., σ. 161), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 480), Cooper (ό.π., σ. 168), Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 434-435) και Kämper (“Klaviersonate B-Dur...”, στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 144).

παραπέμπει μάλιστα αμεσώτερα στο πρωτότυπο των μ. 18-26.¹⁹³⁴ Παρ' όλα αυτά, η πτωτική κατάληξη του κυρίου θέματος μένει σε αυτό το σημείο μετέωρη, αφού τα θεματικά περιεχόμενα της μεταβάσεως μεταφέρονται με επουσιώδεις τροποποιήσεις αρχικά στην Ρε-μείζονα στα μ. 113-116 (πρβλ. μ. 27-30), έπειτα στρέφονται προς την υποδεσπόζουσα σι-ελάσσονα στα μ. 117-119 (πρβλ. μ. 31-33) και από εκεί οδηγούνται τελικά μέσω των μ. 120-123 (πρβλ. τα μ. 120-121 με τα 34-35, ενώ στο δίμετρο 122-123 συμπτύσσονται τα αντίστοιχα μ. 36-38) στην δεσπόζουσα της ομώνυμης Φα-δίαση-μείζονος (πρβλ. μ. 124-129 με 39-44),¹⁹³⁵ στην οποία και επανεκτίθενται κατ' ουσίαν αμετάβλητα τόσο το πλάγιο θέμα όσο και η κατακλείδα, στα μ. 130-147 και 148-153 αντιστοιχώς.¹⁹³⁶ Όπως όμως συνέβη και στην κατάληξη της *εκθέσεως*, έτσι και εδώ το τέλος της *επανεκθέσεως* συνδέεται άμεσα με την *coda*, η οποία επιπλέον ανοίγει κατ' αντιστοιχίαν προς την *επεξεργασία*, δηλαδή με τον συνδυασμό των μ. 1 και 2-3 στα μ. 154-155 (πρβλ. μ. 69-70) στην σι-ελάσσονα και μια αλυσιδοποίησή τους στα μ. 156-157 στην Σολ-μείζονα με διασταύρωση των δύο χεριών.¹⁹³⁷ Η ναπολιτάνικη αυτή περιοχή εδραιώνεται μάλιστα περαιτέρω με την ανάκληση ενός χαρακτηριστικού αποσπάσματος του πλαγίου θέματος στα μ. 158-161 (πρβλ. μ. 49-52),¹⁹³⁸ το υλικό του οποίου ρευστοποιείται στα μ. 162-165 και ανακατευθύνεται προς την φα-δίαση-ελάσσονα, όπου στα μ. 166-173 παρουσιάζεται μια ελαφρώς παρηλλαγμένη "σύνοψη" του κυρίου θέματος σε ένα μόλις οκτάμετρο (χάρη στην συνένωση των μ. 2-3 του τμήματος α με τα μ. 12-13 / 20-21 των τμημάτων β / β' και τα μ. 22-25 του τμήματος β').¹⁹³⁹ Η *coda* περιλαμβάνει επίσης μια έμμεση αναφορά και στο μεταβατικό θεματικό υλικό, από το οποίο διαμορφώνεται μια νέα καταληκτική φράση στο δίμετρο 174-175 με την καλλωπισμένη της επανάληψη στα μ. 176-177, επαναφέροντας συγχρόνως στο προσκήνιο την ομώνυμη Φα-δίαση-μείζονα, που προεκτείνεται και στα μ. 178-180 παραπέμποντας πολύ αμυδρά στο πλάγιο θέμα.¹⁹⁴⁰ Εξ άλλου, η απόφαση του συνθέτη να ολοκληρώσει το συγκεκριμένο μέρος στην ομώνυμη μείζονα θεωρείται πλέον ειλημμένη: έτσι, η ύστατη ανάκληση του κυρίου θέματος στα μ. 181-183 (πρβλ. τα μ. 181-182 πρωτίστως με τα μ. 166-167) καταλήγει απ' ευθείας στον αντίθετο τρόπο, με τις γαλήνια επαναλαμβανόμενες συγχορδίες της Φα-δίαση-μείζονος στα μ. 184-187.¹⁹⁴¹

Από την άλλη πλευρά, το *Andante con moto, ma non troppo* σε Ρε-ύφεση-μείζονα του *κουαρτέττου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα* opus 130 που γράφηκε στην δύση της δημιουργικής σταδιοδρομίας του Beethoven, εν έτει 1825, συνιστά το τελευταίο αργό μέρος σε μορφή σονάτας χωρίς *επεξεργασία* της κλασσικής περιόδου.¹⁹⁴² Η προβληματική ενός

¹⁹³⁴ Πρβλ. ιδίως Ratz (ό.π., σ. 231) και εν μέρει Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 436), Kämpfer ("Klaviersonate B-Dur...", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 144).

¹⁹³⁵ Πρβλ. πρωτίστως Ratz (ό.π., σ. 231-233) και εν μέρει Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 394 και ιδίως 436-437).

¹⁹³⁶ Πρβλ. Ratz (ό.π., σ. 233), Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 394-395 και 437) και εν μέρει Cooper (ό.π., σ. 169).

¹⁹³⁷ Πρβλ. πρωτίστως Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 394 και ιδίως 437) και δευτερευόντως Ratz (ό.π., σ. 233), Cooper (ό.π., σ. 169), Kämpfer ("Klaviersonate B-Dur...", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 144). – Παράλληλα, το γεγονός ότι η αντιστοιχία της *coda* προς την *επεξεργασία* περιορίζεται ουσιαστικά στο εναρκτήριο δίμετρο αμφοτέρων, καταρρίπτει αδιαμφισβήτητα την θεώρηση των μ. 69-76 ως καταληκτικών της *εκθέσεως* και των μ. 77-86 ως συνδετικού περάσματος προς την *επανεκθεση*, σύμφωνα δηλαδή με την ερμηνεία του Tobel, ό.π., σ. 145.

¹⁹³⁸ Προφανώς η *coda* δεν ξεκινά από αυτό το σημείο, όπως απροκάλυπτα ισχυρίζεται ο Tobel (ό.π., σ. 145) και κατά τρόπον πιο έμμεσο – αλλά παρ' όλα αυτά τελείως ανατιολόγητο βάσει της γενικότερης τοποθετήσεώς τους – οι Leichtentritt (ό.π., σ. 333) και Ratz (ό.π., σ. 233).

¹⁹³⁹ Πρβλ. πρωτίστως Ratz (ό.π., σ. 233), δευτερευόντως Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 394 και ιδίως 438-439) και εν μέρει Leichtentritt (ό.π., σ. 333), Cooper (ό.π., σ. 169), Kämpfer ("Klaviersonate B-Dur...", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 144).

¹⁹⁴⁰ Πρβλ. Ratz (ό.π., σ. 233), Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 438 και 439) και εν μέρει Leichtentritt (ό.π., σ. 333).

¹⁹⁴¹ Πρβλ. Ratz (ό.π., σ. 233), Uhde (ό.π., Bd. III, σ. 395 αλλά πρωτίστως 438 και 439) και εν μέρει Cooper (ό.π., σ. 169-170), Kämpfer ("Klaviersonate B-Dur...", στο: Riethmüller κ.ά. [επιμ.], *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., Bd. II, σ. 144).

¹⁹⁴² Πρβλ. πρωτίστως Rudolf Stephan ("Zu Beethovens letzten Quartetten", *Die Musikforschung* 23/3, 1970, σ. 255), δευτερευόντως Tobel (ό.π., σ. 158), Mason (ό.π., σ. 222) και υπαινικτικά Krummacher (*Das*

“εισαγωγικού” τμήματος πριν το κύριο θέμα επανατίθεται εδώ κατά τρόπον διαφορετικό απ’ ό,τι στην περίπτωση του opus 106: διότι, ενώ το δίμετρο 1-2 δίνει κατ’ αρχάς την εντύπωση ενός συνδετικού περάσματος από την σι-ύφεση-ελάσσονα του προηγούμενου μέρους του κουαρτέτου (Presto) προς την μείζονα σχετική της,¹⁹⁴³ βραχυπρόθεσμα διαπιστώνεται ότι η παρεστιγμένη φιγούρα που εμφανίζεται στις άρσεις των μέτρων 1 και 2 αποτελεί βασικό μοτιβικό συστατικό της κατ’ εξοχήν κύριας θεματικής ιδέας των μ. 3-9, μεσοπρόθεσμα καθίσταται σαφές ότι το εναρκτήριο δίμετρο δεν απουσιάζει ούτε από την ενότητα της επανεκθέσεως και μακροπρόθεσμα αποκαλύπτεται ότι το υλικό του παραφράζεται και αναπτύσσεται περαιτέρω στην *coda!*¹⁹⁴⁴ Συνεπώς, η θεματική ιδέα των μ. 1-2 δεν μπορεί να θεωρηθεί υποδεέστερη λειτουργικά σε σχέση με εκείνη των μ. 3-9, προς την οποία κατευθύνεται αρμονικώς και με την οποία συνδιαμορφώνει μια κύρια θεματική ομάδα, παρ’ ό,τι βεβαίως η τελευταία είναι περισσότερο ολοκληρωμένη και αυθύπαρκτη: η φράση της βιόλας στα μ. 3-4 επαναλαμβάνεται από το πρώτο βιολί στα μ. 5-6 εν είδει ηγουμένου μιας προτάσεως, η οποία ολοκληρώνεται στα μ. 7-9 με την απομόνωση του παρεστιγμένου μοτίβου από τα δύο βιολιά και την εξύφανσή του μέχρι την τελική πτώση στην τονική.¹⁹⁴⁵ Το υφολογικά διαφοροποιημένο – αν και μοτιβικά εξαγόμενο από την αμέσως προηγούμενη κατάληξη – μ. 10, εξ’ άλλου, λειτουργεί ως μια βραχύτατη μετάβαση προς την Λα-ύφεση-μείζονα και την πλάγια θεματική ομάδα,¹⁹⁴⁶ που από την πλευρά της ουδόλως στερείται ενδιαφέρουσας πλοκής. Η πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, εν προκειμένω, εκθέτει μιμητικά στα μ. 11-13a ένα χαριτωμένο μοτίβο δεκάτων-έκτων, αλλά η εξέλιξή της προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας διακόπτεται απότομα στο μ. 13b με την εμφάνιση μιας νέας φράσεως καταληκτικού χαρακτήρος που διαχέεται μεταξύ των οργάνων και διασπάται στα συστατικά της μοτίβα στα μ. 14-17a, εδραιώνοντας παρ’ όλα αυτά την δευτερεύουσα τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος.¹⁹⁴⁷ Εντούτοις, στο μ. 17b η διαδικασία αυτή καταλήγει αναπάντεχα στην δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, η οποία σε πρώτη φάση προεκτείνεται αφ’ ενός μεν στα μ. 18-19 ρευστοποιώντας το υπάρχον μοτιβικό υλικό, αφ’ ετέρου δε στα μ. 20-21 ανακαλώντας εν

Streichquartett..., ό.π., σ. 256). Οι Helm (ό.π., σ. 218-219) και J. de Marliave (ό.π., σ. 276), εξ’ άλλου, υποδεικνύουν εν προκειμένω την εφαρμογή μιας ελεύθερα οργανωμένης μορφής σονάτας, δίχως όμως να επισημαίνουν την έλλειψη κεντρικής *επεξεργασίας* σε αυτό. Υπάρχουν όμως και αρκετοί που πεισματικά προσπαθούν να εντοπίσουν μια κάποια ενότητα *επεξεργασίας*: οι Leichtentritt (ό.π., σ. 342) και Daniel K. L. Chua (*The “Galitzin” Quartets of Beethoven: opp. 127, 132, 130*, Princeton University Press, Princeton 1995, σ. 183), για παράδειγμα, εκλαμβάνουν ως σύντομη *επεξεργασία* το συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση, ο Cooper (ό.π., σ. 377) τοποθετεί την έναρξή της στο μ. 27 (sic, διόρθωσε με μ. 26), ενώ οι Konold (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 148) και Imeson (ό.π., σ. 166) αναφέρονται σε μορφή σονάτας χωρίς περαιτέρω διευκρινίσεις. Ο Ferdinand Zehentleiter, τέλος, στο άρθρο του “Bruch und Kontinuität in Beethovens späten Quartetten: Einige Überlegungen zur Werk- und Bedeutungsanalyse”, *Musiktheorie* 11/3, 1996, σ. 217, αποφεύγει οιαδήποτε νύξη περί σονάτας, αρκούμενος απλώς στην υπόδειξη μιας – αδιευκρίνιστης φύσεως – μακροδομικής διμέρειας.

¹⁹⁴³ Στην “εισαγωγική” αυτή λειτουργία των μ. 1-2 δίνει ιδιαίτερη έμφαση ο Konold, *Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 148· πρβλ. επίσης Helm (ό.π., σ. 214), J. de Marliave (ό.π., σ. 272), Cooper (ό.π., σ. 375) και Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 256).

¹⁹⁴⁴ Πρβλ. σχετικά: Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethovens. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der “Klassik”*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 24), Stuttgart 1986, σ. 283-284· Zehentleiter, ό.π., σ. 216 και 218.

¹⁹⁴⁵ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Mason (ό.π., σ. 219) και εν μέρει Helm (ό.π., σ. 215), J. de Marliave (ό.π., σ. 272), Leichtentritt (ό.π., σ. 342), Cooper (ό.π., σ. 376), Chua (ό.π., σ. 177, 183 και 184).

¹⁹⁴⁶ Πρβλ. Helm (ό.π., σ. 216), Mason (ό.π., σ. 219), Chua (ό.π., σ. 177), Imeson (ό.π., σ. 167) και εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 272), Cooper (ό.π., σ. 376).

¹⁹⁴⁷ Πρβλ. ως έναν βαθμό Chua (ό.π., σ. 177 και λιγότερο 183), εν μέρει δε Helm (ό.π., σ. 216), Mason (ό.π., σ. 219-220) και Cooper (ό.π., σ. 376)· παράλληλα, ο J. de Marliave (ό.π., σ. 272-273) επιχειρεί ανεπιτυχώς να αναγάγει συνολικά τα νέα αυτά περιεχόμενα στο μοτιβικό απόθεμα της κύριας θεματικής ομάδος, ενώ οι Leichtentritt (ό.π., σ. 342) και Stephan (ό.π., σ. 255) θεωρούν εσφαλμένως ότι εδώ αναπτύσσεται το υλικό της κύριας θεματικής ομάδος στο πλαίσιο – δήθεν – μιας εκτενέστατης μεταβάσεως.

είδει “μονοθεματικότητα” τα περιεχόμενα της κύριας ιδέας των μ. 3 κ.εξ. και δη υπό μορφήν κανόνος ανάμεσα στα δύο βιολιά, ενώ σε δεύτερη φάση λύνεται προσωρινά στην Φα-μείζονα στα μ. 22-23 εξακολουθώντας να βασίζεται στην παράθεση και την ρευστοποίηση του κυρίου θεματικού υλικού από το τσέλλο, προκειμένου μέσω μιας ακολουθίας πεμπτών η Λα-ύφεση-μείζονα να επανέλθει τελικά στο προσκήνιο στα μ. 24-25 με μια πρώτη καταληκτική ιδέα, που εναλλάσσεται στα μ. 26-28 με μια ανάλογη δεύτερη (πρβλ. μ. 28 με 25).¹⁹⁴⁸ Ο ρυθμός διαδοχής των θεματικών και τονικών συμβάντων στα μ. 11-28 είναι πραγματικά καταγιγιστικός και αυτό δυσχεραίνει ιδιαίτερα την απόδοση σαφούς λειτουργίας στα επιμέρους τμήματα: πόσες διαφορετικές θεματικές ιδέες θα μπορούσαν άραγε να συγκροτήσουν τα μοτιβικά-θεματικά “θραύσματα” των μ. 11-13a, 13b-17a, 17b-19, 20-23, 24-25, 26-27 και 28 και ποιές εξ αυτών θα έπρεπε εν τέλει να ορισθούν ως “πλάγιες”, “καταληκτικές” είτε ενδεχομένως ως “μεταβατικές”; Είναι προφανές ότι πολλές διαφορετικές και ίσως εξίσου ικανοποιητικές ερμηνείες μπορούν εδώ να δοθούν,¹⁹⁴⁹ οπότε μάλλον δεν υφίσταται λόγος να εμμείνει κανείς περισσότερο σε ένα τέτοιο ζήτημα. Αντ’ αυτού, θεωρώ πολύ πιο ουσιώδεις τις ακόλουθες δύο παρατηρήσεις: *πρώτον*, η τονική “αστάθεια”, “παρέκκλιση” ή “περιπλάνηση” των μ. 17b-23 κατανοείται επαρκέστατα ως ενδιάμεση τονικοποίηση της ομώνυμης μείζονος της σχετικής της δευτερεύουσας τονικότητας, εφ’ όσον ενταχθεί από κοινού με τις τονικά σταθερές περιοχές των μ. 11-17a και 24-28 σε μια ενιαία δομική μονάδα.¹⁹⁵⁰ και *δεύτερον*, μια τόσο πολύπλοκα δομημένη – ή ακόμη και πολλαπλά διασπασμένη που τείνει προς την αντίθετη κατεύθυνση, της “αποδόμησης” – έκθεση δεν μπορεί παρά να επανεκτεθεί κατ’ ουσίαν απaráλλακτη. Πράγματι, η *επανεκθεση* των μ. 36-63 είναι δομικώς αυτούσια, καθ’ ότι η εναρκτήρια δίμετρη ιδέα επανέρχεται αναπλασμένη στα μ. 36-37 επί της διπλής δεσπόζουσας της Ρε-ύφεση-μείζονος και μέσω της δεσπόζουσάς της οδηγεί σε μια ρυθμικώς αναζωογονημένη και εννορηστρωτικώς αναδιαρθρωμένη επαναφορά της κατ’ εξοχήν κύριας ιδέας στα μ. 38-44, ενώ το μεταβατικό μ. 45 (πρβλ. μ. 10) και ολόκληρη η πλάγια θεματική ομάδα επιδέχονται επουσιώδεις μόνο τροποποιήσεις: αναλογικά προς την *έκθεση*, εξ άλλου, στην Ρε-ύφεση-μείζονα παρεμβάλλεται τώρα η Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 52b-58 (= μ. 17b-23), ενώ επιπροσθέτως το τελικό μ. 63 (πρβλ. μ. 28) στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα Σολ-ύφεση-μείζονα για τις ανάγκες της *coda*.¹⁹⁵¹

Ανάμεσα στην *έκθεση* και την *επανεκθεση* μεσολαβεί ένα επτάμετρο συνδετικό πέρασμα ξεχωριστού ενδιαφέροντος: εν είδει προεκτάσεως της πλάγιας θεματικής ομάδος, το τρίμετρο 26-28 επαναλαμβάνεται τροποποιημένο στα μ. 29-31, μετατρέποντας ωστόσο προς την αρχική Ρε-ύφεση-μείζονα.¹⁹⁵² αντί όμως το γεγονός αυτό να σημάνει αυτομάτως και την έναρξη της *επανεκθέσεως*, η ιδέα των μ. 26-27 αλυσιδοποιείται και ρευστοποιείται στα ακόλουθα μ. 32-35 – συνοδευόμενη και από ένα νέο ανιόν πέρασμα τριακοστών-δευτέρων – φθάνοντας τελικά στο περιβάλλον της Μι-ύφεση-μείζονος, απ’ όπου όπως προαναφέρθηκε

¹⁹⁴⁸ Πρβλ. εν μέρει Helm (ό.π., σ. 217), J. de Marliave (ό.π., σ. 273-275), Tobel (ό.π., σ. 158), Mason (ό.π., σ. 220-221), Chua (ό.π., σ. 179, 181, 183 και 184) και ακόμη λιγότερο Cooper (ό.π., σ. 377), Krummacher (*Das Streichquartett...*, ό.π., σ. 256).

¹⁹⁴⁹ Το συγκεκριμένο πρόβλημα απασχολεί επίσης τους Stephan (ό.π., σ. 255) και Chua (ό.π., σ. 183 και εν μέρει 186).

¹⁹⁵⁰ Βρίσκω τελείως παράλογη, αντιθέτως, την τοποθέτηση ιδίως των Leichtentritt (ό.π., σ. 342) και Stephan (ό.π., σ. 255), εμμέσως όμως και ορισμένων άλλων συγγραφέων, υπέρ της θεωρήσεως των μ. 11-25 ως μιας τεραστίων διαστάσεων μεταβάσεως προς το “πλάγιο θέμα”: η αδιαμφισβήτητη παγίωση της δευτερεύουσας τονικότητας της Λα-ύφεση-μείζονος στα μ. 11-17a ανταποκρίνεται προφανώς στα δεδομένα μιας πλάγιας θεματικής ομάδος και όχι σε εκείνα ενός μεταβατικού τμήματος: επιπλέον δε, η επανεδραίωση της Λα-ύφεση-μείζονος στα μ. 24 κ.εξ. ουδόλως διαθέτει πλέον την απαραίτητη έκταση, ώστε να εκπληρώσει τις προσδοκίες που θα δημιουργούσε μια υπερδιπλάσια σε μέγεθος αρμονική “προετοιμασία” της.

¹⁹⁵¹ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Helm (ό.π., σ. 218-219), Chua (ό.π., σ. 181, 183, 184 και 186) και εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 276), Leichtentritt (ό.π., σ. 342).

¹⁹⁵² Πρβλ. εν μέρει J. de Marliave (ό.π., σ. 276) και Mason (ό.π., σ. 221): οι Leichtentritt (ό.π., σ. 342), Chua (ό.π., σ. 181 και 183) και με κάποια επιφύλαξη ο Stephan (ό.π., σ. 255), εξ άλλου, εκτιμούν ότι εδώ ολοκληρώνεται το “πλάγιο θέμα” της *εκθέσεως*, παρά την μετατροπική στροφή προς την αρχική τονικότητα.

ξεκινά ουσιαστικά η επανέκθεση!¹⁹⁵³ Στην *coda* των μ. 64-88, τώρα, που είναι περίπου ισομεγέθης με τις δύο κύριες μακροδομικές ενότητες και σε περιεχόμενα υποκαθιστά εν πολλοίς την έλλειψη κεντρικής επεξεργασίας,¹⁹⁵⁴ ο Beethoven όχι μόνο εκκινεί από την Σολ-ύφεση-μείζονα αλλά και την επικυρώνει με μια τέλεια πτώση, συνδέοντας σχεδόν απ' ευθείας την επαναφορά της ιδέας των μ. 26-27 / 61-62 στα μ. 64-65, όπου ενσωματώνεται και το πέρασμα τριακοστών-δευτέρων των μ. 32-35 του συνδετικού περάσματος, με μια ανάκληση των πτωτικών μ. 7-8 της κύριας θεματικής ομάδος στα μ. 66-67.¹⁹⁵⁵ Κατόπιν τούτου όμως, η *coda* επιχειρεί να επαναπροσεγγίσει την αρχική τονικότητα, πρώτα μεν στα μ. 68-70 με εξύφανση του υλικού της μεταβάσεως (μ. 10) εν είδει αλυσίδος και σε ρυθμική σμίκρυνση, έπειτα δε στα μ. 71-76, όπου η εναρκτήρια χειρονομία του κομματιού παρουσιάζεται με τρεις διαφορετικές αρμονικές "λύσεις", εκ των οποίων ωστόσο οι δύο πρώτες αποδεικνύονται "αδιέξοδες", οπότε μόνο η τρίτη (που ουσιαστικά ταυτίζεται με εκείνη του μ. 1) κατορθώνει να μετεξελιχθεί σε ένα αλυσιδωτό ανάπτυγμα και να οδηγήσει ξανά πίσω στην Ρε-ύφεση-μείζονα.¹⁹⁵⁶ Τα δώδεκα τελευταία μέτρα, εξ άλλου, αφιερώνονται στην διεύρυνση γνώριμων – ως επί το πλείστον – καταληκτικών σχηματισμών που περιστρέφονται γύρω από την αρχική τονικότητα: στην ανάπλαση των μ. 24 και 25 στα μ. 77 και 79, συγκεκριμένως, παρεμβάλλεται μια ομοφωνικότερη πτωτική εξέλιξη στο μ. 78, το υλικό της οποίας επανέρχεται παρηλαγμένο και στο μ. 84, αίροντας την σχετική "αναποφασιστικότητα" των μ. 80-83 που επικεντρώνονται στην μετρική μετατόπιση ενός παρεστιγμένου μοτίβου.¹⁹⁵⁷ Τέλος, στα μ. 85-86 η ιδέα των μ. 26-27, έχοντας για άλλη μια φορά ενσωματώσει πλήρως και τα ανιόντα περάσματα τριακοστών-δευτέρων του συνδετικού περάσματος, οδηγείται μέσω της υποδεσπόζουσας σε μια ενεργητική κατάληξη στα μ. 87-88, η οποία μάλιστα παραπέμπει εμφανώς και στο πτωτικό μ. 9 της κύριας θεματικής ομάδος.¹⁹⁵⁸

Τα ακόλουθα συμπεράσματα αναφέρονται συνολικά στις εφαρμογές των τύπων σονάτας σε μέρη αργής χρονικής αγωγής στο ώριμο και όψιμο έργο του Beethoven, δηλαδή από το 1802 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1820:

α) Η εμφανώς εκδηλωθείσα περί το 1800 προτίμηση του συνθέτη για τον τριμερή τύπο σονάτας εκτείνεται ουσιαστικά έως το 1808, ενώ από εκεί και ύστερα ο τύπος σονάτας χωρίς επεξεργασία έρχεται ξανά στο προσκήνιο. Εν γένει παρατηρείται λοιπόν ισορροπία στην αξιοποίηση των δομικών αυτών προτύπων σε αργά μέρη, τόσο μεταξύ των ετών 1802-1814 όσο και κατά την περίοδο 1815-1826· παράλληλα, η ενδιαφέρουσα περίπτωση της σονάτας-ρόντο στο αργό μέρος της συμφωνίας opus 60 είναι μοναδική στην δημιουργία του Beethoven. Η επιλογή του συγκεκριμένου κάθε φορά τύπου σονάτας δεν εξαρτάται πάντως από το είδος της σύνθεσης, παρ' ότι είναι σαφές ότι οι μορφές σονάτας εφαρμόζονται πλέον σε αργά μέρη πρωτίστως συμφωνιών και δευτερευόντως κουαρτέτων εγγόρδων και σονατών για πιάνο. Οι παραδοσιακές μακροδομικές επαναλήψεις, τέλος, εξαλείφονται ολότελα μετά την μεμονωμένη επανάληψη της εκθέσεως στην σονάτα opus 31 αρ. 3 του 1802.¹⁹⁵⁹

¹⁹⁵³ Πρβλ. εν μέρει Mason, ό.π., σ. 221-222. Τουναντίον, μόνον ως κακόγουστος αστεϊσμός θα μπορούσε κατά την γνώμη μου να εκληφθεί η ερμηνεία του εν λόγω αποσπάσματος ως σύντομης επεξεργασίας – όπως συγκεκριμένα υποστηρίζουν οι Leichtentritt (ό.π., σ. 342) και Chua (ό.π., σ. 181, 183 και 186).

¹⁹⁵⁴ Πρβλ. εν μέρει Leichtentritt (ό.π., σ. 342) και ιδίως Stephan (ό.π., σ. 255).

¹⁹⁵⁵ Πρβλ. εν μέρει Helm (ό.π., σ. 219), Chua (ό.π., σ. 181 και 186) και ακόμη λιγότερο Leichtentritt (ό.π., σ. 342).

¹⁹⁵⁶ Πρβλ. εν μέρει Helm (ό.π., σ. 219 και 221), J. de Marliave (ό.π., σ. 277), Mason (ό.π., σ. 222), Cooper (ό.π., σ. 377), Zenck (ό.π., σ. 283-284), Chua (ό.π., σ. 181-182 και 186), Imeson (ό.π., σ. 167) και Zehentreiter (ό.π., σ. 218).

¹⁹⁵⁷ Πρβλ. εν μέρει Helm (ό.π., σ. 221), J. de Marliave (ό.π., σ. 279-280), Mason (ό.π., σ. 223) και Chua (ό.π., σ. 182).

¹⁹⁵⁸ Πρβλ. εν μέρει Helm (ό.π., σ. 221-222), J. de Marliave (ό.π., σ. 280), Tobel (ό.π., σ. 158), Mason (ό.π., σ. 223) και Chua (ό.π., σ. 181 και 182).

¹⁹⁵⁹ Πρβλ. εν μέρει Klauwell, ό.π., σ. 92.

β) Όπως και κατά την “πρώτη” βιεννέζικη περίοδο του συνθέτη, έτσι και στην διάρκεια του πρώτου τετάρτου του 19^{ου} αιώνας οι *εκθέσεις* των αργών μερών σε μορφές σονάτας που ξεκινούν από μείζονα τονικότητα καταλήγουν πάντοτε στην τονικότητα της δεσπόζουσας (με μόνη φυσιολογική “εξαιρεση” την διευρυμένη κατά το πρότυπο του ρόντο *έκθεση* του opus 60, όπου η αρχική τονικότητα επανέρχεται μετά την δεσπόζουσα): ο τονικός αυτός σχεδιασμός μπορεί βέβαια να εμπλουτισθεί και με αναφορές στην σχετική ελάσσονα – συνήθως εντός του κυρίου θέματος (opus 31 αρ. 3, opus 93, opus 130) είτε στην έναρξη της μεταβάσεως (opus 31 αρ. 3)¹⁹⁶⁰ – και την υποδεσπόζουσα (opus 93, στο πλαίσιο του κυρίου θέματος), ενώ μόνο στην ιδιάζουσα περίπτωση της πλάγιας θεματικής ομάδος του opus 130 ενσωματώνεται μια περισσότερο απομεμακρυσμένη τονική περιοχή (της ομώνυμης της σχετικής ελάσσονος). Τουναντίον, η δευτερεύουσα τονικότητα μιας *εκθέσεως* σε ελάσσονα τρόπο είναι αδύνατον να προβλεφθεί εκ των προτέρων: η άλλοτε συνήθης μείζονα σχετική κάνει την εμφάνισή της μόνο στο opus 59 αρ. 3, η ελάσσονα δεσπόζουσα εφαρμόζεται σε δύο περιπτώσεις (opus 59 αρ. 1 και opus 81a), στο opus 70 αρ. 1 η *έκθεση* καταλήγει περιέργως στην σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας, ενώ η σχετική της υποδεσπόζουσας στο opus 106 είναι αντιπροσωπευτική των σχέσεων τρίτης της ύστερης δημιουργικής περιόδου.¹⁹⁶¹ Επιπροσθέτως δε, φαινόμενα όπως η παρεμβολή του αντίθετου τρόπου στην έναρξη του πλαγίου θέματος του opus 81a, αλλά και σποραδικές τονικοποιήσεις της σχετικής (opus 70 αρ. 1), της υποδεσπόζουσας και ακόμη της ομώνυμης ελάσσονος της σχετικής της υποδεσπόζουσας (opus 59 αρ. 3) εντός του πρώτου “ημίσεως” της *εκθέσεως*, προσδίδουν ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον στην αρμονική πλοκή των έργων σε ελάσσονα τρόπο. Σε θεματικό επίπεδο, ο Beethoven εξακολουθεί μεν να διαμορφώνει κατά κανόνα ως ενιαίες οντότητες τα κύρια και τα πλάγια θέματα, παράλληλα όμως δεν απουσιάζουν πλέον και περιπτώσεις σύστασης ευρύτερων θεματικών ομάδων σε αμφότερες τις τονικές περιοχές της *εκθέσεως*. Περιστασιακώς μάλιστα, ορισμένα ύστερα δείγματα γραφής (π.χ. τα opus 93 και ιδίως opus 130) εμπειριέχουν σαφείς “μονοθεματικές” αναφορές εντός της δεύτερης τονικής-θεματικής περιοχής.¹⁹⁶² Η μετάβαση συνιστά ένα απαραίτητο δομικό μέλος της πρώτης μακροδομικής ενότητας και συνήθως αντιμετωπίζεται ως πεδίο ανάπτυξης του κυρίου θεματικού υλικού: στην μεμονωμένη περίπτωση του opus 93, βέβαια, η απουσία μεταβατικού τμήματος υποχρεώνει την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα να υποκαταστήσει την λειτουργία του,¹⁹⁶³ ενώ στην *σονάτα* opus 106 η μετάβαση χειραφετείται ως κεντρικό αυτόνομο μέλος μιας “τριτομηματικού” τύπου *εκθέσεως*. Η ολοκλήρωση της πρώτης μακροδομικής ενότητας με μια διακριτή κατακλείδα είναι επίσης πολύ συχνή την περίοδο αυτή: στο πλαίσιο του τριμερούς τύπου σονάτας, εξ άλλου, η προσθήκη συνδετικού περάσματος προς την επανάληψη της *εκθέσεως* αλλά και προς την *επεξεργασία* του opus 31 αρ. 3 είναι μοναδική,¹⁹⁶⁴ εν αντιθέσει προς ανάλογες περιπτώσεις σε *εκθέσεις* τύπου σονάτας χωρίς *επεξεργασία* (opus 81a και opus 93) αλλά και μεικτού τύπου σονάτας-ρόντο (opus 60), όπου βεβαίως η ενσωμάτωση συνδετικού περάσματος προς την επαναφορά του κυρίου θέματος κρίνεται απολύτως φυσιολογική – αν όχι αναγκαία.

γ) Για τον αρμονικό σχεδιασμό της *επεξεργασίας* της τριμερούς μορφής σονάτας – αλλά και της μεικτής μορφής σονάτας-ρόντο – οι σχέσεις τρίτης έχουν και κατά την παρούσα περίοδο μεγάλη σημασία: στον μείζονα τρόπο, η ομώνυμη μείζονα της σχετικής υποκαθιστά

¹⁹⁶⁰ Πρβλ. εν μέρει Klauwell (ό.π., σ. 86) και Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 431).

¹⁹⁶¹ Ειδικά για την τελευταία περίπτωση, πρβλ. ιδίως Ratner (“Key Definition...”, ό.π., σ. 480) και εν μέρει Newman (ό.π., σ. 148), N. J. Schneider (ό.π., σ. 213), Rosen (*Der Klassische Stil...*, ό.π., σ. 431-432).

¹⁹⁶² Πρβλ. σχετικά Dahlhaus, “Beethoven und das »Formdenken«...”, στο: Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 368 και εν μέρει 371.

¹⁹⁶³ Ο Dahlhaus (“Beethoven und das »Formdenken«...”, στο: Dahlhaus [επιμ.], *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 371) επισημαίνει γενικότερα μια τάση επικάλυψης των λειτουργιών της μεταβάσεως και του “πλαγίου θέματος” στο ύστερο έργο του Beethoven.

¹⁹⁶⁴ Στην δυνατότητα αυτή αναφέρεται επίσης ο Broel, ό.π., σ. 74.

ουσιαστικά την ελάσσινα σχετική (και συνήθως αξιοποιείται ως εναρκτήριο τονικό κέντρο της μεσαίας μακροδομικής ενότητας), η ομώνυμη μείζονα της σχετικής της δεσπόζουσας χρησιμοποιείται από κοινού με την ελάσσινα σχετική της δεσπόζουσας, ενίοτε δε εμφανίζονται η σχετική της ομώνυμης ελάσσινας καθώς και η σχετική της ελάσσινας υποδεσπόζουσας στον ελάσσινα τρόπο, επίσης, πέραν της μείζονος σχετικής και ιδίως της σχετικής της υποδεσπόζουσας, αξιοποιείται και η ομώνυμη μείζονα της σχετικής της υποδεσπόζουσας.¹⁹⁶⁵ Επιπροσθέτως, στον μείζονα τρόπο έμφαση δίνεται και στην υποδεσπόζουσα καθώς και σε περιοχές εξαρτημένες από αυτήν (στην ελάσσινα σχετική της και στην διπλή υποδεσπόζουσα), ενώ στον ελάσσινα τρόπο προσεγγίζονται και ακόμη πιο απομακρυσμένοι τονικοί σταθμοί, όπως οι ελάσσινες τονικότητες επί της δεύτερης βαθμίδος αλλά και σε απόσταση τριτόνου από την κύρια (opus 59 αρ. 3). Σε γενικές όμως γραμμές, η *επεξεργασία* αυτής της περιόδου συνδέεται πάντοτε ομαλά με την *επανεκθεση*,¹⁹⁶⁶ είναι συνήθως τριμηματική και εκτείνεται σε σχετικώς μεγάλη έκταση: τουναντίον, δείγματα μονομηματικής ή διμηματικής αλλά και περιορισμένου μεγέθους *επεξεργασίας* εμφανίζονται λιγότερο συχνά.¹⁹⁶⁷ Η θεματική διάσταση, εξ άλλου, της κεντρικής αυτής ενότητας από το 1802 και εξής μπορεί να συνοψισθεί σε τρεις ενδιαφέρουσες επισημάνσεις: *πρώτον*, πέραν της σχεδόν δεδομένης ανάπτυξης του κυρίου θεματικού υλικού, η έναρξη του κυρίου θέματος παρατίθεται συχνά στην αρχή είτε στην πορεία της *επεξεργασίας*.¹⁹⁶⁸ *κατ' εξαίρεση*, βέβαια, η μεσαία μακροδομική ενότητα του opus 59 αρ. 2 ανοίγει με μια πλήρη παράθεση του κυρίου θέματος και δη στην δευτερεύουσα τονικότητα της *εκθέσεως* – τουλάχιστον μέχρι ενός σημείου – παραπέμποντας έτσι ακουσίως σε τεχνικές προδιαγραφές της προκλασσικής περιόδου.¹⁹⁶⁹ *Δεύτερον*, σε αντίθεση με την αμέσως προηγούμενη περίοδο, τώρα ο Beethoven δεν αποφεύγει εν πολλοίς την αξιοποίηση και του πλαγίου θεματικού υλικού στην *επεξεργασία*, ωστόσο περιορίζει σε σημαντικό βαθμό τις αναδρομές σε περιεχόμενα των “δευτερευόντων” τμημάτων, της κατακλείδας και της μεταβάσεως (με μείζονα εξαίρεση την *επεξεργασία* του opus 59 αρ. 3, όπου το μεταβατικό υλικό αναπτύσσεται *κατ' αποκλειστικότητα*, σε συνάρτηση και με το γεγονός ότι αργότερα δεν επανεκτίθεται καθόλου).¹⁹⁷⁰ *Και τρίτον*, στην μεσαία μακροδομική ενότητα καθίσταται κατά κανόνα περιττή πλέον η εμφάνιση νέου θεματικού υλικού, όπως ουσιαστικά “επιβεβαιώνει” η εξαίρεση του opus 59 αρ. 1.¹⁹⁷¹

δ) Η *επανεκθεση* του τριμερούς τύπου σονάτας καθώς και της μορφής σονάτας-ρόντο κινείται την περίοδο αυτή ανάμεσα στα όρια μιας αυτούσιας επαναφοράς όλων των περιεχομένων της *εκθέσεως* (opus 31 αρ. 3) και της ριζικής αναδιάρθρωσής τους στο πλαίσιο μιας “αντικατοπτρικής επανεκθέσεως” με επιπρόσθετη (εμβόλιμη) δευτερεύουσα ανάπτυξη – επί τη βάση κυρίως του υλικού του πλαγίου θέματος (opus 59 αρ. 3). Οι σημαντικότερες μεταβολές εντοπίζονται εν γένει στο “πρώτο ήμισυ” της *επανεκθέσεως*: το κύριο θέμα είτε επανεκτίθεται δομικώς αυτούσιο αλλά σημαντικά παρηλλαγμένο, είτε περιορίζεται στον θεματικό “πυρήνα” που εδώ αποδεσμεύεται από επαναλήψεις και τυχόν προεκτάσεις του στο πλαίσιο της *εκθέσεως*.¹⁹⁷² παράλληλα, το μεταβατικό υλικό ενδέχεται να αποκοπεί μερικώς ή ολικώς, να συμπυκνωθεί εσωτερικά είτε με το κύριο θέμα σε ένα δομικό μέλος, ενίοτε δε να επανέλθει στην πληρότητά του και σπανίως να διευρυνθεί κατά τι. Από την άλλη πλευρά, οι πλάγιες θεματικές ιδέες επανεκτίθενται σχεδόν πάντοτε αμετάβλητες και σπανιώτατα

¹⁹⁶⁵ Πρβλ. σε γενικές γραμμές N. J. Schneider, ό.π., σ. 215-218.

¹⁹⁶⁶ Πρβλ. Broel (ό.π., σ. 57 και 74-75) και εν μέρει Klauwell (ό.π., σ. 90).

¹⁹⁶⁷ Πρβλ. εν μέρει Broel, ό.π., σ. 71 και 85.

¹⁹⁶⁸ Πρβλ. Broel (ό.π., σ. 45 κ.εξ., 59-60, 70 και 71-72) και εν μέρει Klauwell (ό.π., σ. 89).

¹⁹⁶⁹ Και ο Broel (ό.π., σ. 59) τονίζει την σπανιότητα του φαινομένου αυτού στο έργο του Beethoven.

¹⁹⁷⁰ Πρβλ. εν μέρει Broel (ό.π., σ. 59, 65, 68-70 και 73) και Dahlhaus (“Beethoven und das »Formdenken«...”, στο: Dahlhaus [επιμ.], *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ό.π., σ. 368).

¹⁹⁷¹ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Klauwell (ό.π., σ. 88) και Broel (ό.π., σ. 54).

¹⁹⁷² Πρβλ. εν γένει Klauwell, ό.π., σ. 90.

ελαφρώς διευρυμένες, ενώ οι καταληκτικές ιδέες άλλοτε επανέρχονται πλήρεις και άλλοτε με κάποιες περικοπές ή απαλείφονται τελείως εξαιτίας της *coda*. Σε αρμονικό επίπεδο, η επαναφορά των πλαγίων και των καταληκτικών θεμάτων στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής ελάσσονος τονικότητας κερδίζει τώρα σημαντικό έδαφος (opus 59 αρ. 3, opus 106),¹⁹⁷³ ενώ συχνή είναι η τονικοποίηση συγγενικών είτε απομακρυσμένων περιοχών στο πλαίσιο της μεταβάσεως – της σχετικής ελάσσονος στο opus 59 αρ. 2, της σχετικής της υποδεσπόζουσας αλλά και της ίδιας της υποδεσπόζουσας στο opus 106, της διπλής υποδεσπόζουσας στο opus 31 αρ. 3 – ή στην εξέλιξη της δευτερεύουσας αναπτύξεως του opus 59 αρ. 3, όπου εδραιώνεται η μείζονα τονικότητα σε απόσταση τριτόνου από την κύρια.

ε) Με εξαίρεση την περίπτωση του opus 31 αρ. 3, όπου μια σύντομη καταληκτική προέκταση της κατακλείδας της *επανεκθέσεως* αρκεί για την αποπεράτωση του αργού μέρους, στα υπόλοιπα δείγματα γραφής τριμερούς μορφής σονάτας είτε σονάτας-ρόντο προστίθεται πάντοτε μια αυτόνομη – και ως επί το πλείστον σχετικώς εκτενής – *coda*.¹⁹⁷⁴ Η έναρξη της τελικής αυτής ενότητας γίνεται είτε κατ' αντιστοιχίαν προς την *επεξεργασία* (opus 59 αρ. 3, opus 106),¹⁹⁷⁵ είτε με άμεση ή έμμεση αναφορά στο κύριο θέμα (opus 59 αρ. 1, opus 60, opus 68), είτε ακόμη με μια ανάπλαση του καταληκτικού υλικού της *εκθέσεως* που καθιστά δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στην *coda* και την *επανεκθεση* (opus 59 αρ. 2): από εκεί και ύστερα όμως, οι αναφορές στο κύριο θεματικό υλικό δεν απουσιάζουν ποτέ, εν αντιθέσει προς τις περιστασιακές αναδρομές σε πλάγιες ιδέες (opus 59 αρ. 1, opus 59 αρ. 2 και ιδίως opus 106) είτε σε μεταβατικά περιεχόμενα (opus 106) αλλά και προς την εμφάνιση νέων φιγούρων (opus 59 αρ. 3, opus 60, opus 68 και opus 106). Ο τονικός σχεδιασμός της *coda* συνήθως δεν κινείται πέραν του πλαισίου που ορίζει η αρχική τονικότητα, εκτός εάν στην έναρξη της καταληκτικής αυτής ενότητας εκδηλώνεται σαφής πρόθεση αντιστοιχισής της προς την κεντρική ενότητα της *επεξεργασίας*: ως εκ τούτου, στο opus 59 αρ. 3 η *coda* ανοίγει με μια τονική αποσταθεροποίηση που ωστόσο οδηγεί μάλλον σύντομα στην οριστική επικύρωση της αρχικής τονικότητας δίχως ενδιάμεσες τονικοποιήσεις, ενώ στην “όνυμη” *coda* του opus 106 (την μοναδική που δικαιωματικά μπορεί να αποκληθεί “δεύτερη *επεξεργασία*”) λαμβάνει χώραν μια ευρύτερη αρμονική πρόοδος από την υποδεσπόζουσα και την ναπολιτανική περιοχή προς την αρχική (ελάσσονα) τονικότητα, η οποία ακολούθως εναλλάσσεται δύο φορές με την ομώνυμη μείζονα προτού τελικά υποκύψει σε αυτήν! Παρόμοια αλλαγή τρόπου διενεργείται επίσης στο τελευταίο τμήμα της *coda* του opus 59 αρ. 1, το οποίο όμως παράλληλα λειτουργεί πρωτίστως ως συνδετικό πέρασμα εν είδει καντέντσας προς το ακόλουθο γρήγορο μέρος του έργου.

ς) Το συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* της μορφής σονάτας χωρίς *επεξεργασία* βασίζεται οπωσδήποτε σε προϋπάρχον υλικό – στην μετάβαση (opus 31 αρ. 2), την κύρια θεματική ομάδα (opus 70 αρ. 1) ή σε καταληκτικές ιδέες της *εκθέσεως* (opus 93, opus 130) – και ενίοτε προσλαμβάνει έντονα αναπτυξιακό χαρακτήρα και εισάγει νέες φιγούρες (opus 130). Στην περίπτωση ωστόσο του opus 93 το συνδετικό πέρασμα είναι πλήρως ενσωματωμένο στην *έκθεση* και την *επανεκθεση*, ενώ στο opus 81a φαίνεται ότι το συνδετικό πέρασμα είτε περιττεύει εντελώς (δεδομένου και του παράδοξου συνολικού αρμονικού σχεδιασμού του εν λόγω κομματιού) είτε έχει συγχωνευθεί με την κατάληξη του πλαγίου θέματος. Η *επανεκθεση* του συγκεκριμένου δομικού τύπου συχνά είναι θεματικώς ταυτόσημη της *εκθέσεως* (opus 31 αρ. 2, opus 130), αλλά και αν αυτό δεν συμβαίνει, οι ολιγάριθμες θεματικές τροποποιήσεις περιορίζονται στην αποκοπή είτε στην αντικατάσταση ενός τμήματος του κυρίου θέματος από νέα (μη-αναπτυξιακή) εξέλιξη και σπανιότερα στην διεύρυνση μεταβατικού είτε πλαγίου θεματικού υλικού ή στην συρρίκνωση της μεταβάσεως. Ως εκ τούτου, ο αρμονικός σχεδιασμός της *επανεκθέσεως* παρουσιάζει σαφώς μεγαλύτερο

¹⁹⁷³ Πρβλ. εν μέρει N. J. Schneider, ό.π., σ. 214.

¹⁹⁷⁴ Πρβλ. εν μέρει Klauwell, ό.π., σ. 90.

¹⁹⁷⁵ Πρβλ. W. Fischer, ό.π., σ. 71.

ενδιαφέρον από την θεματική της υπόστασης, ακόμη και αν παρακάμψει κανείς την εξόχως ιδιαίτερη περίπτωση του opus 81a, όπου ολόκληρη η *επανεκθεση* περιστρέφεται γύρω από την υποδεσπόζουσα: α) η μετάβαση του opus 31 αρ. 2 τονικοποιεί την υποδεσπόζουσα, ενώ εκείνη του opus 70 αρ. 1 εκκινεί από την ομώνυμη μείζονα και στην πορεία της προσεγγίζει επανειλημμένα την σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας· β) η πλάγια θεματική ομάδα του opus 93 ξεκινά “εκ παραδρομής” από την τονικότητα της δεσπόζουσας (όπως δηλαδή στην *έκθεση*), αλλά συνειδητοποιεί το “σφάλμα” της και το διορθώνει λίγο παρακάτω, με μια χειρονομία επανεκκίνησης στην αρχική πλέον τονικότητα· τέλος, γ) η έναρξη της *επανεκθέσεως* του opus 130 λαμβάνει χώραν – κατ’ αναλογίαν ουσιαστικά προς την *έκθεση* – με μια αρμονική πρόοδο από την διπλή δεσπόζουσα προς την τονική,¹⁹⁷⁶ ενώ αργότερα αναπαράγει πιστά στην πλάγια θεματική ομάδα την σημαντική παρέκκλιση της πρώτης ενότητας προς την ομώνυμη μείζονα της σχετικής ελάσσονος. Όπως και κατά την προηγούμενη περίοδο, η *coda* δεν απουσιάζει ούτε τώρα από την σονάτα χωρίς *επεξεργασία*, δίχως όμως αυτό να την καθιστά αυτομάτως απαραίτητη στον συνολικό αρμονικό σχεδιασμό: σε δύο περιπτώσεις (opus 31 αρ. 2, opus 70 αρ. 1) η *coda* εδραιώνει απλώς την αρχική τονικότητα, σε άλλες δύο (opus 93, opus 130) η ίδια ουσιαστικά δημιουργεί και τελικά επιλύει ένα τονικό “πρόβλημα” (ακολουθώντας μια κατά το μάλλον ή ήττον μετατροπική πορεία από την υποδεσπόζουσα προς την τονική), ενώ η παρουσία της στο opus 81a δεν αίρει τελικά την προβληματική αρμονική φύση ολόκληρου του αργού μέρους, αλλά τουναντίον διαμορφώνει μονάχα ένα μετατροπικό πέρασμα προς το ακόλουθο γρήγορο μέρος. Όπου το συνδετικό πέρασμα προς την *επανεκθεση* είναι ανεξάρτητο της *εκθέσεως* (opus 31 αρ. 2, opus 70 αρ. 1 και opus 130), η *coda* ανοίγει με μια συνοπτική αναδρομή σε αυτό και κατόπιν παραθέτει είτε αναπτύσσει στοιχεία του κυρίου θέματος· αντιθέτως, όπου εκλείπει τέτοια δυνατότητα (opus 81a και opus 93), η *coda* ανακαλεί απ’ ευθείας υλικό του κυρίου θέματος. Στην περίπτωση, τώρα, της εκτενέστατης και σαφώς αναπτυξιακού χαρακτήρος *coda* του opus 130, υφίστανται πολλές ακόμη αναδρομές σε κύριες, μεταβατικές και καταληκτικές ιδέες, σε συνδυασμό μάλιστα και με νέα μοτίβα: απεναντίας, για την ολοκλήρωση της *coda* του opus 31 αρ. 2 αρκεί η προσθήκη νέων καταληκτικών φιγούρων, ενώ για εκείνη του opus 93 μια καταληκτική αναφορά σε ένα χαρακτηριστικό μοτίβο της πλάγιας θεματικής ομάδος.

¹⁹⁷⁶ Για την σταδιακή αυτή προσέγγιση της αρχικής τονικότητας στην έναρξη της *επανεκθέσεως* στον ώριμο Beethoven, πρβλ. Jalowetz (ό.π., σ. 434), Broel (ό.π., σ. 75) καθώς και Ratner (“Key Definition...”, ό.π., σ. 475).